

VARIAÇÕES SOBRE O  
MANEIRISMO

Estudo comparativo entre o Século XVI e o Presente.

I

Filipe Rocha da Silva

§

VARIAÇÕES SOBRE O

MANEIR

RISMO

Estudo compara-  
tivo entre o Sé-  
culo XVI  
e o Pre-  
sente.

I

Filipe Rocha da Silva

Variações sobre o Maneirismo

Estudo comparativo entre o Século XVI e o presente. I

Autor:

Filipe Rocha da Silva

Edições Eu é que sei

Centro de História da Arte e Investigação Artística

Universidade de Évora

Palácio do Vimioso

Largo do Marquês de Marialva, 8

7002-554 Évora

tel: 00 351 266702743

fax: 00 351 266744677

e-mail: [chaia@uevora.pt](mailto:chaia@uevora.pt)

[www.chaia.uevora.pt](http://www.chaia.uevora.pt)

Capa e paginação:

Nuno Neves

Impressão e acabamento:

Tipografia Peres

ISBN:

978-989-95584-4-1

Depósito Legal:

270341/08





Agradeço a Clara Meneres e Vítor Serrão, orientadores da Tese de Doutoramento de onde foi extraído o presente texto, bem como aos restantes membros do Júri que participou nas provas, Manuel Rijo (Presidente), Bernardo Pinto de Almeida, José Alberto Gomes Machado, Isabel Sabino e Maria Calado.

FRS



# Índice

<b>Preâmbulo</b>	Vítor Serrão.....	11
<b>I. Introduzindo.....</b>		<b>17</b>
Manifesto!.....		25
Era uma vez uma Tese de Doutoramento.....		31
<b>II. Maneirismo, o que foi e é.....</b>		<b>39</b>
Forma e conteúdo maneiristas.....		43
Maneirismo e contradição.....		47
<b>III. Maneirismo Contemporâneo, ou Modernismo do século XVI?...</b>		<b>51</b>
Re(o)corrências.....		55
Simultaneidade.....		61
Fortuna crítica do conceito de Maneirismo.....		63
<b>IV. O Neo-Maneirismo.....</b>		<b>73</b>
As palavras e a visão.....		79
Comunicação visual e verbal.....		91
A palavra e a censura.....		99
Verbalismo crítico e pictorialismo.....		105
O segredo de Apelles.....		111
Apriorismo ou Eclectismo.....		113
<b>V. Ambiguidades: estilística, sentido e ausência ou transgressão da norma.</b>		<b>117</b>
Maneirista: To be or not to be.....		123
Livros consultados e citados.....		145



# PREÂMBULO, Entre a bella maniera quinhentista e o maneirismo trans-histórico

Existem dois Maneirismos.

Um, o *Maneirismo histórico*, estilo da História da Arte que se sucede ao Renascimento clássico e se afirma no conturbado século XVI, respondendo à crise generalizada de valores do seu tempo preciso.

O outro, o *Maneirismo trans-histórico*, tendência de rebelião conceptual de formas e ideias, profundamente anti-acadêmica, de cujos valores os artistas de Novecentos, e alguns do nosso nóvel século, se apropriam em termos de exaltante resposta aos academismos e às verdades absolutas.

Em primeiro lugar, que valores (ou não-valores) são esses que se colocam à experiência dos artistas? Pois serão a busca da liberdade sem freios, o exemplo do capricho e da forma labiríntica, a irreverência tomada como programa, a busca de soluções para além do cânone da beleza e da *ars naturans* estabelecida – numa palavra, o arrojo de descobrir as palpitações humanas *de per si*.

Esses valores atestam as valências excepcionais do *Maneirismo histórico*. Em largos momentos do século XVI, os artistas que integraram essa corrente estilística vão legar à Humanidade um património de contornos excepcionais, que se assume dos mais brilhantes e inovadores momentos de criação da arte ocidental e um dos seus legados plásticos mais fascinantes. As irreverências anti-clássicas de Pontormo e de Rosso Fiorentino, os projectos arquitectónicos de Andrea Palladio em Vicenza, o *non finito* da escultura de Miguel Ângelo Buonarroti, a *terribilità* dos frescos de Giulio Romano em Mântua e os de Perino del Vaga em Génova, os retratos áulicos de Bronzino em Florença, a escultura de Ammanatti, a joalheria de Benvenuto Cellini,

os monstros de Bomarzo, as figuras serpentinadas de Greco em Toledo, a poesia de Pietro Bembo e de Luís de Camões, o labirinto dos ‘jardins de segredo’ em Roma, a ideia neoplatónica das artes em Francisco de Holanda e, mesmo, o teatro de Shakespeare, contam-se entre as mais notáveis produções do *Maneirismo histórico*, esse estilo de difícil conjugação unívoca, em que a espiritualidade a jorros e o fervor do saber se conjugam com a ambiguidade assumida, o onirismo do labirinto, o desejo de tudo subverter e a consciência da vanguarda anti-académica. Como disse o historiador de arte Adriano de Gusmão em 1955: uma arte de finura, elegância e voluptuosidade, expressa nos mestres de Parma ou de Florença...

O pintor Filipe Rocha da Silva (excelente pintor, valha a verdade, e também pedagogo, professor de artes, e re-pensador actuante do seu *métier*) escreve um livro onde busca explicar as raízes do *Maneirismo trans-histórico* (ou *Neo-Maneirismo*, como lhe chama, ou ainda *Ipermaneirismo*, segundo a definição de Tomassoni em 1983) como uma tendência que se desenha e se perpetua entre as artes mais consequentes da contemporaneidade, ao mesmo tempo transgressoras de normas e buscando objectivos absolutos de liberdade, pelo menos essa liberdade que confronta cânones, conveniências e muros de censura.

É a sua arte de pintor, em suma, que o conduz a essa estrada de auto-indagações através do ‘segredo de Apeles’, reflectindo no sentido das formas viajeiras, dos apriorismos e das noções absolutas de ‘progresso’, da dimensão ontológica do *facto artístico* (no que segue Arthur Danto), dos limites e transmigrações das imagens (no que segue os iconólogos da escola de Warburg). O Maneirismo foi a sua referência iniciática. Percebe-se porquê ao admirar o fruto das suas indagações criadoras, libertárias,

Refere Filipe Rocha da Silva a historiadora de arte Sylvie Deswarte-Rosa e os seus estudos incontornáveis sobre o pintor e tratadista Francisco de Holanda, de quem diz ser «o primeiro a introduzir a filosofia neoplatónica de modo sistemático nos seus escritos e a servir-se dela como força motriz do seu pensamento, anunciando o mesmo tipo de procedimento em Luís de Camões na sua poesia, por exemplo no seu poema magistral *Sóbolos rios que vão* (Babel e Sião)»: «*sóbolos rios que vão / por Babilónia me achei / onde sentado chorei / as lembranças de Sião / e quanto nela passei. / Ali o rio corrente / de meus olhos foi manado / e tudo bem comparado / Babilónia ao mal presente / Sião ao tempo passado (...)*». Essa noção de neoplatonismo, de uma visão conceptual e ética para além de cânones impostos, é fundamental para se entender a fortuna dos maneiristas no século XVI, e a sua actualidade de tais valores na sua

arte, e na arte dos nossos dias.

Falando-se de Francisco de Holanda e de Camões, aliás, não há que esquecer que Maneirismo também em Portugal se assumiu *estilo dominante* (ou, pelo menos, a tendência mais interessante) durante a segunda metade do século XVI: e porque nem sempre a contemporaneidade tem sabido ver essa geração de artistas na sua devida luz, é de lembrar aqui que só o seu estudo globalizador permitiu reavaliar o seu alto interesse no campo poético e literário e no campo das artes plásticas, marcada pela deliberada superação do figurino renascentista. Mesmo com o triunfo de um integrismo católico que abria portas à repressão inquisitorial em larga escala e à normalização dos programas artísticos, o Maneirismo de raiz italiana prevaleceu, temperado dos seus excessos arrebatados e irreverentes, como imagem estética consonante com as renovadas necessidades portuguesas.

Vendo-se os artistas de *hoje* seriados por Rocha da Silva e devidamente cotejados com os *maneiristas históricos* do século XVI a que recorre, conclui-se que a *Maniera* consagra – ontem, hoje, amanhã – valores críticos de um tempo que sabe a *crise* (já não os da desarticulação do processo dos Descobrimentos mas sim os da globalização neo-liberal), buscando responder pela ousadia das formas e ideias à *crise de identidade* sem resolução visível. Este foi, é, será o «tempo da magia do labirinto e do *serpentinato*, do culto da melancolia, da *stravaganza* e da solidão, do *notturmo*, da ruptura com o cânon classicista; tempo de inconstância, da paixão neoplatónica perdida na exploração de identidades como *Fortuna e Virtude, Vénus e o culto de Maria, Eros e o Decoro*; tempo de excessos, de euforia e de descrença; tempo enfim da frenética liberdade, da inovação formal, do culto do *bizarro*, em que a individualidade é assumida em termos obsessivos, como diferença e contrapoder», tal como o definimos numa publicação de 1995 a propósito do Maneirismo português.

Conforme escreveu André Chastel a respeito da arte do século XVI europeu, «nada é claro, salvo uma forte sensação de complexidades», o que será certo no que concerne à situação artística portuguesa e é seguramente adequado face às linhas contraditórias, irreverentes, dos caminhos artísticos de hoje, numa constante revisão de valores estéticos e reformulação de princípios que lembram o desejo de Jacopo Pontormo em «*pensare a nuove cuose*», como dizia no seu melancólico diário *Il libro mio* em 1556. Para este pintor florentino, a obra artística nada tinha que dever ao modelo natural e devia, antes, assumir «*più di maniera che di natura*»...

Nessas teias se entrelaça o caminho de uma *modernidade possível*, exacerbada na euforia dos mais lídimos arquitectos, escultores, pintores ou poetas. Aquilo a que

Giorgio Vasari e outros teóricos do tempo chamaram a *Bella Maniera* foi, assim, o mais rebelde dos movimentos através do qual a História da Arte europeia afirmou a sua necessidade de inovação plástica e que, a partir da Itália do pós-Renascimento, se afirmou em respostas heterogéneas (mas sempre afirmativas da busca de originalidade) por toda a restante Europa e mesmo pelos espaços ibero-americanos. Não admira que, passados os três séculos de novas bases normativas que se seguiram à morte da terceira (e última) geração de maneiristas, com 1600 e o Barroco proselitista das grandes capitais, o engenho e a arte da *Maniera* pudesse ser tema de deslumbramento para os artistas e críticos de um tempo de Modernidade extasiada pela revelação desses seus antepassados criadores: a geração *moderna* de 1900 descobre a actualidade imperecível dos maneiristas, e esse Maneirismo trans-histórico, versão sempre renovada de uma tendência subterrânea, afirma, afirma e volta a afirmar a sua vitalidade.

Vítor Serrão

(Prof. Catedrático da Faculdade de Letras de Lisboa)





# 1. Introduzindo

*As pinturas são os documentos primários. Os documentos arquivísticos podem ser falsificados: os julgamentos críticos não.*

Roberto Longhi <sup>1</sup>

O Maneirismo é um fenómeno “contemporâneo e irracional”, como lhe chamou Fagiolo, que emergiu nos alvares do Modernismo e se fortaleceu com a sua própria consolidação.

Ao escrever sobre o século XVI, seria inútil procurar fazê-lo como se fazia naquele século: “A linguagem da teoria de arte do século dezasseis tende para a simplificação e repetição; parece ficar seriamente empobrecida quando colocada contra a gama de subtiliza que se infere na prática contemporânea.”<sup>2</sup>

Shearman observa, com razão que, ao contrário do Gótico, Renascimento e Barroco, o Maneirismo é um “-ismo”, como os outros movimentos dos séculos XIX e XX: “Como se fosse dotado de uma direcção consciente, fruto de um manifesto e uma reflexão, que implicasse a ideia de conflito com a arte imediatamente precedente”<sup>3</sup>. Mas não tirou as devidas conclusões: o Maneirismo não só se comporta como tal mas é mesmo um movimento do século XX. O próprio Shear-

---

1 Citado por HOCKNEY, David, *Secret Knowledge. Rediscovering the techniques of the Old Masters*, Londres: Thames and Hudson, 2001, p. 18.

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

3 SHEARMAN, *Manierismo*, p. 52.

man fez parte integrante dele, em conjunto com outras contribuições<sup>4</sup>, díspares e contraditórias.

O Maneirismo é assim um reflexo da Arte Contemporânea. Tento vê-lo também de uma forma (e utilizando uma metodologia) maneirista<sup>5</sup>.

Desafio portanto o anátema de Shearman contra o “projecionismo” histórico<sup>6</sup>, prefiro o “relativismo histórico”<sup>7</sup>, segundo o qual “as próprias fontes coevas são apenas fontes”<sup>8</sup>.

“Uma vez assumida a hipótese de que o Maneirismo foi um fenómeno explicável mediante os termos de referência actuais – quer dizer, a partir dos nossos preconceitos e os nossos problemas – é fácil chegar ao extremo de afirmar que o Maneirismo é Arte Contemporânea” – escreveu o sábio inglês que venho citando, anatematizando esforços paralelos ao meu, que ocorreram nas primeiras décadas do século XX e que ele situa em meios surrealistas ou Dada<sup>9</sup>.

No entanto, como ele próprio (re)lembra logo de seguida: “É impossível evitar por completo os esquemas de pensamento do nosso tempo”. Eu acrescentaria que

---

4 John Shearman faleceu em 2003, quando este trabalho estava a ser escrito.

5 Correndo os respectivos riscos. Um trabalho científico em artes visuais, como a tese de doutoramento em que se integrava este texto, distingue-se das restantes áreas porque deverá ter uma metodologia científica porque artística e artística porque científica. A própria palavra “distorção” perde assim o seu sentido em favor de “torção subjectiva”.

6 Confesso que projecto o presente sobre o passado. Existe uma diferença de metodologias. SHEARMAN, em *Mannerism*, p. 13, dizia que o pensamento do presente projectado sobre o passado criava uma “embaraçosa divergência com o que se dizia e pensava então”. O passado para ele era também presente e podia entrar em contradição com outros factos “presentes”. Para mim, pelo contrário, é o presente, expresso na arte contemporânea e ideias estéticas, que incorpora em si próprio a tradição artística, incluindo tudo aquilo que sabemos sobre o Maneirismo, o muito que John Shearman e outros sobre ele nos contaram.

7 Ver também a interessante *Tese de Doutoramento* de HÉLDER GOMES em Filosofia Moderna para a Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2002, intitulada justamente *Relativismo Axiológico e Arte Contemporânea; Critérios de Recepção Crítica da Obra - Uma Leitura da Filosofia* de Arthur C. Danto.

8 ZERNER, *Observations on the use on the Concept of Mannerism*, in Robinson e Nichols, *The Meaning of Mannerism* (Hannover): Shearman abdica do julgamento e da perspectiva histórica. Pinelli concorda. “(Shearman) renuncia a servir-se de um dos privilégios que caracterizam a história de arte; a qual é interpretação e julgamento de acontecimentos que pertencem ao passado mas que não se encontram extintos, pelo contrário, conservam intacta e por vezes brilhante, uma flagrante e insinuante presença.” Os Wittkower citam Kenneth Clark: “Na história de arte, como na história em geral, aceita-se ou recusa-se o testemunho de documentos mais ou menos segundo convém”. WITTKOWER, *Saturno*, p. 4.

9 SHEARMAN, *Mannerism*, p. 164.

a contemporânea história da arte é mesmo, *per se*, um esquema de pensamento do nosso tempo. Conforme Andy Warhol lembrou<sup>10</sup>, “os livros de história estão constantemente a ser rescritos”. Ou Haskell, recordando a terminologia maoista<sup>11</sup>: “Somos todos, em graus diferentes, revisionistas”.

Ele próprio se interroga, ao questionar a ambiguidade do Maneirismo e as suas relações com a antiguidade: “Talvez agora seja mais interessante perguntarmos não quanto antigo era o Maneirismo mas, quanto maneirista era a Antiguidade?”<sup>12</sup> Uma inversão da pergunta que subscrevo inteiramente. Não aplicou no entanto o mesmo critério ao binómio Maneirismo – actualidade...

Deixando no entanto o aprofundamento deste problema aos historiadores e respeitando absolutamente as prevenções de Shearman, certamente motivadas por ter assistido e pretender certamente evitar muitas manipulações, falsidades e a criação de cenários fictícios e oportunistas dentro das ciências históricas, não me restam no entanto dúvidas em chegar ao extremo de dizer que o que estou a fazer e a pensar neste momento é matéria que se inscreve dentro dos limites da Arte Contemporânea. Se tivesse existido mais pudor em actualizar a Antiguidade, não teria em primeiro lugar existido o Renascimento.

Convocando uma metáfora muito cara ao Maneirismo, que antes se chamava “Renascimento Tardio”, este período histórico-artístico será o “espelho”<sup>13</sup> (objecto que figura em tantos títulos de livros que sobre o Maneirismo se têm escrito), onde é visível o presente.

Na sua fluidez e juventude, o presente está na chamada “fase do espelho”, que Jacques Lacan<sup>14</sup> identificou, e que passarei a descrever: Uma fase de estímulos visuais puros precedendo a fase simbólica ou linguística. O presente é, portanto, apenas susceptível de ser aprisionado através de imagens visuais, mais ou menos fragmentárias incluindo as que nos são fornecidas pelo passado. Estes fragmentos são necessários para a formação de uma armadura, a fabricação pelo presente de uma

---

10 Andy Warhol (1930-1987). Entrevista a Gene Swenson citada em HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 733.

11 HASKELL, *Past*, p. 208.

12 SHEARMAN, *Mannerism*, p. 203.

13 Conforme refere Bernard Teyssèdre nas suas anotações a PANOFKY, *Iconologie*, p. 119, citando Cesare Ripa, o espelho tem sido ele próprio muito utilizado enquanto símbolo do tempo: “Del tempo solo il presente si vede e ha l'essere”.

14 Conferência de 1936, não publicada então, reproduzida por HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 609.

identidade alienada futura.

Segundo Habermas, para Baudelaire a arte era também um espelho:

“Tinha-se desenvolvido uma relação de contrários [entre arte e sociedade]; a arte tinha-se tornado um espelho crítico, mostrando a natureza irreconciliável dos mundos estético e social.”

Ortega e Gasset<sup>15</sup> identificou arte modernista e espelhos: A arte modernista funciona como “um sistema de espelhos que se reflectem um ao outro até ao infinito [nos quais] nenhuma forma é definitiva e todas são de facto ridicularizadas e apresentadas como puras imagens”.

O espelho pode ser direito, côncavo ou convexo, inteiro ou estilhaçado. Sendo a imagem que nele se forma bastante distinta da realidade que se reflecte, é mesmo considerado por certos autores, como um meio impróprio ou deturpado na sua expressão.

Terá a pintura, a que outros preferem chamar “pintura - memória ou pintura - metalinguagem”<sup>16</sup>, passado, com o modernismo, de pintura como espelho do mundo a uma pintura como espelho de si própria?

Uma das mais interessantes e despreziosas obras que vi na Bienal de Veneza de 2003 glosa justamente este tema, bem como a dessincronia temporal causada pela multiplicidade de imagens e foi concebida por Dan Graham (1942). Trata-se de uma histórica instalação de 1974, *Opposing mirrors and Video Monitor on Time Delay* (Fig. 1). Incluía um espelho sobre o qual se projectava a imagem de um monitor que por sua vez recebia a imagem de uma câmara de filmar que filmava o espelho. O autor descrevia assim a sua obra: “Um espectador que olha na direcção do espelho vê:

1. Um tempo presente e contínuo, reflectido no espelho circunstante.
2. Ele próprio como observador.
3. A imagem sobre o monitor reflectido”<sup>17</sup>. Constituía assim o fechar de um ciclo vicioso de imagens<sup>18</sup>.

---

15 Citado por P. Halley. HALLEY, *Scritti*, p. 38.

16 SANTOS, *Il Canone*, p. 262.

17 50ESIMA ESPOSIZIONE INTERNATIONAL D'ARTE, Birnbaum, p. 4.

18 Thierry de Duve comentava assim esta obra: “Com meios técnicos extremamente simples, Dan Graham fabricou o gravador perfeito e o ‘sujeito histórico absoluto’”. Citado por Birnbaum, *Idem*, *Ibidem*.



Fig.1 - Dan Graham , *Espelhos opostos e dois vídeos temporizados*. 1974. Coleção Flick, Suíça.

Certamente que não é arbitrário, embora difícil, escolher o tipo de espelho a usar, com todos os novos modelos que a tecnologia visual e óptica nos oferece. Pelo contrário, como a rainha má em *A Bela Adormecida*, escolhemos sempre os que nos parecem mais fiéis àquilo que pensamos ou desejamos ver, porque nos queremos reconhecer na auto-imagem invisível que o ego sugere<sup>19</sup>. Mas, como no caso dela, nem sempre os espelhos nos são favoráveis.

Considere-se, a título de exemplo, como Ficino se revia nesse sistema de espelhos do homem, a calote celeste: “No céu, na verdade, podem designar-se faces (‘fácies’) figuras mais estáveis que outras; pelo contrário chamamos silhuetas (‘vultus’) às figuras que mudam mais facilmente.”<sup>20</sup>

Utilizando assim um método Maneirista, mas também científico, que parte da premissa de que a realidade não é directamente cognoscível por parte do sujeito<sup>21</sup>, o Maneirismo quinhentista é a metáfora, instrumento de observação dos fenómenos,

---

19 O “ideal-Eu” para Lacan.

20 CHASTEL, *Marsílio*, p. 181. Este autor acrescenta ainda sobre a Astrologia: “Por mais paradoxal que possa parecer, a astrologia é uma espécie de vocabulário das emoções. As feições humanas remetem para as formas celestes; a esfera celeste reconduz à alma”.

21 Todas as ciências utilizam modelos de análise ou instrumentos intermediários entre o observador e a “realidade”.

sistemas e manifestações artísticas concretas contemporâneas<sup>22</sup>.

Diz Henri Bergson<sup>23</sup>: “Estudo agora, sobre corpos semelhantes ao meu, a configuração desta imagem particular à qual chamo o meu corpo”.

Neste aspecto devo reconhecer que o Maneirismo se afasta daquele Modernismo que, segundo Paul Harrison, utiliza “o poder da forma sobre a mente, uma directa, imediata influência sem estágio intermédio, abdicando de um efeito antropomórfico, a favor da empatia directa”<sup>24</sup>. Tentarei ser totalmente insensível à empatia directa, embora tal seja impossível.

Ainda segundo Henri Bergson<sup>25</sup>, “percepcionamos apenas estados do devir, instantes do tempo e mesmo quando falamos em devir e no tempo é noutra coisa de que estamos a falar”.

Ou George Kubler<sup>26</sup>: “As formas do tempo são a presa que pretendemos capturar. O tempo histórico é demasiado curto e áspero para ter a duração granular uniforme que os físicos atribuem ao tempo natural, ele é semelhante a um mar ocupado por inúmeras formas, pertencendo a número de espécies finito. Uma rede de uma outra malha é necessária para o aprisionar, diferente das que são hoje usadas [...]”. A impossibilidade do conhecimento directo dos fenómenos é também afirmada por Pablo Picasso numa entrevista a De Zayas<sup>27</sup>, ao pretender corrigir o que ele considerava serem desvios de natureza científico-filosófica dos seus colegas cubistas e do “marchand” Kahnweiler: “Todos nós sabemos que a Arte não é verdade. A arte é uma mentira que nos faz realizar a verdade, pelo menos a verdade perceptível.” Poderá ser útil neste ponto remeter o leitor para o exemplo da formulação mais poética e dorida de Fernando Pessoa: “O poeta é um fingidor, que finge que é dor, a dor que deveras sente.” Afinal a dor existe ou não? É uma pergunta cuja resposta certamente não existe.

---

22 BENINCASA, *Spechio*, p. 98. “Obrigado a definir a sua própria identidade, o artista vê-se obrigado não a agir por via directa ou afirmativa mas a passar através de um desviante diafragma de vidro e portanto através da alteração.

23 BERGSON, *Matière*, p. 18.

24 HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 63.

25 IDEM, *Ibidem*, p. 142

26 George Kubler, (n. 1912). HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 738.

27 Publicada em *The Arts* em Nova Iorque em Maio de 1923. IDEM, *Ibidem*, p. 211.

O que aqui está patente é uma sensação de agnosticismo, mesclada de platonismo. A realidade é provável, mas não observável nem cognoscível, pelo que nos limitamos a estudar meras manifestações ou fingimentos.

Tenho a consciência de perseguir uma realidade virtual mas visível, que o Maneirismo prefigura, na ausência ou invisibilidade de uma realidade presente. Virtual porque “não se opõe ao real mas ao actual”, mas é “uma imagem eficaz do mundo, uma imagem que permite agir sobre o real”.<sup>28</sup>

---

28 Estou a citar uma Tese de Mestrado em Pintura na FBAUL, de Teresa Farmhouse Cavalheiro, intitulado *Comer com os olhos*, que, por sua vez, citou respectivamente o livro de Pierre Levy *O que é o virtual* e Philippe Quéau – *Les frontières du virtuel et du réel*, in *Esthétique des Arts Médiaiques*.



## Manifesto

Interessam-me mais as obras quinhentistas que os artistas, porque para as primeiras podemos olhar, apesar do tempo (esse pintor<sup>29</sup>) e dos múltiplos restauros, geralmente repinturas piores que as iniciais.

Aceito o que Althusser<sup>30</sup> escreveu: “A categoria do sujeito (que pode aparecer sob outros nomes, por exemplo, alma em Platão, Deus, etc.) é a categoria constitutiva de toda ideologia, qualquer que seja a sua determinação (regional ou de classe) e qualquer que seja a sua data histórica – visto que a ideologia não tem história”. Só que, neste caso, “sujeito” são as obras pictóricas .

Para pensar sobre a existência factual dos pintores, teria que utilizar um método de investigação histórico, que me colocaria mais no passado. Seguirei antes Hauser<sup>31</sup>: “Tudo o que existe de facto são obras de arte individuais. O estilo é sempre uma ficção, uma imagem, um tipo ideal”.<sup>32</sup>

Ao observar e analisar estas pinturas, tento ter em mente a crítica, tal como Roland

---

29 Alusão ao livro de Margerite Yourcenar *Le temps, ce grand sculpteur* de 1984.

30 Louis Althusser (1918-1990), num texto de 1970. Citado por HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 982.

31 Uma nota de gratidão relativamente a Hauser. Não está tão ultrapassado como quase todos dizem. Ainda tem muito para ensinar. *Mannerism* é um bom compendio sobre o Maneirismo.

32 HAUSER, *Mannerism*, p.25

Barthes a via (*L'histoire est'elle une écriture?- Essais critiques*):<sup>33</sup>

“Não se tratará de uma ciência de conteúdos, sobre a qual apenas uma ciência histórica mais rigorosa pode ocupar-se, mas sim de uma ciência sobre as circunstâncias do conteúdo, ou melhor, as formas.”

Alois Riegl terá, segundo Panofsky<sup>34</sup> sido o primeiro autor a desenvolver este tipo de pesquisa:

“A relação entre as figuras e o fundo sobre a qual elas se erguem, as formas e o local no qual elas se ordenam, o contorno, o modelado, a sombra, visibilidade, cor, claro-escuro, escorço, perspectiva atmosférica, etc. ”

Procuo também ter em linha de conta o método que Damisch<sup>35</sup> descreve como sendo *indutivo*: “Inferir do próprio processo pictórico o conceito dos seus diferentes níveis ou instâncias, para depois, no sentido físico do termo, os descrever e trazer à luz, considerando a sua economia relativa.”

Não é possível no entanto, ver e compreender as pinturas fechando os olhos ao que nos dizem sobre os pintores, praticando um pensamento sobre arte puramente óptico<sup>36</sup>: vendo as obras como se fossem anónimas ou hermafroditas.

Da mesma forma, é interessante comparar se o que elas nos dizem sobre os pintores está ou não de acordo com o que outros observaram e nos dizem nos seus livros. Hauser acrescenta um ponto que não deverá também ser subestimado: “O Maneirismo é derivado e aure a sua inspiração, não da natureza, mas de outros estilos”. A obra de arte individual, como tal, pode ser uma realidade quase invisível. Como diz Mondrian: “Não chega explicar o valor de uma obra de arte em si mesma; é necessário acima de tudo mostrar o lugar que ocupa na escala da evolução<sup>37</sup> das artes plásticas”<sup>38</sup>:

Tal como o Modernismo se relaciona com o Maneirismo, este cita também com liberdade os estilos que o precederam. O Maneirismo (o “estilo estilizado”, para

---

33 BENINCASA, *Spechio*, p. 228.

34 *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstindustrie*, Berlin 1964, citado por Hubert Damisch em *Théorie du Nuage*.

35 Hubert DAMISCH, *Théorie du Nuage*, Éditions du Seuil, 1972, p. 87.

36 Estigmatizado em VOSS, *Tardo Rinascimento*, p. 5.

37 Embora essa escala seja relativa e subjectiva.

38 HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 371. Este facto dá por vezes origem a uma verdadeira cegueira contemporânea em relação a obras que vêm a ser devidamente contextualizadas apenas em períodos posteriores.

Shearman) tem a ver com o nascimento da própria consciência e controlo que o artista tem sobre o “estilo” que utiliza.

Importa assim conhecer a investigação que sobre os artistas foi feita, não prevendo eu próprio desenvolver este tipo de investigação, a não ser que a isso pelas obras, ou devido a lacunas, seja naturalmente obrigado<sup>39</sup>.

Interessam-me sobretudo as obras, que procuro estudar ao vivo, visto que a pintura é uma das poucas formas de arte que apenas pode ser observada em toda a sua plenitude “em directo”, na presença do próprio objecto. A contemplação é apesar disso sempre temporal, parcial e inclui sempre a frustração em não ver tudo. Resistirei tanto quanto possível à intermediação foto - mediática, prática e confortável, mas sempre redutora<sup>40</sup>.

Conforme escreveu, no seguimento de outros, Soren Kjørup: “Podemos copiar um texto sem mudar o conteúdo. Não podemos copiar uma imagem - criamos uma nova imagem, com semelhanças ao original”<sup>41</sup>. Esta regra, aplicável a todas as imagens, é mais explícita consideradas as características físicas e mágicas desse meio de acção artístico específico que é a pintura, que heroicamente continua a resistir à reproduzibilidade, mais de sessenta anos após a morte do autor de *A obra de arte na Idade da Reprodução Mecânica*<sup>42</sup>.

Com a crescente circulação de informação uma cada vez maior fatia do discurso sobre pintura hoje existente foi realizado não na presença ou sobre a directa influência da obra de arte, mas a partir de reproduções. Estas permitem uma aproximação à realidade iconográfica, mas ficam aquém de uma precisão, no que diz respeito ao estudo estilístico da obra, da sua apreciação num aspecto artístico global, daquilo a que chamaria a experiência da obra. Esta inclui factores de ordem intuitiva e

---

39 Socorro-me da fórmula de SHEARMAN em *Funzione e Illusione*. Milano: Il Saggiatore, 1983: “Em teoria não há mal nenhum em escrever uma história baseada essencialmente sobre conjecturas, basta que ela não seja apresentada como algo de diferente, ou seja, como um facto”.

40 Segundo o interessante artigo de Avigdor Arikha em *The Art Newspaper* N° 123 de Março de 2002 a minha tarefa é praticamente impossível. A própria luz artificial que ilumina a maioria das obras nos museus, como por exemplo os Uffizi, o Prado, o Museu d’Orsay, impede a visão correcta da pintura. Apenas alguns poucos Museus (o Getty, a Pinacoteca de Munich) prevêm a luz natural. A nossa época “é mais uma vez dominada pela crença em coisas não feitas pela mão nem julgadas pelo olho”. Daí o surgimento segundo o articulista, dos novos ícones da nossa época, considerados como “imagens verdadeiras” em consequência de “operações de linguagem”.

41 *Bildkommunikation*, texto citado por BOLVIG, Introdução a *History and Images*, p. XXXVIII.

42 Walter Benjamin (1892- 1940).

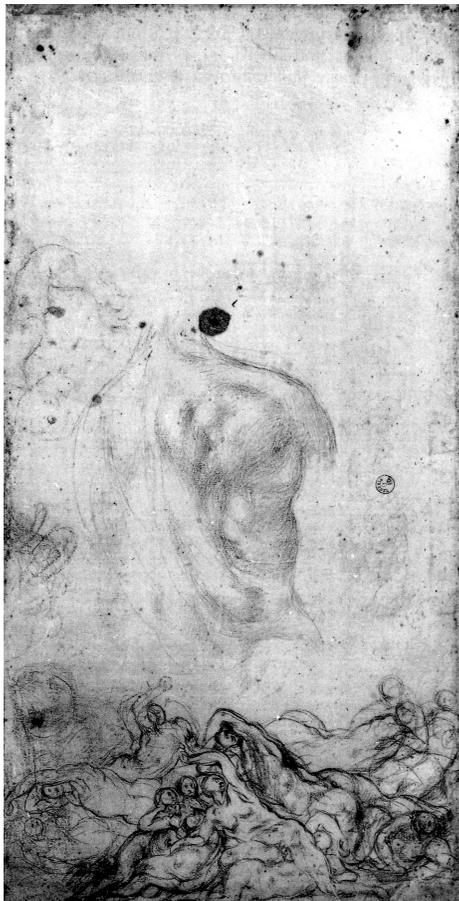


Fig. 2 - Pontormo. *Estudo de nu para S. Lourenço*. Grafito negro, gesso branco sobre papel branco. Uffizi 6753 F. Cerca de 1555.

sensível, visíveis mas difíceis de descrever ou reproduzir, existindo uma discrepância sensível entre obra e palavra ou simulacro que, mais uma vez, qualquer maneirista perceberia.

Mesmo assim, na falta da coisa em si, estimo que uma boa descrição<sup>43</sup> é muitas vezes melhor que a fotografia, porque obriga a um esforço intelectual e sensível, e por outro lado, não transmite a ilusão enganadora de estar a olhar para o real.

---

43 A *ékphrasis*.

A minha ideia inicial seria não apresentar neste estudo qualquer reprodução fotográfica de obra. Incluiria apenas alguns desenhos esquemáticos meus, mais parte do meu raciocínio do que das obras estudadas.

Muitas obras de arte perdidas “existem” e são importantes apenas sob a forma de narrativas e descrições, como o *Juízo Final* de Pontormo na igreja de S. Lorenzo em Florença (Desenho preparatório - Fig. 2).

Muitas obras modernas existem apenas sob a forma de projecto, como a escultura de Tatlin para a 3ª Internacional. Mas tal não diminui a sua importância, em parte devida à sua ausência de materialidade.

Acabei por recuar, por consideração para com os eventuais leitores e pensando que o radicalismo iconoclasta, des-sintonizado dos tempos, poderia tornar-se pretensioso ou mesmo quixotesco.

Devo considerar também a prevenção metodológica de E. H. Gombrich: “Devemos sempre pedir ao iconologista que regresse à base depois de cada um dos seus voos individuais e nos diga se os programas do tipo que ele se divertiu a reconstruir podem ser documentados a partir das fontes primárias, ou apenas nas obras dos seus colegas iconologistas”<sup>44</sup>.

Partindo assim da nossa própria realidade e subjectividade, tal como ela se expressa no presente, mas também das obras concretas, penso por exemplo não que Leonardo foi extremamente importante para a concepção do mundo de Joseph Beuys, expressa nas suas instalações, textos e performances, mas que estas são determinantes para a forma como hoje em dia vemos Leonardo.

Interessa-me utilizar metodologias pragmáticas e quase diria maquiavélicas: A pintura contemporânea será útil, se nos permitir encontrar algo do Maneirismo, que nos devolva uma imagem original e significativa do presente.<sup>45</sup>

Evitei:

1. Uma concentração e levantamento histórico nos séculos XVI ou XX, que tantos historiadores da arte têm dominado brilhantemente, campos em que não ousaria medir-me com eles, assumindo em absoluto o meu déficit de treino específico e uma crónica falta de memória para nomes e datas. A minha atenção concentrou-se

---

44 GOMBRICH, E.H., *Symbolic Images; Studies in the art of the Renaissance*, Nova Iorque: Phaidon Press, 1972, p. 21.

45 É oportuno citar a frase elíptica de Gadamer, citada por BENINCASA, p. 11: “A reconstrução da vida passada é possível só na medida em que puder ser feita a reconstrução do presente, a partir do seu passado”.

no entanto mais no século XVI, que se me afigurou como sendo de importância mais actual.

2. Um pensamento que coincidissem com as metodologias da crítica de arte ou do manifesto artístico panfletário que, sobretudo, seria idealista e anti-Maneirista.

Ao longo do desenvolvimento do trabalho fui encontrando muitos autores que vindos de diversas áreas, manifestavam preocupações próximas das minhas<sup>46</sup>.

Por exemplo Battisti, autor de *l'Anti Rinascimento*, baseia o seu estudo do Maneirismo essencialmente nas chamadas artes menores e conclui assim o seu livro: “Noutras palavras, pensando na distinção absurda mas por agora sem solução, que se tem criado nos nossos tempos, entre críticos e historiadores de arte, uns os cronistas dos factos, os outros os sistematizadores e caçadores de conexões, poder-se-ia também dizer que ao renascimento faltaram demasiadas vezes os críticos, que não foram sublinhados com eficácia e clareza os múltiplos e contrastantes aspectos do gosto, mesmo correndo o risco de exprimir mais impressões do que verdadeiros juízos. O nosso esforço pretende ser quase apenas o de um crítico. Por outro lado, enquanto apenas explicitamente inspirada na cultura e arte actuais, pelas suas simpatias e antipatias, representa um ponto de vista extremamente provisório. Cada argumento aqui tratado, repetimos, reporta-se ao histórico, mas não seria justo, de hoje em diante, dizer que o assunto em causa deixou de ser estudado.”<sup>47</sup>

Espero poder demonstrar que, tal como os pontos de vista do crítico e do historiador são diversos, o do artista, talvez ainda mais provisório, é no entanto distinto em relação aos anteriores.

---

46 A cultura faz aumentar a humildade. A espontaneidade nem sempre é sinónimo de originalidade.

47 BATTISTI, *L'Antirinascimento*, p. 17.

## Era uma vez uma Tese de Doutoramento

Este texto constitui parte de uma das primeiras Teses de Doutoramento apresentadas em Portugal, no domínio das Artes Visuais. Trata-se portanto também de desbravar um conteúdo metodológico ainda não perfeitamente explícito, que pode mesmo parecer equívoco ou contraditório.

Uma Tese de Doutoramento pressupõe uma lógica e uma forma de actuação de tipo científico, ou pelo menos respeitadora da tradição académica.

Mas será o domínio das Artes Plásticas compatível com esse tipo de aproximação? Será indispensável parasitar, de forma subserviente ou cleptomaniaca, uma ciência com uma metodologia consolidada, como a Antropologia, a História da Arte, ou a Estética?

Nem se diga que a novidade de uma Tese de Doutoramento em Artes deva consistir na mera prática da Interdisciplinaridade.

Segundo Roland Barthes, num texto de 1971<sup>48</sup>, em qualquer “disciplina” o trabalho é hoje interdisciplinar: “[...] A interdisciplinaridade não é garantida pelo simples confronto de vários ramos especializados de conhecimento. Interdisciplinaridade não consiste na calma e fácil segurança; ela começa efectivamente (opondo-se a uma mera expressão de um desejo pio) onde a solidariedade das velhas disciplinas se rompem – talvez mesmo violentamente, através das articulações da moda – no

---

48 Roland Barthes (1915-1980). In HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 941.

interesse de um novo objecto e uma nova linguagem sendo que, nem um nem a outra, tinham lugar no campo das ciências que haviam sido pacificamente reunidas, este desconforto na classificação sendo precisamente aquilo a partir do qual é possível diagnosticar alguma mutação”.

Interessará, portanto, contribuir para o desenvolvimento de um discurso científico dentro daquilo que se convencionou chamar Artes Visuais, em ruptura com a mera interdisciplinaridade inter – artes ou com outras ciências que têm reflectido sobre o fenómeno artístico.

Thomas Kuhn, que escreveu sobre a filosofia das ciências, considerava que o progresso em ciência se fazia pelo que ele chamava “communication breakdown”. Este acontece quando, tendo havido uma descoberta que coloca em causa o discurso científico vigente, esta descoberta não pode ser comunicada em termos do discurso perante o qual ela própria se constitui como uma violação. Para comunicar a nova descoberta é preciso desenvolver um novo discurso.

Como refere Edward Said (1935–2003): “Em vez de não interferência e especialização [entre áreas], deve existir ingerência, um cruzamento de fronteiras e obstáculos, uma procura que leve a generalizar, exactamente naqueles pontos em que essa generalização nos parece impossível”<sup>49</sup>.

O artista está habituado a trabalhar sem regras, ou a violar regras antes criadas. Como diz Jean- François Lyotard: “Regras e categorias, são o que a própria obra de arte está procurando. O artista e o escritor, portanto, estão a trabalhar sem regras, no sentido de procurar as regras daquilo que ‘será-foi feito’. Daí o facto de a obra e o texto terem o carácter de um ‘evento’ ”<sup>50</sup>.

Dizia ele também que, muitas vezes, era a vivência e a utilidade prática das novas fórmulas que, com o tempo, obrigavam o velho discurso a acomodar-se.

E apresentava como exemplo as relações de Similaridade. “ ‘Similar em relação a quê?’ Um aspecto central de qualquer revolução acontece quando algumas das relações de similaridade mudam. Objectos que antes estavam agrupados no mesmo grupo, ficam agora agrupados noutros grupos, e vice versa. Pense-se no Sol, Lua, Marte e Terra, antes e depois de Copérnico”.

Não me chega a pretensão ao ponto de ambicionar participar numa revolução tal.

---

49 HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 1087.

50 Jean- François Lyotard, (n. 1924) in “Réponses à la question: qu’est-ce que le postmoderne” in *Critique*, nº 419, Paris, Abril de 1982. IDEM, *Ibidem*, p. 1015.

No entanto espero conseguir chamar a atenção para novas “similitudes” entre duas épocas, na sequência de muitos e bons autores que constam da Bibliografia deste trabalho. Não tanto, como já referi, no aspecto de “desenterrar” novos factos históricos, embora tal pudesse ocasionalmente acontecer, mas desenvolvendo raciocínios originais num ponto de vista que espero que seja artístico, ou melhor, “artístico – científico”.

O tipo de discurso que estou a ensaiar poderá também ser aquilo que Michel Foucault chama um “conhecimento subjugado”, querendo com isto referir-se ao conhecimento marginal, socialmente desqualificado, que os trabalhadores de uma determinada actividade sobre ela desenvolvem. Neste caso o produtor de arte, considerado geralmente apenas como mercedor de atenção ocasional por parte das correntes principais da historiografia artística que, como eu, se concentram sobretudo na obra sobrevivente...

O sucesso da insurreição deste tipo de saberes, que Foucault chama de tipo “local mas não comum” (o do médico, do doente, da enfermeira, do delinquente, que escrevem acerca da medicina, doença, crime, etc.) terá sido uma das características das últimas décadas do século XX, opondo-se com algum êxito, “não aos conteúdos, métodos e conceito da ciência, mas aos efeitos dos poderes centralizadores, ligados às instituições e ao funcionamento do discurso científico organizado, numa sociedade como a nossa”<sup>51</sup>.

Haskell conta que Schiller tinha preparado um poema, chamado *Die Künstler*<sup>52</sup> e o mostrara a Wieland que o achou desequilibrado, por nele existir uma subordinação da arte à cultura em geral. Schiller achou que tinha razão e terá mudado o poema de forma a provar que a “arte revela subtil e facilmente verdades que a inteligência especulativa e científica descobre tarde e dificilmente”<sup>53</sup>.

Páginas adiante o mesmo autor cita também Friedrich Schlegel: “As novelas são os diálogos socráticos do nosso tempo; a sabedoria humana trocou a academia por esta forma mais livre”; e dá voz também a E. Robert Curtius: “As obras criativas de literatura e arte, são os alicerces que nos permitem traçar a curva do espírito moderno. Deveremos detectar no relativismo de Proust, como na representação do espaço tal

---

51 Michel Foucault (1926-1984). Texto publicado em 1969 e incluindo em HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 924.

52 “O artista”.

53 HASKELL, *Images*, p. 394. Gombrich pronuncia-se da mesma forma contra Croce.

como se encontra na pintura moderna, indicação de uma mudança de consciência cuja importância seria imprudente subestimar”<sup>54</sup>.

Argan<sup>55</sup> escreveu sobre os artistas que ele define como baseando-se na “Gestaltpsychologie” (abstraccionistas como, por exemplo, Mondrian): “Na sua acção, praticavam arte e crítica simultaneamente. Mas os nossos críticos, no fundo ainda idealistas e “croceanos”, não queriam saber, disseram que a ciência não faz poesia. Poesia certamente não faria, mas sim ‘arte-ciência’.”

Pablo Picasso adiantou-se à crítica e historiadores de arte ao realizar sínteses pioneiras e provar, através das obras de arte que produziu, estabelecendo novas fontes científicas, que existia uma conexão íntima entre várias fases da obra de Greco e a de Cézanne, o que segundo Foundoulaki, não tinha sido ainda conclusivamente realizado pelos autores que antes tinham estudado este assunto<sup>56</sup>. “Esta nova visão de Greco, que Picasso descobre em 1906/1907 já não é a dos modernistas, mas aquela que Cézanne ( Fig.3) e a sua própria ‘objectividade’ o fizeram descobrir.” Para além de serem obra de arte, estes trabalhos práticos e “artísticos” tinham o carácter de documentos probatórios relevantes, para a história da arte em geral e a interpretação do percurso de artistas anteriores.

Por alguma razão, Panofsky desenvolveu durante boa parte da sua vida estudos numa velha/nova ciência que se convencionou chamar Iconologia<sup>57</sup>, cujo objectivo consistirá “não apenas em mostrar de que forma as imagens podem ser entendidas como sendo iguais aos textos como fontes de investigação histórica, mas que elas próprias constituem uma categoria separada de material de pesquisa, com o seu próprio tipo de significado e informação e requerendo metodologias interpretativas específicas”<sup>58</sup>.

Também as edições e reedições de diários e grandes compilações de textos de ar-

---

54 IDEM, *Ibidem*, p. 410.

55 TOMMASONI, *Ipermanierismo*, p. 9.

56 Maurice Denis e Jean Paris. FOUNDOULAKI, Ephi- Greco/Cézanne: La filière reperée par Picasso. Em *El Greco of Crete*. Iraklion: Município, 1995, p. 576. Por outro lado é necessário que ele entre outros nos chamem a atenção para este papel pioneiro de Picasso através de textos como o citado, sem o qual este aspecto nos poderia passar despercebido.

57 Um pouco diversa dos meus objectivos metodológicos neste trabalho porque ligada a um sentido sobretudo literário ou sociológico, mais do que plástico, das imagens.

58 BOLVIG, Introdução a *History and Images*, p. XXIII.



Fig. 3 - Paul Cézanne. *Les grandes baigneuses*. 1900-1905. Óleo sobre tela. Fundação Barnes.

tistas visuais se multiplicaram. Terão eles algo para dizer que não possa ser dito por outros<sup>59</sup>?

Ainda Panofsky<sup>60</sup> mostra que “os problemas da pintura, que magnetizam a sua história, se resolvem muitas vezes obliquamente, não no decurso de pesquisas orientadas no sentido de os resolver mas, pelo contrário, no momento em que os pintores, tendo atingido um impasse, aparentemente esquecem estes problemas e se deixam atrair por outros assuntos. Então súbita e desprevenidamente, regressam aos mesmos problemas ultrapassando os obstáculos”.

Poderá dizer-se que a situação descrita se aplica também às restantes ciências (existe o exemplo da maçã de Isaac Newton) e mesmo à vida comum (é normal para tomar uma decisão importante falar-se na necessidade de dormir em cima de um determinado problema), mas o que me parece específico nas artes será o grau em que existe um recurso e uma opção consciente por este tipo de pensamento, aqui

59 ARTISTS ON ART, Coordenação de John Murray, 1976 [1990].

60 Citado por Merleau Ponty em HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 754.

definido como oblíquo.

Será este método de resolução de problemas, ou de criação de novas questões, útil e relevante hoje, não só no domínio específico da actividade pictórica, que alguns dizem ultrapassada pelas novas tecnologias, mas também na esfera mais geral da evolução do pensamento contemporâneo?

Wyndham Lewis referiu que “o artista está sempre empenhado em escrever uma história pormenorizada do futuro, porque é a única pessoa consciente da natureza do presente”<sup>61</sup>.

O que terá este método em comum com o discurso das restantes ciências conhecidas e, ainda mais importante, o que terá ele a aprender com o processo de actuação das práticas artísticas contemporâneas?

Para Maria Zambrano : “[O poeta] quer uma espécie de totalidade a partir da qual se possua cada coisa, mas não entendendo por ‘coisa’ a unidade que resulte de sub-tracções. A ‘coisa’ da poesia – a que encontra e oferece – não é a coisa conceptual do pensamento, mas a real, complexíssima, a fantasmagórica e sonhada, a que houve e que não haverá jamais”<sup>62</sup>.

Como poderão factores como a intuição, ou a livre associação de ideias, muito utilizados na criação de obras de arte<sup>63</sup>, ser transpostos para uma Tese de Doutoramento? Existirá uma lógica visual própria das Artes Plásticas, que possa ou que deva ser utilizada na Tese de Doutoramento nesta área? Como distinguir, neste último caso uma Tese da pura criação de obras de arte, da crítica de arte ou literatura, garantido a natureza especulativa e científica de uma e artística das outras?

Segundo as palavras de Naum Gabo: “A força da ciência reside na autoridade da sua razão. A força da Arte na sua influência imediata sobre a psicologia humana e o seu poder de contágio”<sup>64</sup>.

“A crítica move-se numa falsa direcção, assim como a arte, quando aspira a tornar-se uma ciência social. O papel do indivíduo é demasiado grande” – são as palavras

---

61 Citado por Mashall Mc Luhan em texto inserido em HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 740.

62 ZAMBRANO, p. 69.

63 Estudadas por Henri Bergson e muito influentes no desenvolvimento das artes ao longo do século XX. Segundo Sol LeWitt, artista conceptual: “As ideias são descobertas pela intuição”. HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 834.

64 IDEM, *Ibidem*, p. 365.

de Robert Motherwell<sup>65</sup>, artista americano que simultaneamente desenvolveu notável percurso teórico, como escritor e editor.

Tentarei conciliar razão e imediatez, autoridade e inconsciente. Assumindo, de uma forma também inspirada pelo Maneirismo, uma verdade nascida da gestão por vezes desregulada dos contrários, senso e contra-senso.

Nada a que os artistas visuais não estejam habituados. A sua actividade normal é já necessariamente, segundo Mondrian<sup>66</sup>, “uma real equação do universal e do individual”.

O pensamento artístico tem a possibilidade de ser generalista sem ser superficial, porque nasce precisamente, como Motherwell referiu, do indivíduo – no caso deste texto que está a ler – eu próprio. Optei sem receio por uma vastidão de território que poderá ser chocante e parecer diletante. Uma visão que, na sua globalidade, pretende abarcar uma vivência de dois séculos não sucessivos da história, ou melhor, uma procura daquilo que eles têm de comum ou sequencial, não poderia ter menor extensão.

Sinto-me um pouco como um “literato” britânico do século XIX que, num intervalo de cinco minutos, anota sucessivamente as suas reflexões sobre os sinos da catedral de Sta. Maria del Fiore e sobre o Mito de Ganimedes.

A pintura abarca também, como testemunha esta narrativa, os mais diversos aspectos da realidade. Ela é também um fenómeno geral. Dediquei-me igualmente ao estudo do desenho e gravura, essenciais para quem se interessa pela imitação e mais confortáveis para observar no plano horizontal da mesa de um Gabinete de Museu e em frente de um PC.

Uma opção mais especializada estava fora do meu universo, de momento: a opção Maneirista foi já um acto de coragem e de exclusão. Não me coibi mesmo de falar de outros momentos da arte, quando senti que vinham a propósito.

---

65 Robert Motherwell (1915-1991). HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, 635.

66 IDEM, *Ibidem*, p. 369.



## II. Maneirismo, o que foi e é

Nos séculos XVI e XVII, nos mesmos locais e meios sociais que tinham assistido ao florescer do Renascimento em Pintura, veio a desenvolver-se um movimento em certo sentido oposto<sup>67</sup>, a partir do qual se consolidou em meados do século XX, com justa causa, o conceito crítico - Maneirismo.

Três obras literárias acompanham este conceito:

Em 1604, surge a primeira edição de *Het Schielder Boeck* de Karel Van Mander, consubstanciando uma forma de naturalismo flamengo mas também profundamente maneirista, no sentido em que pressupõe um afastamento do antropocentrismo renascentista e um desenvolvimento de características formais e cromáticas que, embora naturais<sup>68</sup> são uma espécie de metafísica, aproximando-a de uma realidade abstracta. As *Vite*, de Giorgio Vasari (1ª edição 1550, 2ª edição Roma, 1568), são uma obra geralmente considerada, embora com excepções<sup>69</sup>, “o início da História da Arte”<sup>70</sup>

---

67 Só num certo sentido. Lendo por exemplo, o livro de André Chastel sobre Marsilio Ficino, apercebemo-nos dos múltiplos factores de continuidade entre o Renascimento e o Maneirismo. Não se pode também ignorar, na génese do Maneirismo, obras do “Quattrocento” como as de Leon Battista Alberti. CHASTEL, André, *Marsile Ficini et l'Art*, Genève: Librairie Droz, 1954. [*Marsilio Ficino e l'arte*, coordenado por Ginevra de Majo, Torino: Nino Aragno Editore, 2001].

68 Neste sentido, aplica-se a definição de natureza de VALÉRY, *Leonardo*, p. 27: “A maioria das vezes, [a palavra natureza] suscita a visão de uma erupção verde, vaga e contínua, de uma grande laboração elementar que se opõe ao humano, de uma quantidade monótona determinada a impor-se, de uma certa coisa mais forte que nós, que se emaranha, que mesmo no sono continua a proliferar e que, se personificada, a ela podem atribuir-se crueldade, bondade e outras intenções do género.”

69 Por exemplo: DANTO, Arthur C., *After the End of Art, Art and the Pale of History*, New Jersey: Princeton University Press, 1997, p.109; CHASTEL, André, *Marsile Ficini et l'Art*, p. 326, situa o impulso fundador da história de arte anteriormente, na Academia Neo-Platónica que despertou em finais do século XV, com Landino, Manetti, Poliziano e Ugolino Verino.

70 ROSAND, David, *Painting in Sixteenth-Century Venice; Titian, Veronese, Tintoretto*, 1982, [Cambridge Univer-

Nela, Vasari define a “arte nostra” como sendo “toda imitação da natureza e principalmente, depois, visto que de nós próprios não pode surgir melhor, a cópia das coisas que foram feitas por aqueles que julgamos terem sido os melhores mestres”<sup>71</sup>. No livro terceiro das *Vite*, Vasari considera também a “licença”, liberdade ou fantasia artística, um elemento fundamental do novo estilo. A publicação de *Vite* marca, no entanto, o fim do período mais criativo do Maneirismo, ou “Bella Maniera” e o início do academismo maneirista, a “Seconda Maniera”, ou “Contra-Maniera”<sup>72</sup>. Finalmente, *Da Pintura Antiga*, de Francisco de Holanda (1548)<sup>73</sup>, como refere Sylvia Deswarte - Rosa, “reivindica para o pintor a originalidade, como valor autónomo, uma nova *maneira* [itálico da autora] individual, geradora de um novo estilo colectivo”<sup>74</sup>. Esta terá sido, do ponto de vista do Maneirismo uma obra mais *moderna* (itálico meu) que a anterior.

Holanda (Fig. 4) revelava que o movimento artístico seu contemporâneo, extremamente complexo e contraditório, se caracterizava por uma explosão da forma pictórica, uma libertação, sobretudo não consciente (e portanto não assumida por Vasari) relativamente aos constrangimentos do naturalismo. Dava-se assim um primeiro passo de afastamento da “mimesis” relativamente à natureza, uma aproximação de outros modelos e a consequente deformação, que veio a chamar cada vez mais a atenção para a própria *forma*<sup>75</sup>.

---

sity Press, 1997, p. 2]: “Graças aos influentes escritos de Giorgio Vasari a arte em Florença tornou-se o grande paradigma na historiografia da arte moderna: O grande esquema do progresso (na pintura) de Cimabue e Giotto através de Masaccio e Leonardo e Miguel Ângelo serviu como modelo para a nossa visão do passado artístico.”

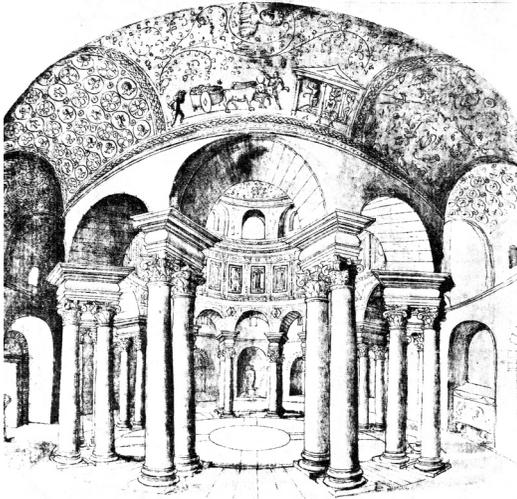
71 BLUNT, Anthony, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*. Oxford: Oxford University Press, 1940, [*Le artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*, Torino: Einaudi, 1966, p. 99].

72 Curiosa, esta aparente dessintonia entre história e criatividade. Aliás, coincidência ou não, Vasari marca também o aparecimento da primeira Escola de Arte.

73 Edição consultada: HOLANDA, Francisco de, *Da Pintura Antiga*, Lisboa: livros Horizonte, 1984, coordenação de José da Felicidade Alves.

74 SERRÃO, Vitor, comissário, *Maneira e Ideia. A Pintura Maneirista em Portugal. A Arte no Tempo de Camões*, Lisboa: Fundação das Descobertas e Centro Cultural de Belem, 1995, p. 60.

75 Daí o aspecto inovador, salientado por Deswarte-Rosa, no texto já citado, da obra de Holanda em relação às outras obras referidas.



SIC · ROMAE · VETVS  
TISSIMVM · TEMPLVM · BA  
CCHI · EXTRA · MVROS

Fig. 4 - Francisco de Holanda. Desenho. Interior do Templo de Baco. Biblioteca do Escorial.



## Forma e conteúdo maneiristas

*A maneira é mais forte do que a matéria.*

Baltasar Garcían<sup>76</sup>

É apenas aparentemente paradoxal que, em épocas de desenvolvimento e libertação em termos de forma, nas quais os pintores dão largas às ferramentas concretas próprias do ofício, uma realidade humana mais profunda, psicológica, filosófica ou metafísica, encontre também o seu caminho de penetração nas obras de arte<sup>77</sup>. A forma não se opõe nem exclui conteúdo.

Assim, não estou totalmente em sintonia com Fernando Marías<sup>78</sup> quando ele refere que, no caso das artes figurativas do século XVI, se deu um desequilíbrio na relação forma – conteúdo, a favor da primeira. Nem com Dubois, que defende a não existência de uma temática especificamente maneirista, sendo o repertório o habitual do clássico, versando sobre lugares comuns anteriores<sup>79</sup>. Para ele, é pela “maneira” do tratamento plástico que esta identidade artística se distingue. Penso que para

---

76 Citado por COUTO, Carlos, *Tópica estética*, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2001, p. 336.

77 Esta sensação é também evidentemente forte noutros pintores não considerados Maneiristas, como em Rembrandt, embora ele me faça também pensar no Tiziano das últimas obras.

78 Marías, Introdução a SHEARMAN, *Manierismo*, p. 21.

79 DUBOIS, Claude-Gilbert, *Le Maniérisme*, Paris: PUF, 1979, p. 210.

além da “maneira” existe também temática específica.

Algumas obras foram consideradas “indecorosas”, não por as formas passarem a transmitir com mais dificuldade ou menos fielmente os mesmos conteúdos, mas porque os próprios conteúdos mudaram.

Giulio Carlo Argan refere<sup>80</sup>: “O Maneirismo histórico, no século XVI, nasce exatamente do descrédito da função revelatória, demonstrativa, imperativa da arte, e de ela se colocar como crítica e autocrítica: enfrentando certa e dolorosamente a questão dos modelos e conseqüentemente a autoridade, para reduzi-los a um âmbito estritamente estilístico e icónico, logo contestando a sua condição de modelos universais, como antes a natureza e a história eram consideradas”.

Seria esse tecido crítico e autocrítico, portanto o conteúdo que, ao se debruçar sobre a matéria específica de que a arte é feita, geraria novas maneiras de encarar a própria forma. Os modelos não passariam de pseudo ou falsos modelos, logo afirmados para melhor serem denegados.

Um artista do século XX, Barnett Newman<sup>81</sup>, inscreveu esta na secular luta entre beleza e sublime, ou seja, a beleza renascentista violada pelo sublime maneirista. Sublime que, segundo ele, se revelaria verdadeiramente na arte americana dos anos 40, liberta das “peias” da arte europeia.

Na sua introdução a um catálogo de Paolo Veronese (1528-1588, Fig. 5), Terisio Pignatti nota que o artista “usava um tipo de representação naturalista, sobretudo para acentuar a presença espiritual dos seus personagens”<sup>82</sup>. Em Veronese, “o desenho é frequentemente secundário, relativamente a uma cor quente e vibrante [...] líquida e incandescente”<sup>83</sup>.

O Maneirismo veio quebrar, segundo Battisti, a cumplicidade entre “onestá o decoro”, o ideal albertiano da época humanista, consubstanciado na obra de Bru-

---

80 Introdução a TOMASSONI, Ítalo, *Ipermanierismo*, Introdução de Giulio Carlo Argan. Milão: Giancarlo Politi Editore, 1985, p. 7.

81 Um texto de 1948 reproduzido por HARRISON, Charles & WOOD, Paul, *Art in Theory, 1900 –1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford [etc.]: Blackwell, 1992, [1999, p. 573].

82 REARICK, W.R. (coordenação), *The Art of Paolo Veronese*, Washington: National Gallery; Cambridge University Press, 1988.

83 É curioso recordar a este propósito que Holanda, como Leonardo, defende a predominância racional da ideia e do desenho na pintura, quando o que sobressai em grande parte dos pintores maneiristas é a superioridade “da plástica pictórica”. Demasiada racionalidade conduz à intuição.



Fig. 5 - Pinturas de Paolo Veronese na Villa Bárbaro, Maser. Quarto do Tribunal do Amor.1560-61.

nelleschi. “ ‘Onestá o decoro’ ou, se quisermos, virtude e magnificência, expressão e geometria, idealização e execução, esboço e obra acabada; agora sempre com vantagem para o “honesto”, em prejuízo do “decoro”, mesmo se, infelizmente, na prática, a vitória acaba por assentar muitas vezes no segundo termo, demasiado difícil de vencer, demasiado celebrado academicamente; como prova, inclusivamente um sinal de diminuta adesão social e moral, o multiplicar-se da arte áulica, imagens que, tão vazias como majestosas, capazes de comover, se for o caso, em virtude da retórica que é transmitida pela reflexão e raciocínio, mas não pelo impulso, ou seja, pela comparticipação moral.”<sup>84</sup>

Penso que Leo Steinberg estará perto das raízes desta suave e doce viragem quando, citando um autor do final do século XV, Brandolini, refere que era aconselhado o seguinte aos pregadores religiosos: “Enquanto em tempos anteriores o homem tinha que procurar a verdade e defendê-la, na idade Cristã devemos gozá-la”<sup>85</sup>. Passada a fase da luta entre o cristianismo contra pagãos, judeus e muçulmanos, a

84 BATTISTI, Eugénio, *L'antirrinascimento*, p. 46.

85 STEINBERG, Leo, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Chicago [etc.]: The University of Chicago Press, 1983, p.10. Cita John O'Malley, *Praise and Blame*, p. 70.

igreja entrava numa idade de optimismo e celebração, coincidente com a “Bella Maniera” ou Primeiro Maneirismo, que iria terminar tumultuosamente, com a defecção reformista e o Saque de Roma em 1527.

## Maneirismo e contradição

Uma das razões que me atraíu à Pintura Maneirista foi um carácter subtilmente contraditório, como dizia Heidegger acerca da verdade, “um misto de manifestação e dissimulação”. Este misto, a que Hauser chama “discordia concors”, é expresso também na ambiguidade da sua relação com a natureza<sup>86</sup> e mesmo com os antigos. Por isso Pietro Aretino, considerado por Zeri<sup>87</sup> o inventor e o pai do jornalismo, definia em 1542 o seu amigo Giulio Romano<sup>88</sup> como “antigamente moderno e modernamente antigo”. Esta pintura é uma consequência da descrença, pelo menos parcial, nos “métodos racionais” que, como referiu Anthony Blunt<sup>89</sup>, representavam a distinção entre renascimento e o religiosismo gótico precedente.

Como diz Dubois<sup>90</sup>, “todo o Maneirismo deriva de um mimetismo”. Cópia e originalidade, reprodução e improvisação, são duas faces de uma mesma moeda.

Conforme se tornou evidente no século XX a partir da Pop Art, devido à impor-

---

86 “Natural e mistérial”, conforme diz STEINBERG, *Sexuality*, p.13.

87 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, p. 25].

88 Citado por Vasari e referido por Gombrich na introdução à obra de Frederick HARTT, *Giulio Romano*, Hacker Art Books, 1980, p. 11.

89 BLUNT, *Téorie*, p. 15.

90 DUBOIS, *Maniérisme*, p. 11.

tância atribuída ao contexto na leitura da obra de arte, obras aparentemente idênticas do ponto de vista formal, podem ser afinal radicalmente diferentes. Relembro a frase de Leonardo da Vinci citada por Henri Matisse<sup>91</sup>: “Aquele que consegue copiar consegue criar”<sup>92</sup>. Desta forma se ultrapassa a aporia platónica entre imitação e criação. Só que a imitação já não se faz só a partir da natureza, mas sim de outras obras humanas, pertencentes a períodos da história irremediavelmente condenados a ser passado.

A proximidade com esculturas antigas provocada pelas escavações e descobertas arqueológicas em Roma nos fins do século XV e início do XVI, gerou uma liberdade de desenhar directamente a partir das estátuas. A presença dos modelos clássicos traduziu –se, contraditoriamente, numa maior desconstracção da arte em relação a eles, desmistificando, tornando afinal mais acessíveis e artisticamente utilizáveis e manipuláveis imagens oriundas do passado.

Como refere Sylvie D. Rosa no texto já citado, Vasari confirma que “foi ao verem as obras primas da escultura antiga, então trazidas à luz, que os artistas da ‘nova maneira’<sup>93</sup>, compreenderam esse ‘não sei quê’ e começaram a praticar as ‘licenzie nella regola’ ”. Convém também considerar que várias das peças então desenterradas, como o *Laocoonte* ( Fig. 6), sendo do período helenístico, contêm em si mesmas o “vírus maneirista” com todas as suas consequências, distorções e “pathos” dramático. A primeira fase do Maneirismo, que Daniel Posner definiu como “estilo anti-clássico”, nasceu assim do acesso ao clássico<sup>94</sup>. Esta subtilidade está patente também na apreciação de Tomassoni<sup>95</sup> sobre de Chirico: “Nele, o clássico nunca se transformou em classicismo”.

Era prescrito e praticado por Holanda um processo operativo mimético divergente

---

91 MATISSE, *Matisse on Art*, editado por Jack Flam. Berkeley: University of California Press, 1984, p. 43.

92 Existe uma versão ligeiramente diferente, mas atribuída a Miguel Ângelo por Lizzie Boubli. “Quem não sabe fazer bem por si próprio, não pode servir-se bem das coisas d’outrem.” AMES LEWIS, Francis; JOANNIDES, Paul, *Reactions to the Master. Michelangelo’s Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century*, Altershot (R.U.): Ashgate Publishing, 2003, p. 211.

93 Segundo DUBOIS, *Maniérisme*, p. 162, “Maniera” surgia já em Cennini no seu *Libro del Arte* (1390) como sinónimo de estilo, incluindo no sentido elogioso de “ter estilo”.

94 D. Posner introduzindo FRIEDLANDER, Walter, *Mannerism and Anti Mannerism in Italian Painting*. Introdução de Donald Posner. New York: Columbia University Press, 1957, [Columbia University Press, 1970, p. XV].

95 TOMASSONI, *Ipermanierismo*, p. 48.

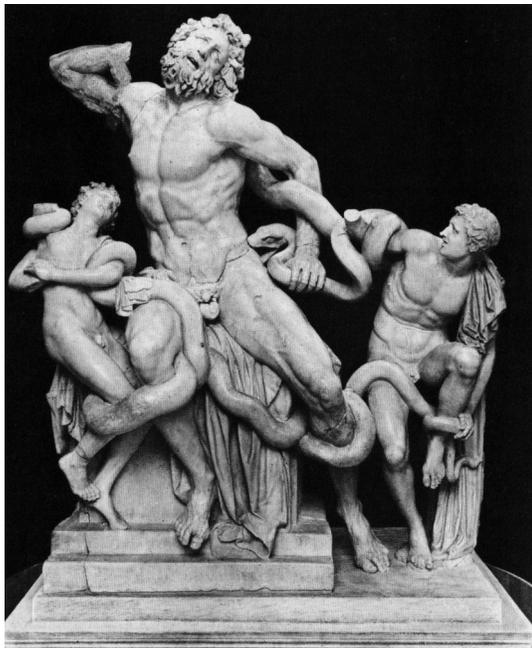


Fig. 6 - O conjunto escultórico Laoconte (cópia Romana de original grego). 1º Século A.D.

da representação directa da natureza, antes abertamente desaconselhado por Alberti<sup>96</sup>, “a menos que fosse para aprender a dominar o claro escuro”<sup>97</sup> restringindo-se a cópia, mesmo neste caso, aos modelos da escultura clássica.

Assinale-se o paralelismo entre o surgimento da cópia de obras de arte e a criação da primeira Academia de arte indubitavelmente registada pela história, a do jardim de Lorenzo de Medici, onde os ex-aprendizes passaram a alunos, deixando apenas de auxiliar o mestre, para trabalhar a partir do clássico ou mesmo do contemporâneo<sup>98</sup>.

---

96 ALBERTI, Leon Battista, *De la Peinture, De Pintura* (1435), Paris: Macula Dédale, 1992. Tradução e coordenação Jean Louis Schefer. Aspecto referido na introdução de Sylvie Deswartes-Rosa (p. 52) e no § 58 do Tratado.

97 Porquê apenas o claro-escuro?

98 PEVSNER, Nicolaus, *Academies of Art, Past and Present*, 1940, [*Le Academie d'Arte*. Introdução de António Pinelli. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1982, p. 41]. Não será por acaso que Miguel Ângelo foi um dos alunos desta escola onde era Mestre Giovanni di Bertoldo (1420-91).



### III. Maneirismo Contemporâneo, ou Modernismo do século XVI?

*Historia XX saeculorum*

Título de obra de Egídio de Viterbo (1469-1532)<sup>99</sup>

Assim, da mesma forma como o conceito de Moderno surgiu no século XVI<sup>100</sup>, o Maneirismo, tal como é aqui concebido, é um edifício lógico-artístico produzido pela arte e pensamento estético contemporâneo: foi desenvolvido sobretudo ao longo do século XX, em conjugação com os outros “-ismos”.

Um deles, como se sabe, foi o Modernismo, cujo início Greenberg faz coincidir com o trabalho de Manet (Fig. 7), mas Arthur Danto prefere situar em Van Gogh e Gauguin, no fim de 1880<sup>101</sup>, enquanto outros fazem recuar até Gustave Courbet<sup>102</sup>. Clement Greenberg<sup>103</sup> o mais conhecido crítico de arte do Modernismo ameri-

---

99 Referido em ROWLAND, Ingrid D., *The Culture of the High Renaissance. Ancients and Moderns in Sixteenth-Century Rome*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, [2000, p. 214]. Egídio referia-se a uma unidade de tempo Etrusca, dez “séculos” antes de Cristo, mais dez depois de Cristo.

100 Em Gustave René HOCHE, *Die Welt als Labyrinth*, 1957. *Labyrinthe de l'Art Fantastique*, Paris: Denoël/ Gontier, 1967, p. 11, é por exemplo citado que Vincent Gillée escreveu em 1581 o livro para o qual decidiu escolher o título “*Diálogo entre a música antiga e moderna*”.

101 DANTO, *After*, p. 62.

102 Albert Gleizes em HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 187.

103 Clement Greenberg (b. 1909). HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 754.

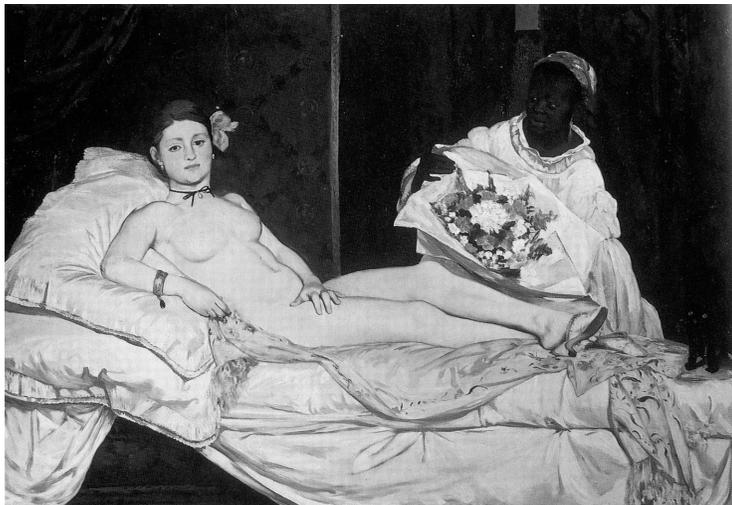


Fig. 7 - Édouard Manet, *Olympia*. 1863. Paris, Musée d'Orsay.

cano diz, significativamente que o primeiro modernista foi Emmanuel Kant<sup>104</sup>, acentuando o carácter extra – pictórico e supra – visual deste fenómeno.

Efectivamente, segundo Jean-François Lyotard<sup>105</sup>, Kant indica o caminho para “tornar visível aquilo que não se pode ver [...] quando assinala que ‘formlessness’, a ausência de forma”, é um possível índice para o não representável.

Vamos assumir como possível a definição de Modernismo que Peter Halley<sup>106</sup> atribui a Ortega e Gasset (*La deshumanización del arte*, Madrid, 1925), e que resumindo e simplificando, assentaria sobre o conceito de dúvida.

---

104 Outros falam ainda de Baudelaire. O conceito de “Arte Moderna” foi bem produtivo no século XIX. Encontramo-lo por exemplo muito ligado aos ideais simbolistas, no título da revista *L'Art Moderne*, editada em Bruxelas entre 1881 e 1914. E também no título da obra de John Ruskin *Modern Painters*, autor que elogiava numa contradição, apenas aparente, os artistas da “Pre-Raphaelite Brotherhood”.

105 HARRISON & WOOD 2, 1135.

106 HALLEY, Peter, *Collected Essays 1981-87*, Zurique [etc.]: Galerías Bishofberger e Sonnabend, [*Scritti sull'arte ed altro*. Siracusa: Tema Celeste, 1990, p. 35].

Este novo estilo pretenderia:

1. desumanizar a arte;
2. evitar as formas vivas;
3. ver a obra de arte apenas como obra de arte;
4. considerar a arte como um jogo e nada mais;
5. ser essencialmente irónico;
6. duvidar da mistificação e conseqüentemente aspirar a uma prática escrupulosa;
7. considerar a arte como coisa, destituída de conseqüências transcendentais.

Diz Halley<sup>107</sup> também, que o Modernismo se apresenta de dois modos opostos: ou o transcendental (greenberguiano, Jung, Emerson, da presença, Matisse, Mondrian e Kandinsky, Pollock, Rothko, Newman); ou o relativo (fenomenologia, Freud, indeterminação de Heizenberg, irónico, Picasso, Duchamp, Rauschenberg, Johns).

---

107 IDEM, *Ibidem* p.56.



## Re(o)corrências

*Ver as coisas passadas como presentes.*

Vasari<sup>108</sup>

Sou tendencialmente pouco místico e nunca me aconteceu ver fantasmas, mas no entanto tenho alguma fé no fenómeno da “existência do passado no presente”, tal como Henri Bergson identificou e integrou no seu conceito de “duração”<sup>109</sup> e Aby Warburg na “transmigração” de memórias imagéticas.<sup>110</sup>

Por exemplo, não consigo ler o livro de André Chastel, o *Saque de Roma*, (em 1527) sem pensar nas situações paralelas que ocorreram no século XX. A manobra pode parecer rebuscada mas tornar-se-á límpida se consideramos que, com aquele acontecimento funesto do “cinquecento”, foi a simbólica e mística de Roma que ruiu, com a invulnerabilidade que lhe era atribuída pela protecção da autoridade máxima da Igreja e todo o seu arsenal santificado de protectores e relíquias. No século XX ou princípio do XXI assistimos primeiro, perante o espanto de todo o mundo e o escândalo da metade marxista, à derrocada do poder soviético e derrube do muro

---

108 *Le Vite*, Florença 1550, p. 223 e seguintes, citado por BARROCHI, *Publico*, p. 5.

109 BERGSON, Henri, *Creative Evolution*, Dover, p. 27.

110 Ver Aby WARBURG, *Essais Florentins*, Klincksieck, 2002, particularmente o texto “*L’Entrée du Style Idéal antiquisant dans la Peinture du debut de la Renaissance*”, p. 210.

de Berlim.

Depois, no virar do milênio, na ausência da hecatombe nuclear anunciada ou outros factos apocalípticos adivinhados, a outra metade do mundo sofreu, aterrada, o derrube do símbolo de cúpula do capitalismo internacional e da globalização que era, como o nome orgulhosamente indicava, o “World Trade Center”. O *World Trade* deixava de ter o seu centro. O afundamento deste Titanic da alta finança punha em dúvida a possibilidade da continuidade na circulação do dinheiro e da informação.

No “Day After”<sup>111</sup> a vida, afinal, continuou. As instituições, abaladas, reagiram melhor ou pior e prosseguiram a sua existência.

Entre períodos históricos, que assistiram a tempestades simbólicas da mesma violência e grandeza relativa, não é de espantar a existência de fenómenos a que podemos chamar “coincidências artísticas”. Identificados nos anteriores, reconhecíveis nos mais recentes.

Não vou tão longe, no entanto, como Walter Benjamin, que dizia que “cada imagem do passado que não é reconhecida pelo presente como preocupação sua, tende a desaparecer irremediavelmente”. Tenho mais alguma confiança na neutralidade da história, na sua capacidade objectiva de arquivar e recordar mesmo informação que possa parecer de momento irrelevante.

É evidente que este trabalho de memória e armazenamento depende, para além de múltiplos factores fortuitos, da própria capacidade das formas em serem traduzidas e despidas dos códigos de época, de forma a serem potencialmente transferíveis, possuírem essa característica a que Aby Warburg chamou “Nachleben” (vida póstuma imagética), que motivou também a emergência da arte clássica no renascimento.

Como fundamentação da intensidade e relevância da relação presente/passado gostaria de referir o problema da determinação por uma época histórica da “qualidade” em arte, ou mesmo do seu valor aos mais variados níveis (comercial, museológico, como fonte de investigação histórica). Para além de várias ideias que coexistem sobre este assunto, sobre o qual não irei debruçar agora em profundidade, não restam dúvidas que cada momento histórico vai repescando nas reservas da história de arte existentes, com os sempre escassos recursos disponíveis, aquilo que é mais valioso e portanto urgente tratar nesse preciso momento.

O Maneirismo, com a urgência com que tem sido procurado, resulta portanto da

---

111 Título de uma conhecida série do início dos anos oitenta sobre as repercussões da catástrofe nuclear.

“acção retroactiva do futuro sobre o passado” – referida por Hélder Gomes, seguindo ainda o pensamento de Danto – “entendida esta acção não como uma transformação factual de carácter retroactivo, mas na acepção de uma transformação do sentido de um dado acontecimento histórico ou de uma dada realidade e pela alteração da sua posição relativa, face a acontecimentos futuros”<sup>112</sup>.

Concordo com Maurizio Fagiolo, na sua *Guida alla Storia dell’arte*, quando diz: “Aquele mundo [o Maneirismo] foi visto como o filtro deformante dos movimentos do nosso século: projectámos sobre o ‘Cinquecento’ a nossa crise e a vontade irracional, enquanto modernos”<sup>113</sup>.

Não concordo tanto quando este autor critica por esse facto o conceito moderno de Maneirismo, como contraditório e abusivo. Nesse caso tudo o seria e viveríamos num cepticismo absoluto e sem alternativa, porque sendo o estudo do passado condicionado pelo presente, este não é facilmente manipulável e tem uma dinâmica sempre imprevisível, como aliás o Maneirismo nos ensinou.

Conforme lembra Jürgen Habermas<sup>114</sup>: “O espírito moderno, a ‘avant-garde’, resolveu utilizar o passado de uma forma diferente, dispõe daqueles dados que se tornaram acessíveis devido à objectividade da erudição do historicismo, mas opõe-se ao mesmo tempo à neutralidade da história servida no museu do historicismo”. E exemplificava, citando Walter Benjamin: “Consequentemente, para Robespierre, a Roma antiga era um passado carregado com o presente do “agora”, que ele projectou sobre o ‘contínuum’ da história. A Revolução Francesa via-se como Roma reencarnada. Ela citava a Roma antiga, tal como a moda vai buscar um modelo antiquado. A moda tem uma apetência para o actual, esconda-se ele onde se esconder nos meandros do passado; é um salto de tigre para dentro do passado”<sup>115</sup>.

O presente, ou seja, a experiência actual da existência, constitui a “condição her-

---

112 HÉLDER GOMES, *Relativismo Axiológico e Arte Contemporânea*, Tese, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2002.

113 Citado por Carmine BENINCASA, *Sul Manierismo come dentro a uno specchio*, [Roma: Officina Edizioni, 1979. p. 10]

114 Na realidade acrescentei um pouco mais de texto à citação de Habermas em HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, 1001. Para isso recorri ao sítio onde ele a foi buscar: “*Thesis of Philosophy and History*”, disponível em *Illuminations* de W.B., NY, 1965, p. 255.

115 IDEM, *Ibidem* p. 255.

menêutica de qualquer compreensão”, como diz Benincasa<sup>116</sup>.

Considere-se o conceito de “Museu Imaginário” de André Malraux, museu sem muros, envolvendo passado e presente: “Toda a grande arte modifica os seus predecessores [...]. As obras de arte ressuscitam no nosso mundo da arte, não no deles[...]. Entendemos aquilo que nos dizem as obras, não aquilo que disseram”<sup>117</sup>.

No mesmo sentido se pronunciou Raymond Lewis<sup>118</sup> ao afirmar que “a vida de outros tempos ou locais pode apenas ser recuperada como uma abstracção”. Este mesmo autor comenta também a questão do oportunismo do presente em relação a obras do passado, sob o eufemismo de que as grandes decisões são tomadas pelo “tempo”, essencial no sentido de apurar a qualidade da obra de arte.

“Verificaremos que estamos a usar a obra de um modo determinado por razões que nos são próprias e por isso é melhor reconhecê-lo do que submeter-se ao misticismo do ‘Tempo’, como o grande Juiz.”<sup>119</sup>

Os Wittkower distinguem a utilização que o artista faz da arte do passado do uso que dela faz o historiador, mas também põem algumas reticências em relação à possibilidade da objectividade histórica: “Utilizar para os próprios fins as obras de arte de idades passadas é uma prerrogativa dos artistas. Os historiadores geralmente julgam-se mais objectivos, mas também não podem fazer mais do que olhar o passado com os olhos do seu tempo.”<sup>120</sup>

Também Sol LeWitt, num texto publicado em 1969, reconhecia: “Habitualmente percebemos a arte do passado aplicando as convenções do presente e portanto não a compreendendo”<sup>121</sup>.

Joseph Kosuth defende a mesma ideia: “A arte vive através da influência que tem noutra arte, não existe como resíduo físico das ideias de um artista. A razão pela qual diferentes artistas do passado são ‘ressuscitados’ é porque algum aspecto da sua

---

116 BENINCASA, *Spechio*, p. 11.

117 GENETTE, Gérard, *L'Oeuvre d'art. Immanence et transcendence*, Paris Editions du Seuil, 1994, p. 256. Ver mais sobre este conceito em *Le Musée Imaginaire* de André Malraux, 1947, [ Gallimard, 1965 ]. Ou o Museu Paralelo de TOMASSONI, *Ipermanierismo*, p. 21. Ou o *Tempio della Pittura* de Lomazzo, que refiro em *Mimesis*.

118 Raymond Lewis, sociólogo cultural, 1921-1988. In HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 712.

119 IDEM, *Ibidem* p. 717. Sobre o *Valor da obra de arte*, Ver capítulo IV. desta Tese.

120 WITTKOWER, *Saturno*, p. 307.

121 Revista *Art-Language*, Vol 1, nº1, HARRISON & WOOD, *Art and Theory*, p. 837.

obra se torna utilizável pelos artistas vivos. Muitas vezes, não se percebe que não existe ‘verdade’ acerca do que a arte é”<sup>122</sup>.

Robert Morris<sup>123</sup> reconhece esta relatividade, ou oportunismo histórico, transformando-os num conceito de caducidade da arte. Atribui esta à volatilidade da percepção, que muda constantemente, deixando à história da arte a tarefa de “apanhar os ossos das formas que morreram”. “Neste sentido – acrescenta – toda a arte morre com o tempo. É portanto caduca, quer continue a existir como objecto físico, ou não.”

Referindo-se à história de arte, George Kubler<sup>124</sup> nota que “a nossa forma de descrever o passado visual é ainda muito desconfortável”.

O exemplo aliás, vem-nos de períodos históricos anteriores ao Maneirismo: Chastel<sup>125</sup> refere que Marsílio Ficino via a antiguidade como morada de poetas e sábios: “Sob o efeito da miragem platónica, ele parece ignorar os outros aspectos e esquecer a história.” Da mesma forma hoje, sob o efeito da miragem moderna, vemo-nos no Maneirismo.

Maria Zambrano diz que a “poesia desfaz também a história: ‘Desvive-a’, percorrendo-a para trás, rumo ao sabor primitivo de onde o homem foi atirado. [...] Um lugar e um tempo que o homem não pode situar de modo exacto na sua memória, porque então não havia memória, mas que não pode esquecer, porque tão-pouco havia esquecimento”<sup>126</sup>.

Penso que esta ideia poderá estar perto da concepção de Hegel da existência do “símbolo como uma espécie de pré-arte”<sup>127</sup>. É evidente que ela pressupõe um “pós”.

Um dos fundadores do Cabaret Voltaire, Hugo Ball, escrevia no seu diário no dia 18

---

122 IDEM, *Ibidem*, p. 845. Em relação a esta última afirmação ele exemplifica: “O que a pintura Cubista significava experimentalmente e conceptualmente para, digamos, Gertrude Stein, é algo que está acima da nossa especulação porque a arte então ‘significava’ algo diferente do que significa agora”.

123 Robert Morris (1931), IDEM, *Ibidem*, p. 871.

124 George Kubler (n. 1912), IDEM, *Ibidem*, p. 736.

125 CHASTEL, *Marsílio*, p. 288.

126 ZAMBRANO, p. 120.

127 GOMBRICH, *Symbolic*, p. 188.

de Abril do ano de 1917<sup>128</sup>: “Talvez a arte que procuramos seja a chave para toda a arte precedente: uma chave salomónica que abrirá todos os mistérios”. É a visão da arte contemporânea reduzida a uma chave, desenhada em função da necessidade de compreensão de um passado – conhecimento.

---

128 HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 247.

## Simultaneidade

As relações de simultaneidade que não podem deixar de gerar interacção. Os olhos que lêem Montaigne, Baudelaire e Verlaine, e viram Picasso e Paul Klee, vêm também a *Deposição da Cruz* de Pontormo, na Igreja de Santa Felicita em Florença<sup>129</sup> que não podem deixar de relacionar entre si. É a “horizontalidade da arte”, que refere Tomassoni<sup>130</sup>.

É oportuno reconhecer que, no Século XV, em função de movimentos classicizantes e revivalistas, que preconizavam um regresso ao latim arcaico, Alberti, em *De re aedificatoria*, utilizava indistintamente a expressão “basílica”: “tanto no sentido antigo do termo, ou seja, auditório para julgamentos, como a basílica no sentido Cristão, ou seja, igreja. [...] Tentava aplicar o vocabulário de Vitruvius tanto aos tipos de edifício antigo como moderno”<sup>131</sup>.

Constituem-se amálgamas históricas, conjuntos de imagens que se inter-influenciam e que alteraram decisivamente a percepção, tanto da arte antiga como deste movimento artístico do século XVI, que anteriormente não teve dignidade para ter nome próprio, oscilando entre ser chamado Renascimento Tardio<sup>132</sup> e Proto-

---

129 Marcel Proust dizia que apenas os românticos sabiam ler as obras clássicas, porque as liam como tinham sido escritas, ou seja, romanticamente.

130 TOMASSONI, *Ipermanierismo*, p. 13.

131 ROWLAND, *Culture*, p. 198.

132 Como Hermann Voss no título do seu livro. VOSS, Hermann, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und*

Barroco, já que a palavra “Maneirismo” era depreciativamente considerada, sendo sinónimo de imitação ou excesso de artificialismo<sup>133</sup>.

Penso ter reunido argumentos que podem provar que o presente tem competência e interesse em incorporar na sua massa crítica activa o passado, criando um fenómeno contemporâneo chamado Maneirismo.

Para esta empresa, é necessário no entanto saber como se encontram depositados os fenómenos artísticos no passado, se desligados das razões de causalidade ou pelo menos da simultaneidade histórico – social que os fizeram acontecer, ou se pelo contrário é impossível “puxar pela corda sem que venha tudo atrás”.

A este respeito gostaríamos de lembrar Haskell<sup>134</sup>, que por sua vez cita Quinet:

“O que terá acontecido aos artesãos que foram expulsos das suas cidades? A arte era o refúgio principal de todos aqueles que tinha sido proscritos. Entalhadores de pedra e madeira procuravam refúgio no ‘Campo Santo’ de Pisa. Toda uma população de exilados recorria aos pincéis e criava nas paredes aquela pátria ideal que lhes era negada sobre a terra”.

Os artistas de uma época constituem também um grupo minoritário e marginal de exilados no seu próprio país, afastados dos outros acontecimentos sociais e históricos dominantes e desta forma mantêm-se aptos para uma utilização pura, sem mais consequências, por parte de épocas seguintes, exactamente devido à ausência de teias para com a sua própria época.

Por outro lado, Haskell duvida da utilidade ou, pelo menos, facilidade em se estudar a história de um determinado período observando a sua melhor arte. “A curiosidade histórica acerca de um estilo muitas vezes degenera, transformando-se em sincera admiração por ele, como se viu na mudança de atitude acerca do gótico, que ocorreu perto do final do século XVIII.” Neste caso, desaparece a objectividade do estudioso de história. Haskell aconselha este, assim, a estudar apenas a arte “má ou indiferenciada”<sup>135</sup>. A boa e original ficará assim para consumo dos artistas...

---

Florenz, [La Pittura del Tardo Rinascimento. Donzelli editore, 1994].

133 Sobretudo a partir do século XVII como por exemplo em: *L’Idée de la perfection en peinture*, Fréart de Chambray, Le Mans, 1672; uma tradução de tratado artístico de Dryden; Luigi Lanzi, 1792; todos eles citados por DUBOIS, *Maniérisme*, p. 163. Esta ideia do Maneirismo como defeito tem repercussões até ao século XX com Burckhart (*Der Cicerone*, 1955) e mesmo Wölfflin (mesmo autor e obra, p. 164).

134 HASKELL, *Images*, p. 365

135 HASKELL, *Images*, p. 367.

## Fortuna crítica do conceito de Maneirismo

Seria útil clarificar o conceito tal como as suas manifestações. O que quero dizer, quando falo em *Maneirismo* ou *maneiristas*?

Identificarei *características maneiristas* que podem ser encontradas em obras de qualquer século, e designarei por *Maneirismo* o período que vai das primeiras décadas do século XVI até ao final do mesmo século<sup>136</sup>. As obras de Miguel Ângelo e Rafael estabelecem a transição vestibular. Chamo ao Maneirismo das primeiras décadas “*Bella ou Prima Maniera*”, como António Pinelli, ou *Primeiro Maneirismo*, como Freedberg, incluindo por exemplo Pontormo, Rosso Fiorentino, ou o espanhol Alonso Berruguete; depois, *Segundo Maneirismo*, a partir de Vasari, como Freedberg ou Dubois.

No entanto tenho que admitir que, como escreveu Posner<sup>137</sup> em 1964, “os nossos conceitos sobre Maneirismo são ainda fluidos” pois estamos ainda envolvidos num debate que animou os historiadores ao longo do século XX. Também o português Jorge Henrique Pais da Silva<sup>138</sup>, no culminar de um périplo pelo Maneirismo europeu, sobretudo no campo da arquitectura, como bolseiro da Fundação Gulbenkian em 1963, veio a reconhecer que, “apesar do optimismo manifestado pelo Prof.

---

136 Não há vantagem em precisar mais as datas de início e o final. Não se trata de aniversários.

137 FRIEDLANDER, *Anti-Mannerism*, Introdução, p. XVI.

138 Jorge Henriques Pais da Silva, *Estudos sobre o Maneirismo*, 1983, Editorial Estampa, Lisboa, p. 30.

Pevsner (*An Outline of European Architecture*, London, 1943), continua a verificar-se certa fluidez acerca do conceito de Maneirismo (...).”

Certos autores<sup>139</sup> resolveram assumir Maneirismo como um contínuo entre o passado e o presente, uma característica essencial, estrutural ou polar da história, que se opõe e alterna ao classicismo, como tendência dominante. Reconhecem assim o Maneirismo como movimento que terá já estado presente no Helenismo<sup>140</sup>, que se pode encontrar por exemplo no século XVIII em pintores como François Boucher (1703-1770)<sup>141</sup>, nos séculos seguintes, nas longuíssimas proporções de um James Mc. Neil Whistler (1834- 1903) e que se prolonga, nas suas manifestações, até ao século XX. Da mesma forma que o Barroco para Wölfflin, ele poderá ser mesmo “um estágio normal no desenvolvimento de todo o estilo”<sup>142</sup>. O Maneirismo não seria, portanto, apenas influente hoje, seria antes uma ‘realidade’, existente e independente.

Que factores terão levado tantos historiadores do século XX a atribuir ao conceito Maneirismo tão grande extensão, para alguns porventura exagerada<sup>143</sup>, na história da arte ocidental?

Battisti<sup>144</sup>, parte de um conceito geral que denomina Anti-Clássico, englobando nele o Maneirismo, a arte da Reforma, o Naturalismo da primeira contra-reforma católica e o Barroco jesuíta.

---

139 Como fez inicialmente Ernst Robert Curtius, “*La littérature européenne et le moyen âge latin*”, PUF, p. 56, p. 331-2, citado por HOCKE, *Labyrinthe*, p. 12: “Maneirismo como fenómeno complementar do classicismo seja quais forem as épocas. Maneirismo é o fenómeno complementar do classicismo em cada época.” [...] Em 1947 ele identificava sete épocas principais do Maneirismo, desde o “sistema *lipogramático*” do VI século a.C. aos “grande ‘concettismo’ espanhol do século XVII”. BENINCASA, *Spechio* 125: “todas as vezes que assistimos ao predomínio da maneira sobre a matéria, do significante sobre o significado, a um processo de imitação diferencial em relação ao seu modelo anterior que redundava numa procura de expressividade, podemos falar de Maneirismo”. E também DUBOIS, *Maniérisme*, p. 12.

140 A propósito de uma multiplicação de livros de artistas na Grécia a partir do século V a.C. WITTKOWER fala de “uma inversão na consciência artística análoga ao que aconteceu nos séculos XV e XVI”.

141 É muito evidente a semelhança entre a pintura francesa de corte do século XVIII e por exemplo *O rapto de Europa* de Veronese, no Palácio Ducal de Veneza.

142 Arnold HAUSER, *Maneirismo a crise da renascença e o surgimento da arte moderna*, [Editora Perspectiva, São Paulo 1976, p. 39].

143 W.J.FREEDBERG, «Observations on the painting of the Maniera», *The Art Bulletin*, Nº47, 1965.

144 BATTISTI, *Anti-Rinascimento*, p. 62.



Fig. 8 - Fillipino Lippi. *Erato ou Alegoria da Música*; Berlim, Kaiser Friedrich- Museum, 1500.

Ele considera que “também o conceito de Maneirismo se tornou um pseudo-conceito. É difícil agora dizer quais possam ser as razões que impedem de definir como maneirista um Fillipino Lippi ( Fig. 8 ) ; num quadro mais vasto, já não se sabe como podem ser arquivados um Bosch ou um Grünewald, sabendo-se que, se o Maneirismo é anti-classicismo, nenhum o é mais do que eles. E se o Maneirismo ou o anti-classicismo são um período cronológico, em vez de uma componente estilística, estará perdido qualquer critério de definição global e complexiva do renascimento, visto que, sobretudo na difusão europeia da cultura renascentista, as manifestações ‘cinqüentocentescas’ anticlássicas, prevalecem largamente sobre aquelas que podem



Fig. 9 – Georg Baselitz. *Os comilões cor-de-laranja IV*; Óleo e têmpera sobre tela; 146x114cm, Staatsgalerie Moderner Kunst, Munique.

ser definidas pelo seu estilo clássico”<sup>145</sup>.

Dubois reserva aos artistas do século XVI o uso do substantivo Maneirismo, reconhecendo embora às características maneiristas das obras (e portanto ao adjetivo) um âmbito temporal muito mais geral<sup>146</sup>.

“O Maneirismo não é uma peça num museu: ele está tão vivo como o conformismo, do qual ele acentua os sinais e defeitos, através de um absurdo voluntário ou involuntário”<sup>147</sup>.

Este autor aliás recusa o que designa como “o esquematismo” de ter que optar entre o Maneirismo como forma de arte, independente de considerações históricas, e uma definição histórica (“qual?” – pergunta ele...) de Maneirismo<sup>148</sup>.

Confirmando esta visão, com a qual no geral me identifico, numerosos artistas visuais contemporâneos relacionaram nos finais do século XX o seu trabalho com o Maneirismo, convocando-o directamente para o seu discurso artístico.

Por exemplo Georg Baselitz (n. 1938 – Fig. 9), o pintor alemão, num curto texto

---

145 IDEM, *Ibidem*, p. 29.

146 DUBOIS, *Maniérisme*, p. 181.

147 IDEM, *Ibidem*, p. 22.

148 DUBOIS, *Maniérisme*, p. 178.



Fig. 10 - Robert Smithson. *Cabana Parcialmente Enterrada*. Janeiro de 1970, Kent University, Ohio, cabana e vinte camadas de terra; 564x310x1372cm. Fotografia de John Weber Gallery, N.Y.

de 1961 denominado *Pandemonium manifestos*<sup>149</sup>, cita duas vezes o Maneirismo sob pretextos diferentes: o “excesso” maneirista; o “exibicionismo” maneirista... Realizou-se em Vancouver em 1982 uma importante exposição de arte contemporânea denominada: *Mannerism: a theory of culture*. Também Robert Smithson<sup>150</sup> ( Fig. 10) escreveu sobre o Maneirismo, nomeadamente nos textos *Abstract Mannerism* de 1966 e *From Ivan the Terrible to Roger Corman or paradoxes of conduct in Mannerism as reflected in the Cinema* (1967). São importantes afloramentos deste conceito em pleno século XX.

Outros autores, pelo contrário, pensam que o que separa a especificidade de cada um dos períodos históricos é mais importante do que aquilo que os une, revoltando-se contra generalizações. É esta a posição de Hauser.

Poderíamos ainda falar de um Maneirismo em sentido ainda mais estrito, como Luisa Becceruchi<sup>151</sup>, John Shearman, R. C. Smith, e também Hermann Voss<sup>152</sup>, correspondendo apenas ao que normalmente se designa pelo Maneirismo académico,

---

149 In HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 622.

150 SMITHSON, Robert – *The Collected Writings*, Edited by Jack Flam, Berkeley, University of California Press.

151 L. BECCERUCHI, *Momenti dell'arte fiorentina nel cinquecento*, (Firenze, 1955), Citada por PINELLI, *La bella maniera*, Torino: Einaudi editore, 1993, p. 34.

152 VOSS, *Tardo Rinascimento*.

a partir da terceira década do século XVI, o Segundo-Maneirismo ou “Maniera”<sup>153</sup>, excluindo portanto toda uma primeira geração anti-clássica. Freedberg aceita o conceito de Maneirismo mas sente-se desconfortável com ele, por obscurecer o de “Maniera” (1520-1540)<sup>154</sup>.

“Maniera”<sup>155</sup> é também o único conceito que Federico Zeri aceita. Para ele, o Maneirismo não existe, como estilo. A mesma opinião tem Linda Murray<sup>156</sup> que descreve o Maneirismo como “feature” (uma característica).

Michael Levey pressupõe<sup>157</sup> que o que existiu foi um Alto Renascimento, uma fase terminal do Renascimento, quiçá contendo já os germes da sua destruição. Para ele, não existem vantagens em falar de Maneirismo.

Sente-se, por exemplo em Murray e em Levey, que o que eles efectivamente admiram é o Renascimento, vendo o Maneirismo como uma espécie de amargo “fim de festa”, embora com alguns momentos altos. Para ambos, o Maneirismo como estilo nasceu dos tempos conturbados entre - guerras, na Alemanha do século XX, e estará já ultrapassado<sup>158</sup>. Os estudos sobre o Maneirismo foram certamente afectados por alguns estudiosos serem especialistas das épocas anterior ou seguinte.

Porque se começou então a falar tanto de Maneirismo?

Segundo António Pinelli no prefácio de *La bella Maniera*<sup>159</sup>, foi nos anos sessenta do século XX e numa série de intervenções, prefácios e comunicações<sup>160</sup>, a que se seguiu a edição da edição do livro de Shearman *Mannerism* para a editora Penguin em 1967, que se consolidou um conceito de Maneirismo mais afirmativo, embora mais limitado.

---

153 “O conformismo anti-conformista”, segundo DUBOIS, *Maniérisme*, p. 12.

154 FREEDBERG, *Art Bulletin*, N°47, p. 65.

155 Que ele afirma ter sido inventado pelo abade Luigi Lanzi. ZERI, *Italia*, p. 19.

156 MURRAY, *High Renaissance*, p. 192.

157 LEVEY, *High Renaissance*, p. 51.

158 A comparação entre ambos os períodos históricos nasceu em Dvorak que, a propósito de Greco, estabelece o paralelo entre a crise espiritual que “culminou na Reforma mas não foi resolvida por ela” e a “crise de valores e tendências posterior à I Grande Guerra Mundial”. Os conceitos têm-se alterado, mas no essencial, para muitos, persistirá este divórcio entre uma escola de língua materna germânica e, no geral, as escolas britânica e italiana.

159 PINELLI, *La Bella Maniera*, p. XXII.

160 *Accademia dei Lincei Roma 1960, Congresso Internacional de História de Arte de Nova Iorque* (1961), Gombrich preside à sessão sobre este tema.

Fernando Mariás na introdução à edição castelhana do livro de Shearman (1983)<sup>161</sup>, esclarece que o Maneirismo foi para este uma “entidade estilística não épocal fundada no ideal de ‘maneira’, que constituiria uma tendência dentro da arte do século XVI, a par de outras tendências que nos aparecem como seu contraponto ou antítese”.

Deste ponto de vista e verificando a extensão do conceito agora não no sentido temporal mas no sentido geográfico, interroga-se se existirá um Maneirismo espanhol no início do “Cinquecento”, e responde: “Se o Maneirismo é uma tendência fundamentalmente intencional, na Espanha daquele momento ela não faria sentido. Poderia dar-se uma mimesis de rasgos, elementos ou estruturas que habitualmente se consideram maneiristas, mas que verdadeiramente não o são. O que se produziria era uma imitação do italiano que se poderia inclusivamente em Itália qualificar Maneirismo, mas não em Espanha.

Achar-nos-íamos portanto perante fenómenos de pseudo-Maneirismo, segundo a expressão de Bialostocki, ‘Maneirismo escolástico’ mas não Maneirismo propriamente dito, visto que um Maneirismo ‘fenomenológico’ só é possível depois de um momento de classicismo assumido como tal. Não cremos que no nosso país houvesse nessa altura um discernimento suficiente para distinguir entre a regra e a licença”.

Mariás considera pelo contrário que, na segunda metade do século, a “maneira” está presente sobretudo em vários exemplos na arquitectura Andaluza, após a publicação da tradução do tratado de Sebastiano Serlio. Salienta também a excepção que representa, mesmo no panorama espanhol, a figura de El Greco, aceitando também no entanto como maneiristas obras de Alonso Berruguete, entre outros.

Há a registar como facto relevante para a legitimação do conceito a exposição organizada pelo Conselho da Europa *O Triunfo do Maneirismo Europeu*, em Amesterdão em 1955. Mas Gombrich recorda, numa entrevista reproduzida por Danto<sup>162</sup>, que foi muito antes, nos anos trinta, que o Maneirismo se começou a tornar “a burning question”.

“Até aí, mesmo para Berenson e Wölfflin, o Maneirismo tinha sido um período de decadência e declínio. Mas, em Viena, houve um movimento para reabilitar estilos

---

161 SHEARMAN, *Mannerism*, p. 7.

162 DANTO, *After*, p. 160.

que tinha sido desprezados. Desde que o Maneirismo foi considerado um estilo por direito próprio, tal como o Alto Renascimento, as pessoas deixaram de dizer Renascimento Tardio e passaram a dizer maneirista.”<sup>163</sup>

Anthony Blunt, na sua obra *Artistic Theory in Italy, 1450- 1600*, publicada pela primeira vez em 1940, ignora o que denominamos Primeiro Maneirismo e pensa que o segundo, de Vasari e Bronzino, “evidencia uma decadência do nível artístico, do ponto de vista intelectual e sentimental”<sup>164</sup>.

É necessário chamar também a atenção para o contributo de Pevsner<sup>165</sup> a partir de 1926. Segundo Posner, já a partir de 1914 ele assinalou algo a que chamou o Maneirismo, composto por um período “anti-clássico” a partir de 1510, no qual Jacopo Pontormo ( Fig. 11) foi o “verdadeiro reformador”<sup>166</sup> e pelo contrário um período “anti-maneirista”, a partir de 1550, sob o signo de Vasari e outros.

O período “anti-clássico” foi definido por Pevsner como “um movimento [...] que desde o início se voltou especificamente contra uma certa superficialidade que transpirava de uma demasiadamente equilibrada e bela arte clássica, e portanto incluía Miguel Ângelo como maior expoente mas, numa importante área, mantinha a sua independência em relação ao mestre (e apenas nas suas correntes posteriores se ligaria ele de forma definitiva e consciente)”.

Na sua obra de juventude *Renaissance und Barock*, que dignificou o Barroco e defendeu a sua importância histórica, Heirich Wölfflin descreve o Maneirismo sem o designar como tal<sup>167</sup>.

No início do século XX, autores como Dvorak (*Über Greco und den Manerismus*, conferência publicada em *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Munique 1924) ad-

---

163 E.H.GOMBRICH, *A Lifelong Interest: Conversations on Art and Science with Didier Eribon*, (Thames and Hudson, Londres), p. 40.

164 BLUNT, *Teorie*, p. 103. Académico inglês da Universidade de Cambridge, Anthony Blunt foi espião da União Soviética durante a guerra fria.

165 *Die italienische Malerei vom Ende der Renaissance bis zum ausgehenden Rokoko [Handbuch der Kunstwissenschaft*, Wildpark, Potsdam, 1928]. Referido por Posner in op. citada.

166 Não pude deixar de presentir um pouco do prazer nórdico de Pevsner no acentuar da influência germânica sobre Pontormo, tão chorada por Vasari. Existe também um afastamento da arte na península itálica nessa primeira fase do “Cinquecento”, que faz pensar no papel decisivo que os historiadores de arte alemães tiveram na “reabilitação” ou “redescoberta” do Maneirismo no século XX. Esta influência germânica é referida por BATTISTI, *Anti- Rinascimento*, p. 35.

167 WÖLFFLIN, *Renaissance*. Em múltiplas páginas.



Fig. 11 - Jacopo Pontormo. *Visitação*. 1528-30. Carmignano

miraram o Maneirismo num seu sentido mais geral, espiritualista, anti- positivista e anti- naturalista, relacionado –o com os desenvolvimentos artísticos mais recentes. Como referiu Benincasa, já no Romantismo terá existido uma reavaliação de alguns pintores que, como Greco, são hoje pacificamente considerados como maneiristas. Sabe-se que, anteriormente, em Vasari e Ludovico Dolce e passando depois por G. L. Bellori, no século XVII, o amaneiramento foi visto como algo de negativo, como um excesso de tecnicismo ou uma carência de conteúdo, desfavorável à boa pintura<sup>168</sup>. O termo “Maniera” foi também usado depreciativamente por alguns outros autores desde então.

---

168 Ver evolução do conceito em SHEARMAN, *Manierismo*, p. 54.



## IV. O Neo-Maneirismo

Numa gravura veneziana renascentista, ilustrativa de Petrarca, um dragão mordendo a própria cauda, simboliza o “eterno retorno”. Ele também é, segundo Gombrich<sup>169</sup>, o “impenetrável enigma do universo, expresso através de contradições”.

Não quero confrontar-me com o problema de saber se acredito, como Nietzsche<sup>170</sup>, no eterno retorno, ou se, como Jorge Luís Borges, não acredito. Nesta, como noutras matérias que envolvem a eternidade, prefiro refugiar-me no agnosticismo do presente e dizer, com Parménides<sup>171</sup>: “Não foi nem nunca será, porque é”.

No dia a dia todos somos, no entanto, confrontados com o cíclico, ou se preferirmos uma palavra mais corriqueira, rotina. São os dias e as noites, as marés, as estações do ano, ir para o trabalho e voltar para casa. Dois quarto crescente nunca são iguais porque o clima nunca está igual, num há mais nuvens que no outro e nós próprios já não estamos também iguais. Isto não evita que seja prudente assumir os ciclos como factos reais, usando a memória, como a formiga da fábula, para prevenir o futuro. Por exemplo: No fim do Inverno não devemos deitar fora as roupas quentes, porque depois virá outro Inverno. Nos momentos de fartura devemos poupar, porque virão dias mais difíceis.

---

169 GOMBRICH, *Symbolic*, p. 170.

170 Nietzsche citado por Borges: “Esta lenta aranha arrastando-se à luz da lua, e esta mesma lua, e tu e eu susurrando sobre coisas eternas, não teremos coincidido já no passado?” BORGES, Jorge Luís, *Obras Completas*, Barcelona: Emecé Editores, Espanha, 1999, p. 387.

171 Citado por Borges em *História da Eternidade*, de 1936. BORGES, *Obras 1*, p. 351.

Todos os pensadores sociais, por mais progressistas que fossem ou incrédulos que estivessem, confrontaram-se também, num ou noutro momento, com factores de ordem cíclica. É essa aliás uma das razões pela qual tantos, ainda hoje, estudam história. Como diz Wölfflin, no que poderá parecer uma verdade de Monseigneur de La Palisse mas chama de qualquer maneira a atenção para a temporalidade: ‘Nem tudo é sempre possível e certos pensamentos podem apenas ser pensados em certas fases do desenvolvimento’<sup>172</sup>. Herbert Read defendia que certos factos da vida são constantes, mas eles não fazem parte da história, que apenas se ocupa daqueles que mudam<sup>173</sup>.

Entre os que não se alteram contam-se, segundo Michael Baxandall, os livros<sup>174</sup>. Robert Motherwell diz que as obras de arte<sup>175</sup> têm um natureza plural, contendo vários tipos de valores, alguns deles eternos (aqueles em que, nas obras do passado, nos reconhecemos e identificamos), outros transitórios. Curiosamente, o exemplo que apresenta para um valor eterno é a morte, por excelência causa ou efeito do transitório.

Era o próprio Marx que reconhecia que as formas históricas poderiam surgir várias vezes, escrevendo mesmo que a última reencarnação de uma forma histórica é a farsa, acrescentando bem-humorado: “Para que a humanidade se separe alegremente do seu passado”<sup>176</sup>.

Relaciono esta ideia de Karl Marx com a comparação que Chastel<sup>177</sup> estabelece entre a entrada das tropas desabridas de Carlos V em Roma e a cerimónia ocorrida alguns anos depois, em que o Papa recebeu o Imperador na cidade que este tinha destruído: “Como contrapartida em relação à figura moribunda de Bour-

---

172 WÖLFFLIN, Heinrich, Introdução à sexta edição, *Principles of Art History*, New York: Dover Books, 1932: “Todo o artista encontra perante si certas possibilidades visuais às quais está acorrentado. Mesmo o talento mais original não pode ultrapassar determinados limites que resultam da sua data de nascimento.”

173 HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 504.

174 “Um livro muda pelo facto de não mudar ao passo que todo o mundo muda.”, 1985. Citado por GENETTE, *L’Oeuvre*, p. 284.

175 R. Motherwell (1915–1991). In HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 634.

176 KARL MARX, *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*: “Hegel fez notar, algures, que todos os grandes acontecimentos e personagens históricos ocorrem, por assim dizer, duas vezes. Mas esqueceu-se de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa.”

177 CHASTEL, *Sack*, p. 214.

bon, mortalmente ferido por uma flecha na madrugada cinzenta de 7 de Maio de 1527, estava a delicada silhueta do Imperador montado num cavalo branco. Se estas equações podem ser feitas, é porque a história se manifesta sempre neste tipo de representações – no duplo sentido de símbolo e espectáculo; a sua sequência é a essência da história.”

Se a própria política é dual, a arte pode estar também relacionada com a descoberta de “sinais do presente no passado”, mais do que o seu contrário. Para Maria Zambrano, arte “parece ser o desejo veemente de decifrar ou procurar na pegada deixada, uma forma perdida de existência”. Embora considere que as artes plásticas têm menos a ver com o tempo que a poesia, por serem “esaciais” e não “sucessivas”<sup>178</sup>. Segundo Blunt<sup>179</sup>: “Já se disse que o Maneirismo era sobre muitos pontos de vista um retorno da arte ao medievo, assim como a Contra-Reforma na sua primeira fase, representava um movimento que relançava o feudalismo”.

Não só o que aconteceu no Maneirismo, voltou também a acontecer, continua, mas o próprio Maneirismo foi já um reacendimento de outros movimentos artísticos. Por isso ele é compreensível hoje e o seu estudo é relevante.

Modernamente, Deleuze analisou este fenómeno do ressurgimento, na sua obra *Différence et répétition*<sup>180</sup>: “Nunca o mesmo sairá de si próprio para se distribuir através de numerosas ‘parecenças’, através das alternativas cíclicas, se não existisse a diferença, viajando através dos ciclos e mascarando-se de *mesmo*, tornando a repetição imperativa, mas não revelando senão aquilo que é visível ao observador exterior, que acredita que as variações não são o essencial e que pouco modificam aquilo do qual elas constituem, no entanto, a essência.”

Para compreender a interacção e complementariade da diferença e repetição na nossa vida cultural e artística actual é importante considerar a distinção que Raymond Williams<sup>181</sup> propõe, num texto de 1977, entre “arcaico” e “residual”. Para ele, o residual opõe-se ao arcaico. “Qualquer cultura inclui elementos disponíveis do seu passado, mas o seu lugar no processo cultural contemporâneo é profundamente

---

178 ZAMBRANO, p. 43.

179 BLUNT, *Téorie*, p. 150.

180 DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1996 (1ª edição 1968).

181 Raymond Williams (1921-1988). Publicado em *Marxismo e Literatura*, 1977. HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 979.

variável. Eu poderia chamar ‘arcaico’ aquilo que é totalmente reconhecido como um elemento do passado, a ser observado, examinado, mesmo ocasionalmente ‘revivido’ de uma forma deliberadamente especializada. O que entendo por ‘residual’ é muito diferente. O “residual”, por definição, foi efectivamente formado no passado, mas é ainda activo no processo cultural, não apenas, ou por vezes não totalmente, como elemento do passado, mas como efectivo constituinte do presente. [...] Um elemento cultural residual situa-se habitualmente a alguma distância da cultura efectivamente dominante, mas uma parte dele, pelo menos uma versão – especialmente se “o resíduo” veio de uma área importante do passado – teve de ser incorporada, se a cultura efectivamente dominante quiser continuar a fazer sentido.”

T.B.Maldonado, citado por Pinelli na introdução da *História das Academias* de Pevsner, refere algo que particularmente interessa ao desenvolvimento deste trabalho: Uma das formas do desenvolvimento será o chamado “progressos retrogradis”, segundo o qual a “arte extraordinária [inovadora] contesta a arte normal [conservadora] da sua época. Esse processo de contestação processa-se justamente pela oposição, face ao paradigma, a arte que seria “normal” no passado”<sup>182</sup>.

Resta saber se este esquema será aplicável ao século XX, assunto em que Maldonado e Pinelli parecem divergir, considerando o primeiro que o sistema das “vanguardas” “impede um novo sistema de ‘paradigmas alternativos’ ” e Pinelli, que as vanguardas tendem a constituir-se rapidamente como “arte normal” e que portanto o “progressos retrogradis” perdura na sua acção.

A própria existência de estudos como este no século XXI, voltando os olhos para o passado/presente, prova esta última hipótese.

Existem paralelismos evidentes entre o Maneirismo do século XVI e o fenómeno do Modernismo<sup>183</sup> e outros movimentos do século XX, que usaram o “progressos retrogradis”.

Um dos mais evidentes reside no facto de ambos sucederem a fortes movimentos neoclássicos.

Como disse Hauser “o desenvolvimento do Maneirismo marcou uma das rupturas

---

182 PEVSNER, *Academia*, p. XXXV.

183 Segundo HOCKE, *Labyrinth*, 5, a palavra “moderno” adquire o significado que tem hoje em 1520 com o livro de Vincent Gilé *Diálogo entre a Música antiga e moderna*. Os primórdios do Modernismo estão para alguns em Manet, (Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*) para outros em Gauguin e Van Gogh (Danto, *After*, p.63).



Fig. 12 - Giorgio Vasari. *Conquista de Pisa*. Palazzo Vecchio. Sala dei Cinquecenti. Florença.

mais profundas na História da Arte, e a sua redescoberta [pelo romantismo do século XIX], implica uma ruptura similar na nossa própria época”<sup>184</sup>.

Existem também numerosas associações conscientes ou inconscientes entre os artistas dos dois séculos. Ephie Foundoulaki dedica<sup>185</sup> por exemplo um texto à ligação entre Picasso e Greco, usando como interface a obra de Cézanne. Mas, conforme ele explica, estas relações não são directas. O mesmo sucede mesmo com movimentos artístico que se sucedem, em períodos sequenciais na história de arte. Em arte não existe análise de cromossomas ou o DNA.

Afirma este autor: “É necessário precisar, antes de mais, que não é questão de propor um qualquer esquema de causa-efeito. Descobre-se apenas “similitudes” que são antes caminhos pictóricos paralelos e analogias que não têm qualquer vínculo de tipo ascendente-descendente.”

No entanto o gene, embora virtual, continua vivo e irá ainda manifestar-se através de várias formas.

Existe, portanto, evolução. Danto explica as particularidades da evolução Maneirismo – Modernismo como uma diferença entre semântica e sintaxe, “significar” (a narrativa “Vasariana”) e “ser” (narrativa “Greenbergiana”). Podemos nós no entanto pensar que o “significar” era, para Vasari ( Fig. 12), ou pelo menos para alguns dos seus predecessores da “Bella Maniera”, já diverso do “ser e significar”, para o naturalismo do Alto Renascimento. Ou então, que Modernismo significa “ser”.

184 Arnold HAUSER, *Mannerism*, p. 3.

185 FOUDOULAKI, Greco/Cézanne, *El Greco*, p. 563.



## As palavras e a visão

*O artista moderno vê-se obrigado a perder dois terços do seu tempo a tentar ver aquilo que é visível, e sobretudo a tentar não ver aquilo que é invisível.*

Paul Valéry<sup>186</sup>

A influência da palavra sobre o desenvolvimento das artes, e vice-versa, tem sido alvo de numerosas reflexões. Os exemplos que se seguem são um mostruário da existência de diferentes relações com a palavra escrita ao longo do desenvolvimento das artes visuais. Nalguns casos, atribui-se à palavra o gesto fundador, noutros pensa-se que os textos vieram depois.

No século XV, Ennea Silvio Piccolomini, o futuro Papa Pio II, prefere encontrar uma coincidência temporal entre palavras e a pintura, entre as letras de Petrarca e a mão de Giotto<sup>187</sup>.

Vários artistas contemporâneos não estariam de maneira nenhuma de acordo com um predomínio da visão, aproximando-se mais do paradigma da invisibilidade.

Peter Halley, um pintor contemporâneo, cita um texto de Baudrillard, de 1976, acerca da teoria do simulacro,<sup>188</sup> a propósito da sua obra *Two Cells with Conduit and*

---

186 VALÉRY, *Leonardo*, p. 25.

187 Referido por CHASTEL, *Marsilio*, p. 327.

188 Jean Baudrillard, “*The Hyper Realism of Simulation*”. Citado por HALLEY, *Scritti*, p. 37.

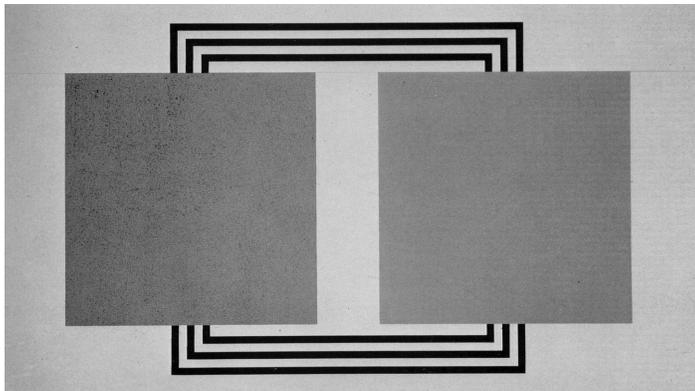


Fig. 13 - Peter Halley, *Duas células com conduta de circulação*. 1986. Acrílico, acrílico day-glo, Roll-a- tex sobre tela. 152,2x122cm. Sonnabend Gallery, Nova Iorque.

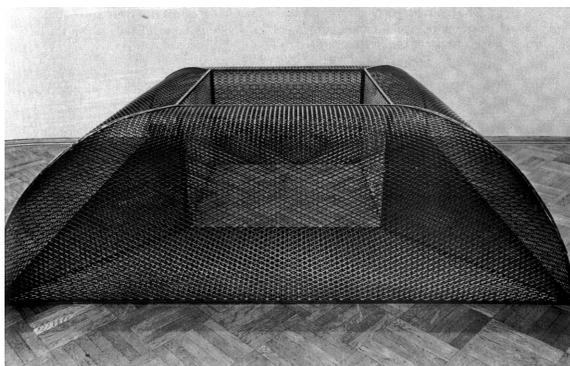


Fig. 14 - Robert Morris, *Sem título*. 1969. Dimensões desconhecidas.

*Underground Chamber*<sup>189</sup> (Fig.13) , de 1983.

Robert Morris ( Fig. 14), baseou-se para uma série de trabalhos numa frase de Anton Ehrenzweig<sup>190</sup>: “A nossa tentativa para focar, deve ser substituída por um olhar vazio e totalmente englobante”. Este olhar seria o único apropriado para ver os objectos que Morris concebeu neste período, baseados na total ausência de um centro focalizado, dentro da obra, que se apresentava assim quase como uma paisagem, para

189 HALLEY, *Scritti*, p. 96. *Day-glo*, acrílico, Roll-a-tex sobre tela, 178x203cm.

190 ROBERT MORRIS, citado em HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 869.



Fig. 15 - Rosângela Rennó. *Série Vermelha (Militares)*. Aluno. 2002-03 C-Print digital sobre lâmina montada sobre PVC, 185x105cm. Galeria Fortes Vilaça, São Paulo.

ser vista distraidamente, “en passant”, como fazemos na vida real.

Rosângela Rennó apresenta no Pavilhão do Brasil de 2003 imagens digitais sobre papel fotográfico, pinturas no aspecto visual e certamente fotografias no aspecto técnico (Fig. 15). Elas representam o *Inferno* de Dante e caracterizam-se por uma leitura minimal de longe, onde as fotografias impressas de figuras do início do século XX são invisíveis, surgindo elas apenas sob determinados ângulos e a uma distância precisa.

Outros artistas foram no entanto mais radicalmente anti - visuais. Robert Barry realizou em 1969 uma exposição em Nova Iorque em que quase tudo era invisível, utilizando muitas das peças um tipo de raios e de frequências que questionavam “os limites da percepção”<sup>191</sup>. Outros artistas conceptuais foram ainda mais longe: O *Air Show* de Terry Atkinson e Michael Baldwin<sup>192</sup> de 1967, referia-se a uma coluna de ar cuja base era uma milha quadrada como obra de arte, mas não especificava qual a localização deste “não objecto”.

Um manifesto do jornal *Art-Language*, sobretudo redigido pelo mesmo Terry

---

191 Robert Barry (n. 1936) Relatada pelo próprio em entrevista inserida em HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 839- 840.

192 Terry Athkinson (n. 1939), Michael Baldwin (n. 1945).

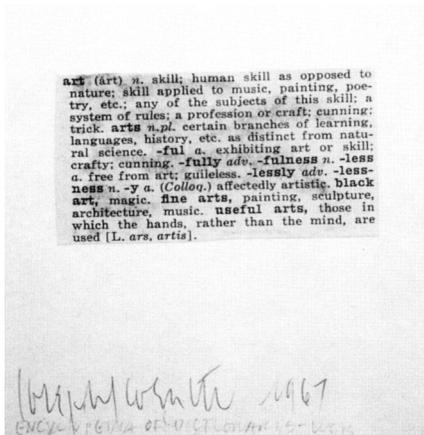


Fig. 16 – Joseph Kosuth. *Art as ideia*. 1967. Colagem sobre cartão. 7,5x7,5cm.

Atkinson, referia-se ao filósofo Merleau-Ponty como defendendo um papel para as artes visuais de elemento corrector, relativamente à abstracção e generalidade do pensamento conceptual. Mas acrescentava a dúvida: “Mas o que é que as artes visuais estão a corrigir – extrair ou acrescentar – ao pensamento conceptual?”.

Esta pergunta aparece formulada num texto editorial em que se coloca a questão se este próprio texto é ( ou em que circunstâncias pode ser ) considerado uma obra de arte, em vez de crítica de arte, ou teoria de arte<sup>193</sup> – lembrando obras de Joseph Kosuth ( Fig. 16) , que fez palavras “de galeria”, assim como as frases “arte pública” de Barbara Kruger ( Fig. 17) ou Jenny Holzer, ou a poesia visual do barroco e a contemporânea (diferente mas comparável), que compõem formas com palavras<sup>194</sup>.

Sempre foi grande o interesse dos artistas visuais pelo que podemos chamar a “invisibilidade”. Testemunha é a obra de Gustav Klimt, *O cego*, de 1896, em que o artista nos deu a observar a concentração no interior que resulta da impossibilidade de ver o exterior.

193 HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 876. O próprio título desta compilação de textos que tenho citado abundantemente é suspeito neste aspecto de cumplicidade com as ideias de Atkinson, visto que Harrison e Wood também pertenceram ao mesmo grupo artístico. *Art in Theory* não se traduz por Teoria da Arte mas sim por Arte na Teoria, ou seja, a arte que vive na Teoria, escondida nas palavras.

194 Assisti na Universidade de Évora a uma conferência muito interessante sobre este assunto, de Ana Hatherly, que também une o passado e o presente, estudando a arte barroca e fazendo-a contemporânea.



Fig. 17 - Barbara Kruger. *Sem título ( O teu olhar bate no perfil da minha cara)*. 1981. Fotografia. 139,7cx104,1cm. Nova Iorque, Galeria Mary Boone.

A superioridade do discurso visual foi, na sua prática, contraditada por Donald Judd e outros, que defenderam uma arte produtora de objectos unitários e “específicos”. Dizem Harrison & Wood que, “se estes objectos têm uma função, é a de despertarem um discurso teórico conceptual e social”<sup>195</sup> – portanto verbal. Aliás, Judd e Morris, escreveram profusamente sobre a teoria da sua prática artística.

Marcel Duchamp baseou-se com frequência em textos literários como principal fonte de informação motivadora dos seus trabalhos artísticos. Tal levava-o mesmo a dizer acerca de uma novela de Raymond Roussel: “Vi imediatamente que o podia usar como influência. Senti que, como pintor, era muito melhor ser influenciado por um escritor que por outro pintor”<sup>196</sup>.

Wollheim comparou a influência de um texto ao que chamou um “empréstimo” [a partir de outra obra de arte visual]. “A diferença relevante é de complexidade. Um texto é uma coisa simples e falar do que um texto significa para um artista, é falar da influência de uma coisa simples. Pelo contrário, um empréstimo é uma coisa complexa [...] o motivo emprestado veicula o contexto a partir do qual é tomado

---

195 HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 799.

196 In dissertação de Mestrado em Pintura na FBAUL de Encarnação Loureiro, *Sinais da ciência na obra de Marcel Duchamp*, citando Chipp, H.B., *Teorias de Arte Moderna*, p. 401., S. Paulo: Editora Martins Fontes.

por empréstimo.”<sup>197</sup>

Kosuth<sup>198</sup> levava mais longe a preferência de Duchamp –O texto não como influência mas sim a própria natureza da própria obra de arte. “As proposições artísticas não são factuais, mas de um carácter linguístico – ou seja, elas não descrevem o comportamento de objectos físicos ou mesmo mentais; elas exprimem definições de arte, ou as suas consequências formais.”

Também as técnicas de apreciação museológica estão hoje muito ligadas à palavra contextualizadora, que pode provir de longas explicações que encontramos, em forma escrita, nas salas dos Museus, ou nos sistemas Áudio, que se integram hoje numa civilização que Paul Virilio<sup>199</sup> descreve como “Áudio-Visível”.

Peter Klein parece pensar que<sup>200</sup> “a viragem para a arte abstracta de Kandinsky, assim como de outros artistas do “Blaue Reiter”, como Theo van Doesburg, Piet Mondrian e compositores como Scriabin, Stravinsky e Schönberg, se deveu à literatura “teosófica”.

Greenberg<sup>201</sup> refere que, nos séculos XVII e XVIII, as artes que ele considera “da ilusão”, a pintura e a escultura, dedicam-se a emular, não apenas os efeitos da ilusão, mas também as outras artes, e nenhuma menos do que a literatura.

André Chastel, no seu tratado sobre Marsílio Ficino, referiu a existência de uma articulação e uma relação de causa-efeito entre a doutrina filosófica dos neo-platónicos e em particular Ficino, nos finais do século XV, e o desenvolvimento do Maneirismo, meio-século depois<sup>202</sup>. A mesma opinião tem Anthony Blunt<sup>203</sup>.

---

197 WOLLHEIM, *Painting as*, p. 189.

198 HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 846. Neste sentido não é de estranhar a importância da palavra na obra de Kosuth.

199 VIRILIO, *La procedure du Silence*, Paris: Éditions Galilée, 2000, [*Art and Fear*, Nova Iorque e Londres, Continuum, 2003, p. 82].

200 KLEIN, Peter K., “Burial of the Count of Orgaz and the Concept of Mannerism of the Vienna School or Max Dvorak and the Occult”, em *Greco of Crete*, Iraktion: Município. 1995, p. 524.

201 Clement Greenberg, “*Towards a Newer Laocoon*”, 1940, reproduzido em HARRISON & WOOD. *Art In Theory*, p. 555.

202 CHASTEL, *Marsílio*, p. 110. Cita também neste aspecto opiniões concordantes de Panofsky e Anthony Blunt.

203 BLUNT, *Teorie*, p. 34. “Apenas no século seguinte as doutrinas neoplatónicas foram realmente aplicadas à teoria da pintura, de um modo notório na obra de Miguel Ângelo [...]”

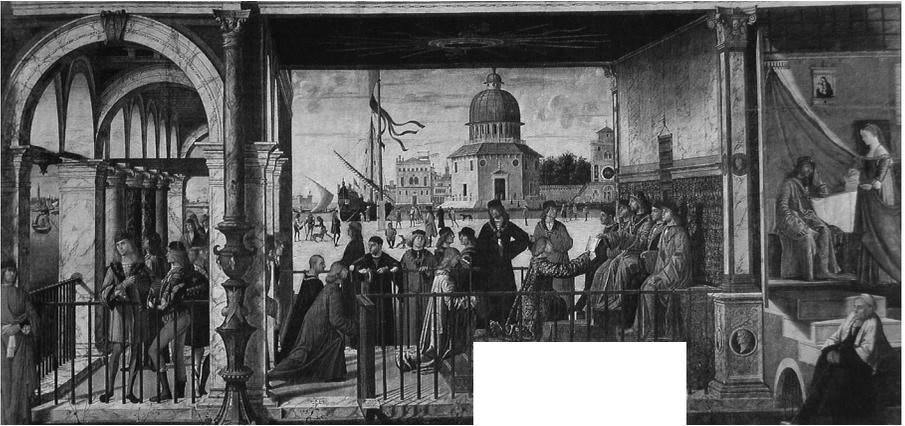


Fig. 18 - Vittore Carpaccio. *Lenda de Sta. Ursula*. Cerca de 1500. Regresso dos Embaixadores Ingleses.

David Rosand<sup>204</sup>, no seu tratado sobre a arte veneziana, refere a influência da tradição teatral da *Sacra Rappresentazione*, a encenação de episódios bíblicos, sobre artistas como Veronese e Tintoretto.

Algumas obras de artes visuais estão mais próximas do discurso verbal do que outras. Vittore Carpaccio, por exemplo, é um pintor que conta histórias. Quando olhamos para as suas complexas pinturas quase julgamos ouvir palavras. Isto acontece por exemplo nas nove grandes telas do Martírio de Sta. Úrsula (Fig. 18), que se podem encontrar na Accademia em Veneza. Na tela que é referida como *A chegada dos embaixadores*, Carpaccio aproveita para mostrar simultaneamente a princesa Úrsula no quarto, como qualquer noiva, a provar um anel e a discutir com o seu pai o rei o seu futuro casamento, uma velha sentada nos degraus em primeiro plano<sup>205</sup>, e outros pormenores. A sugestão de narrativa literária nasce da articulação e sucessão temporal de cenas diferentes, tal como acontece em Piero della Francesca nos Frescos da Igreja de S. Francisco em Arezzo, ou... num romance.

204 ROSAND, *Vénice*, p. 142.

205 Parecida com a vendedora de ovos na *Apresentação da Virgem ao Templo* (1534-38 – Fig. 271), de Tiziano. Rosand sugere que a figura da velha “faz parte” das apresentações da Virgem no Templo desde muito antes de Tiziano e que Carpaccio tinha portanto introduzido o “Concetto” para estabelecer um paralelismo entre a Chegada dos Embaixadores e aquela outra temática (embora fizesse, quanto a mim, mais sentido uma Anunciação). ROSAND, *Vénice*, p. 70. Realmente, também Jacopo Bassano na sua *Apresentação da Virgem no Templo* do Palácio Ducal mostra uma vendedora de ovos.

Também por isto, Carpaccio não é considerado um Maneirista: O Maneirismo era no essencial uma cultura predominantemente visual.

Blunt<sup>206</sup> refere que, no primeiro quarto do século XVI, “não aconteceu em Itália a proliferação de tratados que seria lógico esperar. Isto pode derivar do facto de naquele tempo as artes estarem no apogeu do seu desenvolvimento e a teoria não parecer necessária”. Apesar desta desconsideração pela teoria, a proliferação de tratados parece-me no entanto ser um facto naquela época

## §

Vimos que Chastel pensava que os neo-platónicos tinham antecipado o Maneirismo. Contrariamente, Hauser refere que no século XVI as artes plásticas estavam um quarto de século adiantadas em relação à literatura, portanto a literatura sobre arte seria retrógrada e teria consequentemente dificuldades em compreender as artes plásticas. É semelhante a opinião de Lizzie Boubli, para quem os tratados se limitavam a seguir e comentar os exemplares artísticos mais notáveis que iam surgindo<sup>207</sup>.

Tentaremos referenciar seguidamente casos ou posições de alguns pensadores e artistas que sublinharam, de uma forma ou de outra, a superioridade ou pelo menos a não inferioridade do factor visual, em relação a circunstâncias de natureza literária ou outra.

No número do Outono do *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Kirk Pillow<sup>208</sup> escreve um ensaio sobre o facto de terem as primeiras obras plásticas de Sol Lewitt surgido exactamente no mesmo ano do que o livro de Nelson Goodman *The Languages of Art*. Este último livro estabelecia uma nova categorização em relação à obra de arte vista de um ponto de vista autoral, distinguindo obras autógrafas ou alógrafas,

---

206 BLUNT, *Téorie*, p. 93.

207 BOUBLI, *L'atelier de dessin*, p. 69.

208 Pillow, *JOURNAL AESTHETICS*, Fall 2003, p. 378.

contendo também uma doutrina sobre a contrafação. Segundo o articulista, no entanto, as obras de Lewitt, superaram as dicotomias de Goodman no próprio ano em que estas foram tornadas públicas, criam-lhes problemas de desactualização, e realizando assim um dos objectivos da arte conceptual: “fazer arte que reconfigure o raio de acção das possibilidades em arte”.

Tomassoni<sup>209</sup>, teórico do revivalismo maneirista verificado nos anos oitenta do século XX, diz que nos anos sessenta: “[...] se privilegiava em arte o hermético favorecendo a escrita, um género enigmático, entre o ensaio e a análise. A escrita era mais que tudo a verificação dos tempos na arte, o seu romance, a sua biografia. Através da escrita obtinha-se uma dilatação temporal no contexto do imaginário. Compensava-se assim uma concepção do tempo que a arte contraía, na pesquisa sempre mais profunda do instante. Inventando a palavra e entrando na língua, a escrita repetia a revelação da arte na ordem do discurso; e segregava uma visão filosófico – política do mundo, típica da crítica e da história de arte”.

Julia Kristeva (n. 1941), numa entrevista de 1986, chamava também a atenção para a necessidade de privilegiar a comunicação visual, não verbal: “Parece-me importante nunca negligenciar as dimensões transverbais na comunicação, ter em conta o factor visual, os aspectos plásticos do ícone como significante, que se prestam mais prontamente à ludicidade, invenção, interpretação do que o pensamento verbal, que pode ter um peso intelectual e repressivo.”<sup>210</sup>

Já no mesmo sentido, Giorgio de Chirico ( Fig. 19) tecia em 1915, num texto que foi publicado em 1928 por Breton no seu tratado *Surrealismo e Pintura*<sup>211</sup>, considerações paralelas sobre a superioridade da visão sobre a audição, mas também a superioridade daquilo que na prática seria uma forma de cegueira, em relação a uma visão normal: “Aquilo que oiço não tem valor; apenas aquilo que vejo está vivo, e quando fecho os olhos a minha visão é ainda mais poderosa.”

Como afirma Hermann Bahr, (1863–1934), autor associado ao Expressionismo, “a história da pintura não é mais do que a história da visão – do ver”<sup>212</sup>. Este autor radica aliás esta atitude na Grécia clássica e lê da seguinte forma o Impressionismo:

---

209 TOMASSONI, Ipermanierismo, p. 51.

210 HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 1084 .

211 In HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 60.

212 IDEM, *Ibidem*, p. 117.

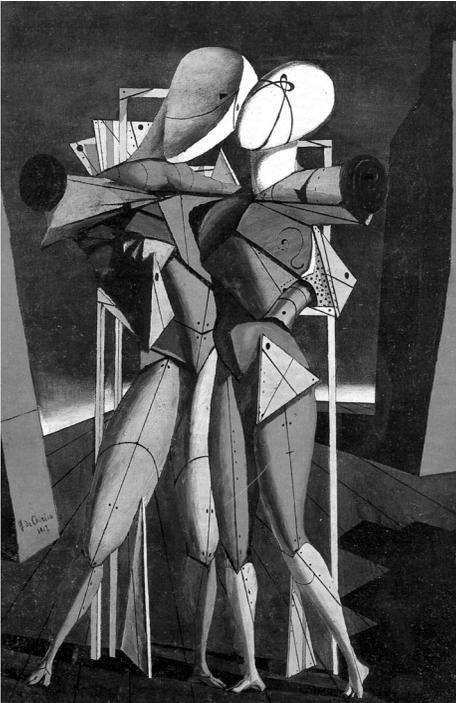


Fig. 19 - Giorgio De Chirico. *As musas inquietantes*. 1916. Óleo sobre tela. 0,97x0,66cm. Milão, Coleção particular.

“[...]Uma tentativa para reduzir o homem à retina”.

Leon Trotzky referia-se com ironia a alguns marxistas que pensavam que o artista iria “coxeando” atrás das teorias ou realidades económicas por eles criadas<sup>213</sup>. Criticava assim a doutrina da cultura como um reflexo<sup>214</sup> da economia.

Battisti<sup>215</sup> acredita na precocidade do Maneirismo pictórico em relação ao literário. Para ele, o “concettismo poético” estava ainda florescente quando, em Itália, o Maneirismo pictórico já quase desaparecera<sup>216</sup>. Pietro Aretino seria, segundo ele, um dos únicos literatos a acompanhar o Maneirismo e, mesmo assim, não totalmente.

---

213 IDEM, *Ibidem*, p. 505.

214 Mais um espelho que aparece neste texto.

215 BATTISTI, *Anti-Renascimento*, p. 34.

216 O mesmo não se aplica ao desenvolvimento mais tardio do Maneirismo francês, espanhol e claro, português.

Aretino esse que organizou um texto “no qual descreve uma cena natural, a vista do Grande Canal em termos puramente pictóricos, derivando o seu vocabulário, assim como a sua visão- segundo Rosand - da paleta de Tiziano”<sup>217</sup>.

Como Blunt, Voss considerava que a “teoria da arte” tinha avançado depois, no amadurecimento do século, como uma das características da “degeneração”<sup>218</sup> maneirista: a emergência de uma “invenzione” ligada a uma argúcia literária, capaz de fazer perder à arte figurativa a sua ingenuidade devota, em favor de um “alegorismo mitológico”<sup>219</sup>.

Depreciativamente, este autor achava que, quanto mais facilmente o artista aprendia a adaptar-se aos mais díspares programas literários, tanto mais a obra figurativa ficaria reduzida a um processo mecânico.<sup>220</sup>

É citado por ele ainda, como exemplo positivo de resistência a esta tendência, o caso narrado por Benvenuto Cellini na sua autobiografia, no qual o artista recusava a encomenda de uma obra de ourivesaria por um eclesiástico que pretendia impor um programa predefinido. A desculpa era que “muitas coisas belas enquanto palavras, não são susceptíveis de serem postas em prática”.

Um texto mais recente (publicado pela primeira vez em 1968) associa paradoxalmente a superioridade conceptual da visão à predominância da palavra. Trata-se de um texto de Mel Ramsden e Ian Burn que tem por título *The role of language* e que defende existir uma ligação privilegiada entre o ver e a linguagem: “Já foi referido que não existe um substantivo comum associado com o verbo ‘ver’ da forma como, por exemplo, o substantivo ‘som’ está associado ao verbo ‘ouvir’. Não haverá nada que funcione para a visão, da mesma maneira que, para o som, o facto de ouvirmos passos?”<sup>221</sup>

Este texto refere que existe, para além desta dissociação ou abstracção visual, uma multiplicidade de sinónimos para a acção de ver: “ See, look at, examine, scrutinize,

---

217 ROSAND, *Venice*, p. 19.

218 Qualquer semelhança com a “arte degenerada” estigmatizada pelo nazismo é pura coincidência.

219 VOSS, *Tardo-Rinascimento*, p. 199.

220 VOSS, *Tardo-Rinascimento*, p. 201.

221 Quando comentava este assunto com alguns amigos de língua nativa inglesa eles afirmaram que o substantivo comum “sight”, para o verbo “see” corresponde a “sound” para o verbo “hear”. Em português parece-me acontecer mais o que diz o autor do texto, visto que não existem traduções satisfatórias para “sight”, nem imagem, nem visão.

gaze, discern, scan, look for, watch’, e por aí adiante”. – e acrescenta – “Compare - se agora com as palavras usadas para descrever ‘ouvir’”.

O discurso verbal, no entanto, visualiza-se. Benimon e Martin, na introdução a *Les Amours* de Pierre de Ronsard, poema de referência do Maneirismo, deram-se ao trabalho de fazer a estatística da obra e referem que o verbo “voir” é inserido perto de três mil vezes ao passo que o verbo “entendre” aparece apenas duzentas e trinta e seis<sup>222</sup>.

---

222 RONSARD, Pierre de, *Les Amours*. 1552. Paris: Flammarion1, 1981, p.3.

## Comunicação visual e verbal

*A mais nobre pintura é um poema pintado.*

Dante Gabriel Rossetti<sup>223</sup>

É certo que também as próprias palavras são uma realidade que cria imagens flexíveis, ou seja, são elas próprias “imagens”. Valéry<sup>224</sup> dizia que “ para um vocabulário é mais importante o número dos usos possíveis de uma única palavra do que o número das palavras de que um indivíduo pode dispor”. Tal como as imagens, as palavras são polissémicas. Gombrich explica<sup>225</sup> que esta ambiguidade que se aplica às palavras se estende ao simbolismo das coisas que estão por detrás delas. Cita S. Tomás de Aquino: “É impossível partir de algo que está nas Escrituras para chegar, sem ambiguidade, a um significado. Por exemplo, um leão pode significar o Senhor devido a uma característica e o Demónio devido a outra”.

Sigmund Freud, em *A Interpretação dos Sonhos*, refere a incapacidade da pintura, tal como os sonhos, para a expressão e comunicação lógica. E refere mesmo que “na pintura antiga, pequenas etiquetas eram penduradas das bocas das pessoas representadas, contendo os caracteres escritos relativos às palavras que o artista desistia

---

223 Dante Gabriel Rossetti (1828-1882).

224 VALÉRY, *Leonardo*, p. 42.

225 GOMBRICH, *Symbolic*, p. 14.

de representar pictoricamente”<sup>226</sup>. A desconfiança na visão, como sendo ilógica ou desonesta, é proverbial. A prática de representar a Justiça como sendo cega vem de Plutarco que, em *De Iside et Osiride*, lembrou que os antigos sacerdotes egípcios já a representavam desta forma.

“Simonides de Ceos, reconhece que, na melhor das hipóteses, pintura é poesia muda<sup>227</sup>. [...] A poesia, por outro lado, pode aspirar a ser ‘pintura falante’, mas seria mais adequado descrevê-la, no seu estado actual, utilizando a expressão de Leonardo, ‘pintura cega’” – acrescenta W. J. T. Mitchell (n. 1942), num texto de 1986<sup>228</sup>. Por outro lado “o olho inocente [que gera um processo puramente mecânico e não contaminado pela imaginação] é cego”. Efectivamente Leonardo, nas suas “paragone” inclui a comparação entre pintura e poesia, distinguindo a primeira como sendo uma “coisa viva” porque consegue emocionar e tocar os sentidos mais vivamente que a poesia<sup>229</sup>.

Por tudo isto, completaremos este ciclo com um conciliador “ut pictura poesis”: tal como no poema, na pintura. Aliás Michael Fried<sup>230</sup>, que em parte seguiu e complementou as ideias de Greenberg, escreveu: “a poesia e a música aspiram a esse contínuo e perpétuo presente, que constituem a condição da pintura e da escultura”.

Ficino considerava, no seu tratado, a imagem como tendo poderes mágicos: “Formas e proporções têm a conexão mais íntima com as Ideias, na Alma Humana ou no Intelecto Divino. O que acontece com os números e formas também acontece com as cores, porque a cor é um género de luz, ela própria efeito e imagem do intelecto.”<sup>231</sup>

A seguinte poesia de Miguel Ângelo, escrita em 1541-44 exprime a importância mas também os limites que ele, no seguimento das doutrinas neo-platónicas, atribuiu à visão:

---

226 In W. Mitchell. HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 1106.

227 Michel LEVEY, atribui esta expressão a Camões, que provavelmente a pediu emprestada a Simonides. *High Renaissance*, p. 84.

228 HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 1106.

229 Citado por BOUBLI, *L'atelier de dessin*, p. 130.

230 Michael Fried (n.1938) . HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 832.

231 GOMBRICH, *Symbolic*, p. 173.

*Per fido esempio alla mia vocazione  
Nel parto mi fu data la bellezza,  
Che d'ambo l'arte m'e lucerna e specchio:  
S'altro si pensa è falsa opinione.  
Questo sol l'occhio porta a quella altezza,  
C'a pingere e scolpir qui m'apparechio.*

*Se giudiziî temerarii e sciocchi  
Al senso tiranna beltà, che muove,  
E porta al cielo ogni intelletto sano,  
Dal mortale al divin non vanno gli occhio  
Inferni, e fermi sempur là, dove  
Ascender senza grazia è pensier vano.<sup>232</sup>*

Lomazzo no seu tratado de 1584 recorda uma máxima do aqui referido como poeta<sup>233</sup>: “Sem o olho, de nada valeriam aos homens todos as razões da Geometria, nem da Aritmética, nem os exemplos de perspectiva.”. No mesmo sentido vai uma citação de Miguel Ângelo por Greco, referida por Mariás e Bustamonte e também incluída em Lizzie Boubli<sup>234</sup>: “Desenhai e mais e mais, tudo o resto é pompa, circunstância e prejuízo para o progresso da arte”. Parece tratar-se de uma referência velada a um excesso de ênfase dado aos “juízos”, pelos seus antecessores Alberti e Leonardo.

Apesar de tudo isto, nem Miguel Ângelo se liberta<sup>235</sup>, neste aspecto, do domínio da contradição. Ele era, como disse Blunt<sup>236</sup>, “um exemplo do raro fenómeno que é

---

232 De acordo com o meu destino, no momento do nascimento foi-me atribuído o sentido da beleza. Para mim, a arte é tanto fârol como espelho. Apenas o olhar permite pintar e esculpir – Quem pensar de outra forma enganase. Juízos temerários e insensatos roubam aos nossos sentidos a beleza, que mobiliza e transporta aos céus as mentes saudáveis. No entanto os olhos não permitem passar do mortal ao divino, porque os infernos existem, e salvação sem graça não é possível.

233 Citado em BLUNT, *Teorie*, p. 86.

234 Lizzie Boubli, AMES-LEWIS, JOANNIDES, *Michelangelo and Spain: on the dissemination of his draughtsmanship*, p. 233.

235 Provavelmente nem se quer...

236 Lizzie Boubli, AMES-LEWIS, JOANNIDES, *Reaction*, 91-92.



Fig. 20 - Miguel Ângelo. *Rondanini*. 1556- 64. Milão, Castelo Sforzesco.

um grande mestre, ao mesmo tempo capaz e desejoso de expor por escrito o que pensa sobre a própria arte”. Segundo a opinião do mesmo historiador, “no caso das últimas obras, como a *Pietà Rondanini* (Fig. 20), a exposição através da palavra, nos sonetos tardios, das teorias expressas mais obscuramente, mas não menos exaustivamente, na forma esculpida, pode fornecer uma chave para compreender as razões que procuraria longa e inutilmente quem não conhece as poesias,”.

Wallace<sup>237</sup> relata o facto de Miguel Ângelo desenvolver o tema *Cristo no Horto*,

---

237 Em AMES- LEWIS E JOANNIDES, *Reactions*, p. 152.

simultaneamente, através de desenhos e de um poema.

Vasari defende a superioridade da percepção pela retina sobre a própria medição aritmética: “Não se pode utilizar melhor medida que o julgamento do olho; o qual, se ficar ofendido, mesmo que a coisa esteja muitíssimo bem medida, teremos que a desaprovar.” Blunt aproveita esta citação para afirmar que a predominância da visão, que ele, como muitos contemporâneos, associa a uma mera habilidade ou virtuosismo, era característica da decadência do Maneirismo em relação ao Renascimento<sup>238</sup>.

Também Federico Zuccari<sup>239</sup> desenvolve a ideia que o juízo mais útil ao artista não é uma faculdade racional e intelectual, mas sim o “escolher o que é mais grato ao olho”.

A predominância da visão, nesta época, baseia-se no princípio, já aceite na era medieval e explicado mais tarde numa carta por um outro acadêmico, Nicolas Poussin (1594– 1665): “Nada é visível sem luz; nada é visível se não através de um médium transparente; nada é visível sem fronteiras; nada é visível sem cor; nada é visível sem distância; nada é visível sem um instrumento”.

A relação entre palavra e imagem tem sido perspectivada ao longo da história por numerosos autores em termos comparativos: Champfleury<sup>240</sup> escreveu na introdução a *Histoire de la caricature antique*: “A natureza de alguns homens e mulheres é constituída de forma tão estranha que eles são mais impressionáveis pela pintura do que pela imprensa, pela pintura do que por um livro. Um traço do lápis ensina-lhes quase tanto como a história”.

Segundo o texto introdutório de Sylvie Deswarte-Rosa para uma edição de *Della Pittura*<sup>241</sup>, Alberti conheceu e encontrou uma alma gémea em Mantegna ( Fig.21)<sup>242</sup>. Mas enquanto o primeiro escreveu o seu tratado e o traduziu depois do latim para o italiano na esperança vã (salvo honrosas exceções<sup>243</sup>) de influenciar artistas do

---

238 Preso por ter cão (Voss) e preso por não ter. (Blunt).

239 Em *Lettera a Prencipi et Signori Amatori del Dissegno, Pittura, Scultura et Architettura, L'Idea de' pittori scultori et architetti*.

240 Citado por HASKELL, *Image*, p. 373.

241 ALBERTI, *Pittura*, p. 41.

242 ALBERTI, *Pittura*, p. 56.

243 Em ALBERTI, *Pittura*, p. 59, a autora nota paráfrases de passagens do *De Pictura* por parte de Leonardo.



Fig. 21 - Gravura de Andrea Mantegna.

seu tempo, Mantegna difundia profusamente as suas gravuras que, pelo contrário, foram copiadas em numerosos ateliers.

Glosando ainda esta relação entre a “mediatização” de letras e das artes, a mesma autora refere que, partindo de fundamentos científicos (a geometria) e retóricos (a influência de Quintiliano<sup>244</sup>), o autor de *De Pictura* acaba por se concentrar “na especificidade da pintura, enquanto arte visual e na necessidade de estabelecer as bases teóricas que lhe são próprias”. Citando Alberti: “É evidente que aquilo que não resulta da visão não diz respeito à pintura. [...] Para o pintor douto os alicerces são as ciências que se aplicam à visão, a geometria, a óptica, o conhecimento das cores e da luz, que não têm nada a ver com os da retórica”. Como vimos, mesmo estas ciências da visão, eram consideradas um pouco *retóricas* por Miguel Ângelo. No entanto, a retórica não deixou de exercer uma influência marcante na forma como era vista a arte, através da formação de toda uma série categorias estê-

244 Reproduzo passagem de Quintiliano no capítulo *Composição geometricamente complexa, contraposto*.

ticas diversificadas, dependentes de termos como “spezzatura”, “grazia”, “bealtà”, “varietà”<sup>245</sup> Introduzia-se assim na arte a possibilidade de um discurso crítico.

A retórica, com os vários modos ou estilos que podem ser livremente seleccionados pelo utente, pode no entanto ter tido influência na libertação da noção de estilo, que ocorreu no Maneirismo. Rowland, pesando o facto de Rafael, nos últimos anos de vida, estar submetido à influência da escultura antiga, da Capela Sistina e da pintura veneziana, através de Sebastiano del Piombo, escreve<sup>246</sup>: “Estes vários estilos tornam-se mais e mais distintos na sua arte, tão diversos como os ‘modos’ da composição descritos pelos antigos escritores retóricos”.

Para Gombrich, no século XX, com infelicidade, Benedetto Croce “ergueu um formidável obstáculo à forma de percepção das artes do passado, quando insistiu em divorciar retórica e arte, [...] banindo a alegoria da ‘esfera da estética’ por considerar ser ela um ‘modo de escrever’ que pertence, no melhor dos casos, à ‘esfera da prática’ ”<sup>247</sup>.

---

245 BOUBLI, Lizzie, *L'atelier du dessin italien à la Renaissance; Variante et Variation*. Paris: CNRS editions, 2003. p. IX, chama a atenção para este facto.

246 ROWLAND, *Culture*, p. 230.

247 GOMBRICH, *Symbolic*, p. 129.



## Palavra e Censura

A ênfase da superioridade linguística da visão sobre a audição encontrará talvez as suas raízes na tradicional atitude contra-reformística da reafirmação da utilidade teológica dos ícones<sup>248</sup> como fonte de verdade religiosa, contra um mundo protestante, como se sabe, mais ligado à pureza arquitectónica e musical, que apesar de humana, pretende ser celestial<sup>249</sup>.

Após o Concílio de Trento, a simultaneidade entre imagem e o texto implícito, pressupunha, na maior parte das grandes obras de pintura, um trabalho colaborativo entre uma espécie de guionista religioso e o pintor, também indício de programas pictóricos mais complexos e uma articulação com elementos monumentais. É citado<sup>250</sup>, como exemplo, o trabalho de Vasari a partir da “invenzione” de Vincenzo Borghini<sup>251</sup>, um líder religioso apreciado pela corte “medicea” e prior em Sta. Maria Nuova. Apesar de o próprio Vasari ser ele próprio, como se sabe, um prolífico

---

248 Baseados em textos autorizados.

249 Como é referido noutro ponto, à superioridade da visualidade opõe-se a influência musical nas artes plásticas, que se fez sentir na fase inicial do abstraccionismo, no século XX.

250 VOSS, *Tardo-Rinascimento*, p. 193.

251 Tio do Rafaelo Borghini escritor de *Il Riposo, in cui Della Pittura e della Scultura si favella*, de 1584. Em texto de Detlef Heikamp em CLERI, Bonita (coordenadora), *Federico Zuccari, Le idee, gli scritti*, Milano: Electra, 1994, p. 142, “Já do elaboradíssimo programa de Vincenzo Borghini resulta claramente que a divisão das pinturas da cúpula deveria dar lugar a uma obra arcaizante, neo-medieval.”



Fig. 22 - Paolo Veronese. *Ceia em Casa de Levi*. 1572. Galeria da Accademia de Veneza.

escritor...

A relação entre literatos ou ideólogos responsáveis pela articulação conceptual e pintores, não era no entanto apenas uma questão de eficiência ou decoro religioso, como prova a tutela de Annibale Caro sobre o programa pictórico alegórico, mitológico e laico de Tadeo Zuccaro no Palácio Farnese. Gombrich chama<sup>252</sup> a atenção para todos os factores de indeterminismo, que afastam as imagens do texto. Começando pela óbvia pergunta: Seria possível reconstruir o sentido apenas a partir das imagens? A resposta é, evidentemente, negativa. Nem Vasari, muito próximo de Caro, conseguiu na sua narrativa sequer aproximar-se, do sentido original desta empreitada, referida em *Vite*.

Paolo Veronese (1519–1594) foi chamado à Inquisição em 1573 devido a dúvidas levantadas por algumas das figuras incluídas na *Ceia em casa de Levi* (Fig. 22), em que Cristo convive com personagens de duvidosa moralidade. A defesa de Veronese baseou-se em argumentos de bom senso e invocou o exemplo do *Juízo Final* de Miguel Ângelo. Parece ter sido obrigado a introduzir alterações menores que não afectam a obra, magnífica, como ainda se pode ver<sup>253</sup>. Curiosa é a nota referida nas

252 GOMBRICH, *Symbolic*, p. 211.

253 Entre outras qualidades esta pintura, para além da sua escala, da vivacidade das figuras, tem uma disciplina cromática que funciona muito bem: 3º Plano: Azuis. 2º Plano: Castanhos Avermelhados. 1º Plano: Figuras Policromadas. Interessante confrontar esta descrição esquemática com a de Rosand: "Existem três níveis espaciais na pintura: primeiro, aquelas figuras, incluindo os turbulentos soldados Germânicos e o bobo, em frente da 'loggia'

tabelas da Accademia de Veneza, onde a pintura actualmente está, e confirmado por David Rosand<sup>254</sup>, de que a única consequência prática dessa audição no Santo Ofício, ou seja, a única alteração efectivamente introduzida, terá sido possivelmente a mudança do tema e título do quadro, inicialmente concebido como *Última Ceia* e a inscrição do novo título na base da pintura: *Fecit. D. Covi. Magni Levi-Luca Cap. V.* Esta indicação era na realidade “per se” legitimadora e demonstrativa da correcção teológica da imagem visto que, ainda de acordo com David Rosand, a fonte bíblica (Lucas, 5:30) refere explicitamente que a cena incluía a presença de “taberneiros e pecadores” e também “outras vulgaridades do género”, justificando plenamente “os bobos, os bêbados, os soldados germânicos [luteranos] e os anões”, que eram alvo dos cuidados do Santo Ofício.

Assim, o efeito obtido pela inscrição foi a clarificação ideológica e legitimação doutrinal aposta pela palavra sobre a imagem, que sem ela teria uma indesejável ambiguidade, ou mesmo conotações consideradas genericamente incorrectas.

Associo o destino desta *Ceia* de Veronese a um curioso acontecimento ocorrido no curso de arte em que sou docente, no ano lectivo de 2002-2003. Um dos alunos<sup>255</sup> realizou uma exposição no espaço de uma igreja dessacralizada, na cidade de Évora. Após a inauguração os organizadores consideraram que existia um conflito potencialmente escandaloso entre o conteúdo da exposição e o local onde ela decorria. A solução para que apontaram foi então a de persuadir o artista a introduzir uma legenda nas imagens que dizia: “Arte profana”. Entendiam que a clarificação iria separar o templo do seu conteúdo e, não havendo mais ambiguidade, não haveria escândalo. As palavras têm assim muitas vezes esta função clarificadora mas também redutora (e potencialmente censória, quando imposta do exterior) relativamente à imagem<sup>256</sup>.

---

e pertencendo ao reino do espectador; depois, mesmo do outro lado dos arcos da frente, por detrás da arcada da 'loggia', e claramente dentro do mundo da pintura, Cristo e os discípulos à mesa; e finalmente, visto através e para além da arcada é o pano de fundo panorâmico de edifícios e espaço aberto - o 'periakoi', por assim dizer. A arquitectura de cada um destes domínios é construída de acordo com o seu esquema de perspectiva individual”. ROSAND, *Vénice*, p. 118. “Os protagonistas actuam num estreito palco em primeiro plano, ao passo que o fundo, muitas vezes composto por perspectivas profundas, se mantém curiosamente destacado, um pano de fundo bem distinto da acção que se desenrola no primeiro plano.” IDEM, *Ibidem*, p. 110.

254 IDEM, *Ibidem*, p. 118.

255 Roberto Lopes.

256 O aluno recusou legendar as imagens e a exposição foi encerrada após a inauguração, com um escândalo



Fig. 23 - Giambologna. *Ratto das Sabinas*. Gesso, alt. 410cm. 1582. Galeria della Accademia, Florença.

Um episódio também relativo a um título, terá acontecido com a escultura de Giambologna (1529-1608), de 1582, actualmente chamada *Ratto das Sabinas* (Fig.23), cujo original em gesso está na Galeria da Accademia em Florença, estando uma cópia em mármore na Loggia da Praça da Signoria. Esta escultura parece ter sido feita sem tema, como um simples desenvolvimento harmónico de diversas figuras pelo seu autor, numa mera demonstração de virtuosismo. A obra foi depois

---

muito maior do que teria tido, se nada tivesse sido feito, porque o caso passou para os jornais.

“baptizada” por Rafael Borghini que terá sugerido um título culturalmente verossímil, quando foi necessário colocar a escultura numa praça. Borghini, o autor de *Il Riposo* (1584), agiu como crítico de arte e político cultural<sup>257</sup>.

Como último exemplo refiro ainda a precariedade do título da pintura de El Greco *O Quinto selo do Apocalipse*, que foi até 1908 chamada *Amor sagrado, amor profano*. Os títulos alteram-se, as obras persistem.

---

257 Este episódio é relatado por Borghini e citado por SHEARMAN, *Mannerism*, p. 188. Este autor chama-lhe uma “inversão entre a forma e conteúdo” característico do Alto Renascimento. Ele refere também uma inversão semelhante no caso de poemas criados para peças musicais preexistentes.



## Verbalismo crítico e pictorialismo

Hoje, segundo o modelo vigente e a que poderemos chamar “de Ficino”, que pressupõe a antecipação da teoria à obra de arte, a crítica e outros agentes não executivos no campo das artes visuais tentam perceber e mesmo antecipar, influenciar, condicionar, as artes plásticas. Não significa esta afirmação que não se tenham vindo a levantar vozes críticas distanciadas em relação justamente à crítica, mas estas não deixam de se inserir nesta predominância do texto.

Por exemplo Tomassoni, num dos manifestos do *Ipermanierismo*, de 1983, afirma a supremacia de pintura, associada ao silêncio, sobre a palavra. “O percurso da arte para repensar a sua origem, a sua história, insiste em algo que não está para além mas pelo contrário se inscreve no território da pintura. E passa através do tema, produção transformadora que se contrapõe àquilo que é o afastamento. É o núcleo duro e indivisível da estética e da arte: a qualidade, a memória e o silêncio: centro que não pode ser dito, lugar de revelação. A pintura intui e resolve, com um gesto simples, o não solucionado nó do pensamento contemporâneo.”<sup>258</sup>

Para ele, grande parte dos problemas contemporâneos nascem sobretudo da linguagem, pressupõe-se que verbal: “Toda a contemporaneidade é construída sobre a linguagem e nada acontece fora da causalidade reductiva do sistema lógico - estrutural no qual a língua inscreve o mundo, concentrando-o. A crise da contemporaneidade

---

258 TOMASSONI, *Ipermanierismo*, p. 32.

deriva desta vontade ‘babélica’ e redutiva da linguagem, agora também dividida na dupla exigência da histeria e do totalitarismo. O totalitarismo é o resultado da produção de uma palavra ‘forte’ (e de um sistema ‘forte’: a filosofia, a ideologia) que afasta as coisas e recebe o silêncio”. O seu programa, no entanto, é também verbal: “O ‘ipermanierismo’ coloca-se paralelamente em relação à linguagem, ao mesmo tempo ilude e afirma-a como espelho, simulacro e sombra”<sup>259</sup>.

O pós-modernismo<sup>260</sup> dos anos oitenta, de que o “ipermanierismo” foi um epifenómeno, diluiu-se num eclectismo artístico absoluto, dissolvente de muralhas entre as formas, no que Danto chamou “pós-história de arte”, o fim da história de arte<sup>261</sup>, não no sentido em que se tivesse entrado num período negativo, em que não estivesse a ser feita arte, mas que não será fácil reconhecer um curso determinável, nem uma ideia precisa de progresso em arte<sup>262</sup>, que para Wölfflin e muitos modernistas seriam evidentes.

Conforme Shearman notou e sintetiza na expressão “quanto mais arte melhor”, a ideia do progresso em arte tinha sido uma criação do Maneirismo, expressa pelas *Vite* de Vasari e que foi inteiramente partilhada pelas Vanguardas do século XX. A arte mais recente seria “mais arte” que a anterior.

Segundo um dos pensadores mais lúcidos do pós-modernismo, Raymond Williams (1921-1988)<sup>263</sup>, esta sensação hiperbólica terá sido uma criação do próprio modernismo: “O ‘modernismo’ está confinado ao seu território altamente selectivo negando tudo o resto através de um acto de pura ideologia, cuja primeira e in-

---

259 Três formas de construir imagens visuais. “Palavra, sabedoria e sabedoria da palavra; autoridade exercida através da oralidade contra o poder alienante, filtrante, tóxico, farmacêutico e enfim mortal da escritura.” IDEM, *Ibidem*, p. 38.

260 Já em 1923 encontramos em Corbusier a ideia de que os estilos já não existem porque foram substituídos por um estilo da época através de uma revolução técnica que nasceu do ferro e do cimento LE CORBUSIER, *Vers une Architecture*, 1923, [Paris: Flammarion, 1995, p. XXI].

261 Talvez na sequência da conhecida comunicação de Gombrich para o XVIII Congresso Internacional de História de Arte em Julho de 1952: “Sem a ideia de uma arte progredindo através dos séculos não haveria história da arte”. Incluído em GOMBRICH, *Norm and Form*, p. 10. Pensando nas limitações da história, é interessante confrontar o suposto fim da história de arte de Danto com a seguinte opinião de Albert Camus: “A história poderá talvez ter um fim, mas a nossa tarefa é, não terminá-la mas criá-la, à imagem daquilo que sabemos ser a verdade. A arte ensina-nos que o homem não pode ser explicado apenas pela história, uma vez que ele também encontra uma razão para a sua existência na ordem natural”. In HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 618.

262 Segundo Peter Halley. HALLEY, *Scritti*, p. 106.

263 HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 1118.

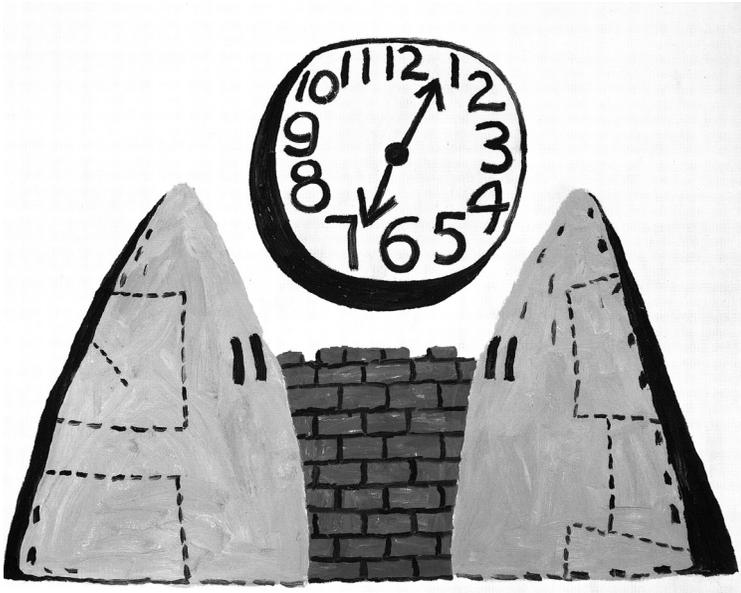


Fig. 24 - Philip Guston. *Pátio*. 1969. Óleo s/tela. 170,2x165,1cm. McKee Gallery. Nova Iorque.

consciente ironia é, absurdamente, enterrar a história. Sendo o Modernismo um 'terminus', considera-se que tudo o que se lhe seguir já não é desenvolvimento. É o 'depois', que fica indissociavelmente colado ao fenómeno 'pós-'.<sup>264</sup>

Do que se tratará será, segundo Peter Halley do fim da ideia de que existe uma vanguarda artística, que é uma das metanarrativas de que, segundo também Lyotard<sup>264</sup>, o pós-modernismo descrê.

Charles Harrison e Paul Wood<sup>265</sup> referem que “uma ‘história de arte’ que é uma aparentemente desinteressada narrativa de obras de arte ‘originais’, é forçada a depender para a sua coerência de um mero estereótipo de originalidade, e é necessariamente insensível à arte daqueles que desafiam a autoridade daquele estereótipo”.

O que Raymond Williams<sup>266</sup> propunha era justamente uma recuperação, ou re-

<sup>264</sup> Jean François Lyotard (n.1924), IDEM, *Ibidem*, p. 999.

<sup>265</sup> HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 991.

<sup>266</sup> IDEM, *Ibidem*, p. 1118.

historização, das obras que desafiaram o estereótipo de originalidade ao longo do século XX e que portanto tinham ficado restritas a uma extensa zona marginal, o limbo do modernismo naquele século. “Se quisermos entrar em ruptura com a rigidez não-histórica do pós-modernismo, então devemos procurar e contrapor uma tradição alternativa constituída a partir de obras negligenciadas deixadas na vasta margem do século. Uma tradição que trate, não de reescrever um passado tornado mais acessível por ser estar vazio de humanidade mas, para bem de todos nós, que se dedique ao moderno futuro, no qual se consiga reequacionar a comunidade.” Uma atenção sobre obras visuais, que nos chegam do passado cheias de vida, apesar de marginalizadas pelo discurso verbal da história.

Embora ele se manifeste por uma alternativa à reescrita do passado, o que está a propor é justamente uma releitura de uma tradição de obras alternativas, que define em termos gerais<sup>267</sup>. À luz desta tendência foram realmente recuperadas, nos anos noventa do século, obras de artistas que, como Philip Guston (1913-1980 - Fig. 24), tinham merecido muito pouca atenção nas décadas anteriores.

Daniel Buren, ( Fig. 25) pintor conceptual, era mais radical, propondo em 1970<sup>268</sup> uma revolução teórica: “Uma ruptura que requer como primeira prioridade uma revisão da história de arte tal como a conhecemos, ou, se quisermos, a sua radical destruição”. Era o espírito do Maio de 68<sup>269</sup>.

Este Grau Zero do pensamento sobre arte, estava já presente no início do texto que Jean Paul Sartre escreveu para o catálogo da exposição de Giacometti em Nova Iorque em 1948: “Não é preciso olhar por muito tempo para a face antediluviana de Giacometti para sentir o orgulho e o desejo deste artista de se colocar no princípio do mundo. Ele não reconhece algo a que se possa chamar ‘progresso nas belas artes’<sup>270</sup>, não se considera mais ‘avançado’ do que aqueles que escolheu como seus contemporâneos, o homem de Eyzies, o homem de Altamira.”

Perante esta atitude de ausência de apriorismo e espírito fundador, tudo o que se nos apresenta poderá, em princípio, ser aceitável.

---

267 É impossível não fazer o paralelismo em relação ao Maneirismo, uma “tradição alternativa” marginalizada pela história de arte até ao século XX, entre outros motivos por ser considerada “pouco original”, que foi recuperada durante este século num longo processo que ainda prossegue.

268 HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 856.

269 Aliás ele citava Althusser: “Teoria: uma forma específica de prática”.

270 Veja-se o “dantoísmo” “avant la lettre”.

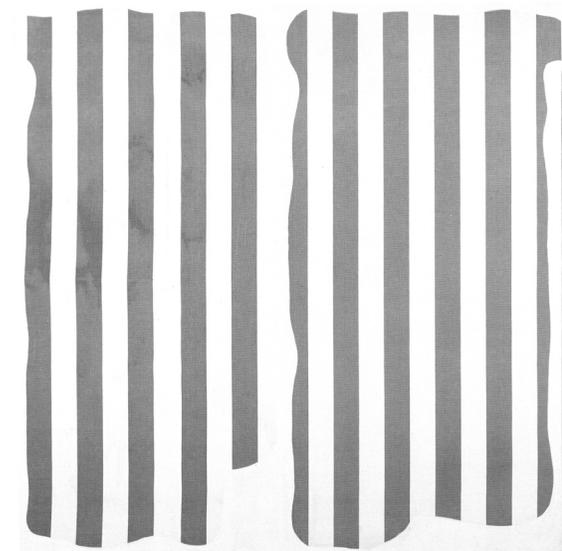


Fig. 25 - Daniel Buren. *Photo Souvenir. Peinture aux formes variables*. 1966.  
Acrílico sobre tela de algodão. 190,5x188cm.

Cria-se assim na arte, progressivamente, um ambiente próprio do filme “Retorno ao Futuro” de Robert Zemeckis, que surgiu em 1985, período de predominância pós-moderna.

O eclectismo, que também existia no período Maneirista<sup>271</sup> é o resultado da importância atribuída à visão e à experiência de estímulos visuais muito diversos, por vezes constituídos por referentes extraídos de diversos momentos da história da arte. Battisti<sup>272</sup> recorda que, ainda hoje, o carácter da crítica de arte é condicionado pelo facto de “essa crítica e a historiografia de arte ser um produto do classicismo; a sua constante tomada de posição é contra todas as manifestações individualistas, fantasistas, simbólicas, esotéricas. Para além disso é uma crítica que se afirma como a única verdadeira, a fonte da legitimidade na interpretação dos antigos e que julga tudo de longe e de cima”. Por isso para Roberto Longhi<sup>273</sup> a história da crítica de

---

271 Veja-se a referência a eclectismo no texto de Detlef Heikamp intitulado “*Federico Zuccari e la Cupola di Santa Maria del Fiore, La fortuna critica dei suoi affrechi*”. incluído em CLERI, Zuccari, p. 139.

272 BATTISTI, *Anti-Rinascimento*, p. 57.

273 IDEM, *Ibidem*, p. 58.

arte é “uma história de evasões, conseguidas ou não, das prisões doutrinárias”.

Também o muito lúcido E.H. Gombrich gostava de chamar a atenção para os perigos da crítica<sup>274</sup>: “As responsabilidades do crítico parecem-me mesmo maiores que as do historiador. É fácil ignorar uma explicação histórica equivocada mas é menos fácil restaurar uma obra de arte, devolvendo-a à sua forma primitiva, depois de um crítico convincente a ter triturado no seu moinho.”

Isto pode relacionar-se com o papel que Roland Barthes<sup>275</sup> atribui ao mito<sup>276</sup> – a forma de linguagem em que tudo, inclusivamente a arte, se transforma. Ao crítico cabe portanto um fundamental papel como intérprete e criador do mito, sem o qual a arte parecerá um conjunto de sinais sem sentido, nem relevância social.

Greenberg, a quem se atribui o papel de pai no Expressionismo Abstracto americano<sup>277</sup>, um cume do pensamento no Alto Modernismo<sup>278</sup>, contraditoriamente não admitia senão uma pintura que fosse 100% pintura, exigia para os seus padrões de “qualidade” não “conspurada” por matéria exterior, de qualquer natureza. Não considerava “matéria exterior” à arte, portanto, a sua própria actividade literária e crítica.<sup>279</sup>

Propunha uma “licença máxima”, portanto. Os casos de maior contaminação com outras artes ou factores extrínsecos, como o público, eram por ele considerados “faits divers”, teatrais (como diz Fried), apenas vagamente curiosos ou anedóticos. “A matéria é incorpórea, destituída de peso e existe apenas opticamente, enquanto miragem.”<sup>280</sup>

---

274 GOMBRICH, *Reflections*, p. 86

275 Roland Barthes (1915-1980).

276 Ver Roland Barthes, *Mythologies*, Paris: Éditions du Seuil, 1957, [*Mitologias*, Edições 70].

277 Na edição de Primavera de 2003 da revista britânica *Modern Painters* (40) está um texto de Bryan Robertson em que este recorda ter ido com Barnett Newman a um museu medieval, tendo este exclamado: “Sabes? Estes tipos usavam planos lisos e sem perspectiva antes do Clement Greenberg!”

278 Por Alto Modernismo refiro-me neste caso, numa associação de ideias intencional ao Alto Renascimento, aos tempos “heróicos” do Expressionismo Abstracto na Escola de Nova Iorque. Segundo Peter Halley, para construir o seu sistema, Greenberg foi forçado a ignorar grande parte da arte europeia. HALLEY, *Scritti*, p. 32.

279 Aliás ele tinha a pior das impressões acerca da maioria das coisas que era escrita acerca da arte, “que pertencia ao jornalismo e não à crítica propriamente dita”. In HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 760.

280 Clement Greenberg, *The new sculpture, Art and Culture*, Boston 1961, p. 144. Citado por Fried em *Art and Objecthood* IDEM, *Ibidem*, p. 829.

## O segredo de Apelles

Segundo Clement Greenberg a cultura de vanguarda é uma “imitação da imitação”<sup>281</sup>, sem que tal constatação represente um acto de apoio ou desaprovação. O sentido desta imitação autofágica resulta mais precisamente do facto de o “médium” se ter transformado no conteúdo da obra de arte. Ele verifica ainda que, na sociedade ecléctica que é a dos finais do século XX, a vanguarda imita os processos da arte enquanto o “kitsch” imita os seus efeitos. Todos os artistas imitam, portanto, algo. A pintura Modernista era considerada “self-referential” (referente a si própria, auto-centrada), ou seja, apenas “imitando” os seus próprios “media”.

Leo Steinberg desenvolve, um pouco contra Greenberg<sup>282</sup>, a ideia que tal atitude não seria específica do Modernismo, uma vez que seria comum à arte do Renascimento e Pós- Renascimento. Entre as razões apontadas está o facto de a arte chamar a atenção para a arte, por vários expedientes a eu que chamaria maneiristas. Exemplificando: “Economia cromática radical, arrepiante atenuação de escala, multiplicação de pormenores, citação de outras obras de arte, representação de espectadores internos, inclusão e justaposição de janelas, com pinturas emolduradas ou espelhos cheios de reflexos”.

Desde cedo os artistas se têm dedicado também a realizar representações alegóri-

---

281 HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 536. Clement Greenberg, *Avant Garde and Kitsch*.

282 IDEM, *Ibidem*, p. 948.



Fig. 26 - Nicolau Pisano. *A pintura*, 1337-42. Do revestimento do Campanile de Santa Maria del Fiore em Florença. Actualmente no Museo delle Opere del Duomo.

cas das artes, que talvez Greenberg incluísse no “kitsch”. A pintura é ela própria objecto de inúmeras destas alusões ao longo da história de arte, como o medalhão alegórico esculpido por Nicolau Pisano (1337-1341) para a fachada da catedral de Florença, representando Apelles (Fig. 26), e cujo original ainda se pode ver no Museu da mesma catedral.

Joos van Winghe (1544-1603) pintou um *Apelles e Campespe* de maneira contrária à simplicidade do exemplo de Pisano, que faz parte da colecção do Kunst Historiches Museum de Viena. Apelles pinta o seu modelo mas é atingido pela seta de Cupido manifestando assim a superioridade do amor sobre a arte. Por detrás de Campespe está uma figura com um espelho que permitiria ao pintor obter diferentes perspectivas sobre o corpo. O modelo está no entanto numa posição diferente daquela em que é representada na pintura, visto que nesta está a segurar uma maçã<sup>283</sup>. A narrativa verbal presente neste complexo enredo está pendurada numa placa situada no lado esquerdo mas que, sintomaticamente é ilegível, por se encontrar em perspectiva.

---

283 Trata-se de uma prática corrente no atelier no sentido de se permitir ao modelo descansar relativamente às posições que são mais desgastantes do ponto de vista muscular, enquanto o pintor vai trabalhando nos outros sectores do corpo.

## Apriorismo ou Eclectismo

A forma de Mimetismo característico tanto do século XVI como do XX, é um produto de uma cultura eminentemente visual

Hoje, o Estado não está muito convencido da noção de A. Danto de que a História de Arte acabou, e por isso quer imitar um certa concepção de progresso “vasariano” e desenvolvimentista do discurso artístico, substituindo o ideal mimético e naturalista por uma ideia de modernidade ou actualização técnico- filosófica que, nada tendo a ver com a pureza do ideal de Greenberg, como este dizia, faz antes parte de uma história do “gosto” do que da história da “arte”.

Ao mesmo tempo, as instituições oficiais e/ou economicamente dominantes, resumidamente, o “Poder”, tomaram conta das inovações estéticas originadas pelas vanguardas artísticas que surgiram ao longo do século XX (sobretudo na sua primeira metade) e, apropriando-se delas, criaram uma situação caricatural, em que o aparelho cultural do Estado e as grandes empresas se querem associar à noção de progresso em arte e são certamente muito mais “vanguardistas”, “marginais”, “esteticamente avançadas”<sup>284</sup> que a sociedade civil ou o meio artístico, que vão a reboque. A constatação de que “arte e estado são conceitos irreconciliáveis”<sup>285</sup> fica-

---

284 Veja-se a controvérsia gerada no Reino Unido nos finais dos anos 90 com as escandalosas decisões do *Turner Prize* bem como a Publicidade da colecção da empresa de publicidade Saatchi & Saatchi.

285 Walter Gropius, HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 266.

se pelo nível... conceptual.

Veja-se que em poucos anos os Presidentes da Câmara<sup>286</sup> da cidade de Lisboa chamaram a intervir na cidade, uma vez esgotada a novidade do efeito Siza Vieira, sucessiva ou simultaneamente Norman Foster, Frank Gehry, Jean Nouvel e outros. Muitas vezes não há o dinheiro ou a vontade de concretizar essas intervenções mas de qualquer forma a figura do político fica associada à obra plástica desses arquitectos de renome. Outras vezes, a grande arquitectura serve para branquear a implementação de índices de construção ilegais ou projectos anti-urbanos.

O apoio do estado às vanguardas artísticas não significa, evidentemente, que não existam implicitamente os equivalentes repressivos dos antigos códigos *tridentinos*, ou seja, que os artistas tudo possam fazer com o beneplácito dos poderosos<sup>287</sup>: Existe na realidade e é dominante nesta fase de “alto capitalismo”, uma espécie de obrigatório vanguardismo de Estado, associado à tradição das “grandes obras”, mas que tem contornos próprios e é subtilmente manipulativo da iniciativa artística. Ter-se-á transitado de uma posição essencialista (modernista), para uma posição institucionalista<sup>288</sup>. Surgiu assim uma geração de super-comissários, que na realidade são intermediários da encomenda artística no aparelho de estado, à maneira de Vasari<sup>289</sup>, e verdadeiros artistas-coordenadores da actividade de outros artistas.

O pluralismo ideológico oficialmente assumido, constitui uma espécie de liberdade de desenvolvimento da ciência de como livremente o distorcer.

Não será a primeira vez que um Mecenas assume as rédeas do cavalo da arte, utilizando os serviços de intermediários (o método do Cavalo de Tróia) integrados nos meios artísticos.

Vasari, ao serviço do Grão Duque Cosimo I de Medici, centralizou as encomendas no período denominado Segundo Maneirismo ou Maniera, marginalizando artistas

---

286 Como diz BOUZA-ÁLVARES, Fernando, *Portugal no tempo dos Filipes. Política, cultura, representações (1580-1668)*, Lisboa: Edições Cosmos, 2000: “existe em Portugal uma tradição de monarcas/arquitectos, ‘de unir o saber arquitectónico e a cultura de corte’, constituindo-se esta característica, relativamente à nobreza, como o traço original do seu ‘ethos corporativo’” (p. 27-28).

287 Pense-se na recusa do Guggenheim Museum em expor *Systems*, de Hans Hacke, em Abril de 1971.

288 Arthur DANTO, *After*, p. 196.

289 Anna Maria Mura fala da emergência dos “esperti”, ocorrida no século XIX, “que aconselha não já principalmente os que encomendam obras mas a opinião pública” (burguesa) e que rendunda na formação de uma arte “oficial”. STORIA DELL’ARTE ITALIANA, *Parte Prima. Materiali e problemi. Volume Secondo: L’Artista e il pubblico*. Anna Maria Mura, p. 254.

como Pontormo, Bronzino, Tribolo, Giovanni del Tasso, Bachiacca, que haviam por sua vez tentado excluir Vasari no passado<sup>290</sup>.

A Igreja Católica no “Seicento”, expurgados alguns atentados ao decoro relacionados com o Maneirismo, aproveitou no entanto a sua herança estética no sentido de enquadrar numerosos artistas e constituir um estilo monumental extremamente eficaz, o Barroco.

---

290 Processo narrado por DEBORAH PARKER: *Bronzino: Renaissance painter as poet*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.



## V. Ambiguidades: estilística, sentido e ausência ou transgressão da norma

*Neoclassicismo, Romantismo, Maneirismo [...] esta camisa de forças semântica que se tornou impossível tanto usar, como abandonar*

Robert Rosenblum<sup>291</sup>

É conhecida a discrepância entre os vários estudiosos na classificação de autores e obras como Tardo Renascentistas ou Maneiristas. Mesmo entre o gótico tardio e o Renascimento existem na historiografia, digamos, problemas de transição<sup>292</sup>. É preciso ter em conta que tanto as designações “Gótico”, “Maneirismo”, “Barroco” surgiram pela negativa, com sentido pejorativo, começando a ser utilizadas pelos que, admirando o Renascimento, as consideravam não um estilo independente, com bons e maus artistas, mas sim como a perversão de um estilo<sup>293</sup>. Antes do século XX não havia obras do Maneirismo mas sim Tardo ou Alto Renascentistas, umas mais afectadas pelo vírus maneirista que as outras.

A importância do fenómeno a que chamamos Renascimento e a forma como se projectou sobre o futuro imediato, contribuíram para confundir ainda mais a tarefa de inventariação estilística, que já normalmente sofre os limites e dificuldades que

---

291 Citado por PINELLI, *La bella Maniera*, p. XXI.

292 Shearman nota a “reaparição no século XVI, com novas roupagens, de tendências prévias no sentido do refinamento e preciosismo, o qual, por certo, não combina facilmente com o desprezo que se sente pelo gótico na época do Maneirismo”. SHEARMAN, *Manierismo*, p. 201.

293 Adjectivos como “clássico”, podem ser também, ainda hoje pejorativos.

lhes são próprias e que analisaremos de seguida.

Estas dificuldades são, curiosamente, as mesmas que sentimos a partir dos anos 60 do século XX, quando nos encontramos na situação de “órfãos” do modernismo. Não somos já modernistas mas esta realidade está ainda invariavelmente presente no nosso discurso sobre arte e não permite ainda a criação de novos conceitos que possam ocupar o lugar na nossa consciência que ele um dia ocupou. As realidades artísticas poderão eventualmente estar já no terreno, mas não temos a distância ou o espaço de manobra suficiente para as perspectivar e determinar assim um novo ponto de fuga.



A obra de Voss justifica a enorme ambiguidade nas tipologias de estilos e autores pelo facto de a obra dos grandes artistas abrir as portas ao futuro e por isso conter aspectos relativos a escolas estilísticas posteriores<sup>294</sup>. Não são as tipologias estilísticas que são insuficientes, os artistas é que são geniais.

Também Battisti<sup>295</sup> refere que “na cultura toscana apenas de forma limitada é válida a continuidade que os manuais estabeleceram entre o classicismo republicano de Brunelleschi e Donatello<sup>296</sup> e a magnificência papal ou medicea do ‘Cinquecento’”. Acrescenta este autor ainda que “em quase todas as tentativas gerais para uma mais adequada periodização do renascimento, esta alternância de fenómenos [geracionais] continua a configurar-se em rígida sucessão temporal, quase como se a cultura italiana fosse rigidamente unitária, ou tivesse à sua disposição um só ‘canal’ figurativo, para se exprimir, em vez de reconhecer que ela resulta de componentes diversas, das quais só uma predomina de cada vez”.

John Shearman tenta atingir uma maior precisão conceptual através de uma menor concretização e maior generalidade nos seus conceitos. Para ele, Maneirismo não

---

294 VOSS, *Tardo Renascimento*, p. 14. Opinião contrária expressa Tomassoni noutra local. (Ver *Passado, presente e futuro*).

295 BATTISTI, *Anti-Rinascimento*, p. 27.

296 E mesmo entre estes existe uma radical diversidade (nota de FRS).

é uma característica de um estilo que se desenvolveu num determinado tempo e espaço é sim uma tendência estilística que existiu em algumas obras e artistas, contemporâneos de outros, de que estava ausente. A aplicação desta grelha à realidade revela-se no entanto também problemática. Ela transforma a designação “maneirista” quase num estado de alma subjectivo do analista. Por exemplo, ele entende que o Maneirismo só existe quando o artista tem consciência de que está a romper as regras renascentistas. Como proceder a esta devassa da consciência do artista? Deste critério surgem resultados surpreendentes: Assim, segundo Mariás<sup>297</sup>, Pontormo e Rosso, enquanto jovens, ficavam fora do conceito maneirista de Shearman. A sua descrição da arte veneziana do século XVI é também pouco convincente.

O assunto complicava-se quando era necessário avaliar o Maneirismo de artistas fora de Itália, cujo contacto com o renascimento era mais ténue. O próprio Mariás, o tradutor e introdutor de Shearman para o castelhano, se debate com confessadas dificuldades ao pretender aplicar o critério à arte espanhola. Na arquitectura, de acordo com o princípio enunciado por Shearman, Mariás afirma que até à tradução dos tratados sérlianos não haveria conhecimento suficiente da regra para se admitir a existência de “licença” maneirista. Obra idêntica poderia ser maneirista em Itália e não-maneirista em Espanha. Em relação ao que denomina artes figurativas e ao “Maneirismo” de uma série de artistas castelhanos (“Águias do Renascimento”) põe em questão uma série de nomes, acabando por concluir com pragmatismo: “São perguntas de difícil resposta mas que é necessário pelo menos colocar”. Por outro lado cita Jan Bialostocki, um historiador polaco, inventor do “pseudo-Maneirismo” que ele distingue do “Maneirismo autêntico” por valores de julgamento subjectivo: “qualidade”, “intenção original”...

A imprecisão conceptual não é no entanto resolvida pela largueza do critério de Shearman. Pelo contrário, ele próprio revela a sobrevivência de elementos góticos no Maneirismo, mesmo orientalismo<sup>298</sup>, e que “os elementos de continuidade entre o Maneirismo e o Barroco se podem ilustrar ‘ad nauseam’”. Também a sua análise dos artistas que efectuaram a “transição” constitui um repositório de “continuidades”.

Tudo isto constitui uma contribuição extremamente importante para o debate

---

297 Mariás, SHEARMAN, *Manierismo*, p. 8.

298 SHEARMAN, *Manierismo*, p. 189.

maneirista, mas que aprofunda também a ambiguidade de que este debate sempre se revestiu.

Friedlaender escreveu que “a particularmente intensa época do Alto Renascimento não tem um carácter unificado. O próprio facto de a arte de Miguel Ângelo não poder ser vista em conjunto com a arte de Leonardo, Rafael, Fra Bartolomeu e Andrea del Sarto, destruía toda a unidade”<sup>299</sup>.

Na realidade, se antes do século XX o Maneirismo não existia, agora passaram a ser todos Maneiristas. Dürer por exemplo é considerado por Dubois<sup>300</sup> “representante de um Maneirismo europeu”, uma atribuição que não encontrei noutros autores, para quem este mestre é típico de um naturalismo renascentista<sup>301</sup>.

O naturalismo, como já referi, pode ser um critério. Mas alguns autores põem – no hoje em causa dizendo que se trata na realidade mais de um simbolismo. Steinberg refere: “Deslumbrados pela maravilhosa assunção da natureza humana de Deus, os artistas do Renascimento produzem uma obra cujo naturalismo piegas, retrospectivamente, se torna contraproducente”<sup>302</sup>.

Weise enumera Fillipino Lippi, Mimmo da Fiesole, Botticelli, A. Pollaiolo ( Fig. 27) como “característicos representantes daquele gosto [pelo antigo], simpatizante do tardo-gótico [...]”<sup>303</sup>.

Mesmo dentro da pintura do “Cinquecento”, não é claro o que é e não é maneirista. Segundo Curtius escrevia em 1947 podem existir mil maneiras de ser maneirista: “[O Maneirismo] prefere à natureza o artificial, o complicado; pretende surpreender, maravilhar, deslumbrar. Ora, no mesmo sentido em que não existe apenas um modo de dizer as coisas naturalmente, há mil para as dizer artificialmente.”<sup>304</sup>

Como escreveu Fernand Léger<sup>305</sup> em 1913 “todos os movimentos na pintura, qual-

---

299 FRIEDLAENDER, *Anti-Manierismo*, p. 4.

300 DUBOIS, *Maniérisme*, p. 57.

301 HAUSER, *Mannerism*, p. 38: “Se o estilo de Pontormo pode ser considerado Maneirista, nenhum dos seus predecessores pode ter o mesmo tratamento.”

302 STEINBERG, *Sexuality*, p. 6. Este excesso de naturalismo estava relacionado com o relevo atribuído à reencarnação de Deus como ser humano, através de Cristo, considerada mais maravilhosa que a própria criação do homem.

303 Citado por BATTISTI, *Anti-Rinascimento*, p. 27.

304 IDEM, *Ibidem*, p. 33.

305 Em HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 197.



Fig. 27 - António Pollaiolo. *Esperança*; Galeria dos Uffizi;

quer que seja a sua direcção, sempre se sucederam por revolução e reacção e não por evolução”. No fragor da revolução, quem pode distintamente saber onde se situa a fronteira e dizer quem é o quê?

O que distingue a arte propriamente dita das artes decorativas, segundo este mesmo artista, são os “contrastes”; estes criam a ambiguidade, que para Bacon constitui a característica de clivagem entre estas intenções criativas<sup>306</sup>. Se a “ambiguidade” e os “contrastes” interiores podem ajudar a reconhecer a arte como arte, não ajudarão certamente a distinguir os estilos, porque as tipologias carecem de uma definição científica que tende a excluir a ambiguidade.

---

306 SYLVESTER, *Interviews*, p. 66: “A diferença entre uma forma ilustrativa e não ilustrativa reside em que a primeira revela através da inteligência o que a forma é, ao passo que a não ilustrativa trabalha primeiro sobre a sensação e depois, lentamente, contamina o facto. Não sei porque é que isto acontece assim. Talvez tenha a ver com a ambiguidade dos próprios factos, das aparências, e por isso esta forma de registar a existência dos factos estar mais próxima deles, pela sua ambiguidade.”



## Maneirista: To be or not to be

Numerosos casos de charneira existem também entre o Maneirismo (antes também chamado Proto-Barroco) e o Barroco. Relembro que as categorizações estilísticas são criadas “a posteriori”<sup>307</sup> e portanto encobrem múltiplos problemas, sobretudo quando se trata de artistas do final do século XVI e do Maneirismo, o domínio privilegiado da Contradição.

Segundo Hauser, “ambos [os estilos] partilham da mesma falta de senso de proporção, unidade e ordem”.

Battisti, na sequência de Curtius<sup>308</sup>, refere a “dificilíssima distinção, em sede literária mas também de decoração arquitectónica e pictórica, entre Maneirismo e barroco”. “É realmente indiscutível a existência de uma afinidade de poética consciente, para além de uma da ordem do gosto, entre a teoria figurativa da ‘maneira’, que proclama a obrigação de obedecer apenas à ideia de interior, portanto à livre genialidade e excentricidade fantasística, expressa nas afirmações de poetas como o Tasso: ‘O Concetto é quase um falar interno’.”

A distinção seria então feita não tanto em características estilísticas mas sobretudo

---

307 Criada muitas vezes por aqueles que “colocam a ordem acima da vida”, segundo a expressão de Dubois. DUBOIS, *Maniérisme*, p. 15.

308 E. R. Curtius, *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Citado por BATTISTI. *Anti-Rinascimento* - p. 17.

no público-alvo<sup>309</sup>. Ao contrário do Maneirismo, que se dirigia a uma elite, o Barroco pretendia envolver numa determinada atmosfera emocional contra – reformística, um público alargado<sup>310</sup>.

Também Christine Buci-Glucksmann<sup>311</sup> aborda esta “dificilíssima distinção”: “Onde situar a passagem de uma *maneira* maneirista a uma *maneira* barroca”? Foi este o sentido da comunicação desta autora apresentada perante o colóquio *Routes du baroque* em Queluz, 1988, em que alinhou distinções numerosas entre as duas maneiras, admitindo embora estar a “codificar o incodificável”.

No início do seu tratado sobre o barroco<sup>312</sup> Heinrich Wölfflin começa por identificar, na ruptura com o Renascimento, o que ele designa o “estilo pitoresco”, embora este conceito se aplique não apenas à pintura mas também às outras artes. Nas suas conjecturas sobre este estilo que (tal como Hauser relativamente ao Maneirismo) radica na *Camera de Heliodoro* de Rafael no Vaticano, acaba por distinguir aquilo que considera o barroco puro e duro, mas apenas após citar muitas mais semelhanças que faziam com que ambos divergissem do “estilo antigo”, o clássico, do renascimento<sup>313</sup>. Eis algumas das categorias conceptuais do pitoresco: “capriccioso, bizarro, stravagante”<sup>314</sup>; menor imitação do antigo<sup>315</sup>; movimento; fim da preponderância do desenho na pintura; claro-escuro; oposição plano-espaco em vez da oposição linha-

---

309 Passe a linguagem publicitária.

310 É evidente que ainda hoje verificamos que, culturalmente, o que para uma geração é elitista na geração seguinte atinge a massa.

311 Christine Buci-Glucksmann, *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.

312 WÖLFFLIN, *Renaissance*, p. 49.

313 IDEM, *Ibidem*, p. 57. “O conceito do movimento não chega para caracterizar o barroco. Há também movimento no rocóco francês, que no entanto é muito diferente. O movimento ligeiro e saltitante é absolutamente estranho ao barroco romano, que é pesado e massivo. É necessário recorrer a uma característica suplementar: o efeito de massa. Mas então abandona-se o pitoresco. Este conceito, na sua generalidade, não está apto para conter o barroco.” Wölfflin identifica o Pitoresco na “Maniera Gentile” e o estilo barroco na “Grande Maniera”, tais como Vasari as define.

314 IDEM, *Ibidem*, p. 41. Citando Vasari.

315 IDEM, *Ibidem*, p. 42.



Fig. 28 - Rafael; Stanza del'Incendio, Incêndio no Borgo.Vaticano.

-massa<sup>316</sup>; curvas, composição rítmica e mesmo aleatória<sup>317</sup>; visão de conjunto, que este autor denomina como o elemento transcendental ou infinito<sup>318</sup>. A aplicação de algumas destas tipologias ao barroco é, como se vê, possível.

Em relação ao fresco da *Stanza del Incendio* de Rafael, *Incendio no Borgo* (Fig. 28), indicada também por Hauser como uma das obras pioneiras do Maneirismo, Linda Murray<sup>319</sup> desqualifica-o simplesmente por ser “quase na totalidade obra de atelier” e em geral ser uma obra “aborrecida”. Esta autora parece não gostar do Maneirismo, em nome de um saudosismo renascimental.

Examinando casos concretos, esta ambiguidade estilística não deixa de se fazer notar, sobretudo nas décadas que considere as iniciais e finais do Maneirismo (500-510 / 590-600), mas não só.

---

316 IDEM, *Ibidem*, p. 51.

317 IDEM, *Ibidem*, p. 53.

318 IDEM, *Ibidem*, p. 54. “A desordem pitoresca requer que a representação dos próprios objectos não seja totalmente clara, mas sim parcialmente velada.

319 MURRAY, *High Renaissance*, p. 73. Ela manifesta também desagrado pelo que chama “sinais de intranquilidade” em Rafael, atribuindo-os aos seus ajudantes. Por exemplo acerca da Transfiguração, em MURRAY, Linda, *The High Renaissance*. Nova Iorque [etc.]: Frederick A. Praeger, 1967, p. 116.



Fig. 29 - Ludovico Cigoli. *Martírio de Sto. Estevão*. 1597. Museu dos Uffizi.



Fig. 30 - Guido Reni. *Cleopatra*. Tela, 125,5x97cm. 1640. Florença. Galeria Palatina- Palácio Pitti.



Fig. 31 - Giulio Cesare Procaccini (atribuído) *Auto-retrato*. 79x 55cm.  
Florença, Galeria dos Uffizi. 1620-25.

Por exemplo o pintor Ludovico Cigoli (1559-1613 - Fig. 29), discípulo de Allori, acreditando na tabela exposta por baixo de uma sua pintura no Metropolitan Museum, é um artista “que se revoltou contra o anti-naturalismo maneirista”. No entanto pareceu-me que a sua pintura é o mais maneirista possível, até na transposição de figuras menos importantes para primeiro plano da pintura<sup>320</sup>.

Guido Reni (1575-1642 - Fig. 30) é apresentado justamente como um pintor do Barroco. Basta no entanto ler o excelente título do texto *Dall'armonia metafisica alla disillusione empirica*, escrito por António Emiliani e inserido num catálogo de uma sua exposição, para antever no entanto os contrastes Maneiristas interiores à sua obra.<sup>321</sup>

Giulio Cesare Procaccini (Fig.31) é um pintor milanês do século XVII. Numa nota do *Art Newspaper*<sup>322</sup> acerca de uma sua exposição, organizada pela Galeria Comercial Hall&Knight um articulista anónimo descreve-o como filho de um aluno de Anibale Carracci, influenciado na sua pintura, por António Correggio<sup>323</sup>

---

320 BOUBLI, *L'Atelier de dessin*, p. 98: “[...] pode admitir-se uma ruptura cerca de 1604, após a sua chegada a Roma, onde o seu estilo se tornou mais leve, menos cuidadoso e tenta adoptar o movimento de reforma instaurado pelos Carracci.”

321 Schifferer, Ebert, Emiliani e Schleier – *Guido Reni e l'Europa: fama e fortuna*. Bologna: Nova Alfa, 1988.

322 *The Art Newspaper*, Nº. 130, Novembro 2002.

323 António Corregio (1489-1534).



Fig. 32 - Antonio Correggio. *Tecto da catedral de Parma*. 1526-30.

e o Maneirismo.<sup>324</sup>

A situação do próprio “influenciador”, António Correggio, não é clara: nascido em 1489, morreu prematuramente em 1534, quando os sinais maneiristas eram já absolutamente claros. É no entanto considerado por alguns como o último a ser penetrado pelos ideais renascentistas (Murray) e por outros como o primeiro dos barrocos, através de obras como a cúpula da catedral de Parma (1526-30 - Fig. 32).

O Maneirismo ou Barroco de Annibale Carracci (1560-1601 - Fig. 33) e do seu irmão Agostino e primo Ludovico, pintores bolonheses, estão na realidade sujeitos a debate na praça pública. Para Blunt, eles são tardo maneiristas<sup>325</sup>. No entanto, geralmente e por exemplo para Donald Posner<sup>326</sup> são já parte do fenómeno deno-

324 “As suas figuras têm uma qualidade desfalecida, doce, quase sacarina, acentuada pelas cores ácidas dos Maneiristas.”

325 BLUNT, *Téorie*, p. 168.

326 POSNER em, *Anti-Mannerism*, p. XVI.



Fig. 33 - Annibale Carracci. *Auto-retrato com cavalete*. 1605. Florença, Galeria dos Uffizi.

minado barroco.

Friedlaender<sup>327</sup> para designar um grupo de artistas de que fazem parte entre outros os Carraci, Cigoli, Caravaggio e Cerano<sup>328</sup> resolve o problema de uma forma diplomática: “Provavelmente deveríamos usar um nome de alguma forma incharacterístico, não vinculativo, que apenas indicasse os limites: ‘pós’ ou ‘antimaneirístico’<sup>329</sup>, ou olhando para o futuro, ‘proto’ ou ‘pré’ barroco.” “De qualquer forma” – acrescenta este autor – “um período deveria ser restrito a uma ou duas gerações e não ser usado para incluir tendências completamente diversas sob um denominador comum, como ‘Arte do Barroco’ ”<sup>330</sup>. Só que, neste caso, passar-se-ia a falar em gerações e não em períodos ou estilos...

George Kubler<sup>331</sup> escreveu: “Na prática, o sentido de algumas palavras, quando delas se abusa por um uso exagerado, sofre como se de cancro ou inflação. O estilo é

---

327 FRIEDLAENDER, *Anti-Mannerism*, p. 81.

328 Giovanni Battista Crespi dito Cerano (1577- 1633).

329 Como o pós-modernismo. Não podemos usar outra designação, porque não conhecemos o futuro.

330 BATTISTI, *Anti-Rinascimento*, p. 81.

331 Goerge Kubler (n. 1912). Influenciou artistas como Robert Morris e Robert Smithson. In HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 735.

uma delas”.

Também Wylie Sypher, citado por Battisti<sup>332</sup> disse: “a história da arte foi absorvida pela história da cultura, penetrando assim numa ‘terra de ninguém onde existe carência de cartas geográficas fiéis e nos devemos abster de generalizações vazias e sobretudo da presunção de que cada obra artística e literária corresponda plenamente ao estilo da sua época”. Battisti, no entanto, refere que, depois desta sensata introdução, Sypher se deixa enredar pela tentativa de construir justamente uma “carta geográfica” através de uma teia de parâmetros (aberto – fechado, fragmentário – unitário, contínuo – descontínuo, etc.) que vai beber a uma série de autores entre os quais avulta Wöfflin, mas que não serão suficientes para uma “delimitação cronológica”.

Muitas vezes me interrogo perante os métodos da história da arte, que recordam o que Michel Foucault<sup>333</sup> refere acerca do autor como “produto ideológico”<sup>334</sup>: Tal como a autoria, uma criação transitória de uma época, uma espécie de marca, o estilo seria também um produto ideológico.

Citando Foucault, não resisto a enumerar a título de exemplo as regras de São Jerónimo para a atribuição de livros a autores, deixando ao leitor a tarefa de, onde for possível, substituir “autor” por “pintor,” ou “estilo”:

1. Se entre vários livros atribuídos a um autor um é inferior aos outros, esse livro deve ser retirado da lista de obras desse autor (unicidade de qualidade);
2. o mesmo deve ser feito com livros que contradizem doutrina exposta pelo autor noutras obras (exigência de coerência teórica);
3. devem ser excluídas também obras escritas num estilo diferente, contendo palavras ou expressões que não se encontram normalmente na obra deste autor (unicidade estilística);
4. passagens contendo afirmações referindo factos posteriores à morte do autor

---

332 Autor de *Four Stages of renaissance style*, NY, 1956. Cit. BATTISTI, *Anti-Rinascimento*, p. 29.

333 Michel Foucault (1929-1984). Texto originalmente publicado em Paris em 1969, reproduzido por HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 924. Sobre os conceitos ideológicos, aqui associados aos movimentos artísticos, Althusser diz o seguinte: “Admitindo que eles não correspondem à verdade, i.e. que são uma ilusão, reconhecemos no entanto que eles aludem à realidade, e que necessitam apenas de ser interpretados para se descobrir a realidade do mundo por detrás da sua representação imaginária (ideologia alusão/ilusão)”. Idem, p. 932.

334 Podendo fazer parte do AIE (Aparelho Ideológico Estatal), criado e descrito por Louis Althusser (1918-90). IDEM, *Ibidem*, p. 931.

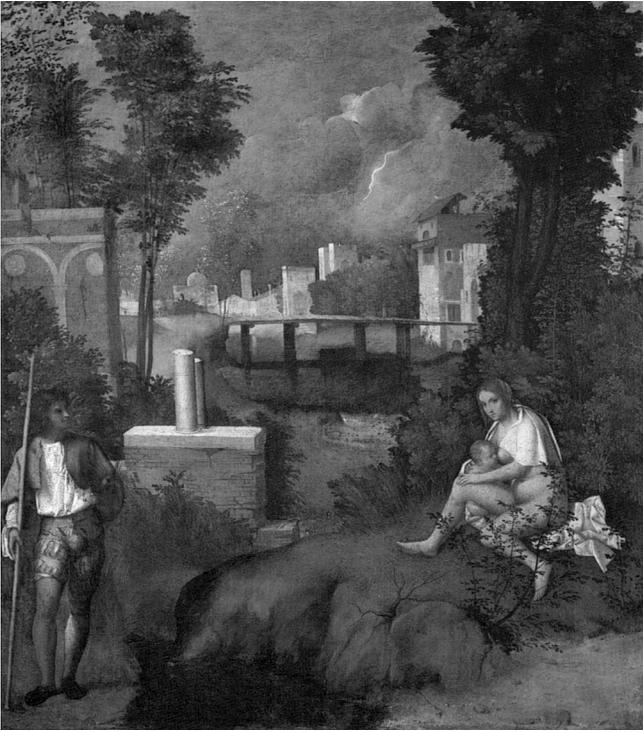


Fig. 34 - Giorgione. *A tempestade*. 1505-10. Galeria da Accademia de Veneza.

devem ser considerados textos interpolados (autor como figura histórica).

A obra que não obedece às sábias regras acima expostas corre o risco de ser “corrigida” pelo bom senso revisionista.

Tentando aplicar princípios semelhantes à historiografia contemporânea, Linda Murray<sup>335</sup> conta-nos quais os quatro critérios para “atribuir” um Giorgione (Fig.34): “A atmosfera, a cor, o conteúdo e a conformação, sobretudo das faces”. A descrição destas características gerais, que abrangem todo o universo pictórico figurativo, são elas próprias gerais ou subjectivas: Emocionalidade da cor, mistério, qualidade evanescente dos personagens. Não é difícil de perceber que as atribuições

---

335 MURRAY, *High Renaissance*, p. 126.

se devem muitas vezes a um “sexto sentido” dos especialistas. Disto é demonstrativo o facto da própria Murray, após ter explanado o seu critério perguntar: “Então e as pinturas – problema”?

Como *Tempestade*, que leva David Rosand<sup>336</sup> a concluir: “As pinturas de Giorgione diferem quanto ao seu significado idiossincrático das convenções da expressão pictórica na Arte Italiana do Renascimento”.

Comparemos o que ficou dito com o final do texto de 1939 de Jorge Luís Borges<sup>337</sup> relativa a um seu herói fictício, Menard, que rescrevera o *D. Quixote* de Cervantes: “Menard (talvez sem querer) enriqueceu a arte limitada e rudimentar da leitura mediante uma técnica nova: o anacronismo deliberado e as atribuições erróneas. Essa técnica de aplicação infinita leva-nos a recorrer à *Odisseia* como se fosse posterior à *Eneida* e o livro *Le Jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como se fosse de Madame Henri Bachelier. Esta técnica povoa de aventuras os livros mais tranquilos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline ou a James Joyce a *Imitação de Cristo*, não é uma renovação suficiente desses ténues avisos espirituais.”

A História, para Borges, é toda uma outra história.

Um texto de Frederic Jameson em 1982 vai também no sentido de que a focagem no estilo é um produto do modernismo e tenderá a desaparecer (ou alterar-se) com ele: “O que devemos reafirmar agora é o grau em que a concepção do alto-modernismo de um único estilo artístico, acompanhada das ideias colectivas de vanguarda artística ou política, dependem para a sua sobrevivência, da mais velha noção (ou experiência) do chamado sujeito independente. [...] O fim do ego ou mónada burgueses [...] significam o fim de muito mais – o fim por exemplo do estilo, no sentido do único e pessoal, o fim da pincelada distintiva e individual (simbolizado pela prioridade emergente da reprodução mecânica). É a morte do autor referida também por Roland Barthes”<sup>338</sup>.

Porquê falar então tanto de estilo(s). Não seria melhor abordar a arte por outra perspectiva, ignorando as designações estilísticas. Penso que não. As tipologias estilísticas constituem ainda um método útil para quem quer perceber. Mesmo que se chegue à conclusão que a prateleira mais cheia é sempre aquela das obras que não

---

336 ROSAND, *Venice*, 25.

337 *Pierre Menard, Autor del Quijote*, BORGES, *Obras I*, p. 450.

338 “A morte do autor”. HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 1067.

conseguimos colocar satisfatoriamente em qualquer gaveta.

“É Ghiberti ‘gótico’, é Rembrandt ‘barroco’, é Degas um ‘impressionista?’” – pergunta Gombrich, concluindo – “Debates deste tipo podem ser afectadas por um verbalismo estéril e no entanto terem a sua utilidade se nos recordarem do simples facto de que os rótulos que usamos devem necessariamente diferir daqueles que são usados pelos nossos colegas que trabalham no campo da entomologia, concentrados nos seus escaravelhos e borboletas”.<sup>339</sup>

Ao contrário de constatações factuais, a análise estilística na História da Arte não deve estar sujeita a argumentos de autoridade. O resultado é também menos importante que o processo de compreensão. Faz assim sentido continuar a falar de estilo deste ponto de vista aberto, diríamos que trans – estilístico, desde que ele não constitua um dique no qual se detenha o pensamento.

Se a classificação estilística da arte do século XVI pode ser permeada de ambiguidade, o mesmo sucede no século XX, em que existe um menor recuo histórico e uma enorme multiplicação de designações, individualidades e movimentos... Possivelmente, no entanto, existe um sistema de “-ismos” mais lubrificado em que os artistas foram, através das vanguardas, participantes activos. É o século – vintismo. Seriam muitas, no entanto, certamente também as independências e lacunas metodológicas a registar.

Tomassoni<sup>340</sup> apresenta Giorgio de Chirico como sendo um exemplo do artista que, “tomando as suas distâncias em relação ao seu próprio século, demonstrou dever mais à história da sua criatividade pessoal do que à História da Arte: mais ao calendário do seu debate interior do que ao seu Tempo (ou ‘epocalidade’). Neste sentido se pode defini-lo como um ‘inactual’ ”.

Os modernistas, utilizando a ironia muito característica das intervenções do século XX, fazem afirmações muitas vezes intencionalmente “self-contradictory”, chocantemente provocatórias. É o caso de Ad Reinhard (Fig. 35): “Todos os termos negativos que são aplicados aos artistas [abstractos] eu peguei neles e transformei-os em não negativos. Palavras como “desumano, estéril, gélido” – tornaram-se permitidas... E as outras – “académico, dogmático, absoluto” – peguei nelas e perguntei:

---

339 GOMBRICH, *Norm and Form*, p. 81. Provavelmente, a catalogação de borboletas também não é coisa simples.

340 TOMASSONI, *Ipermanierismo*, p. 47.

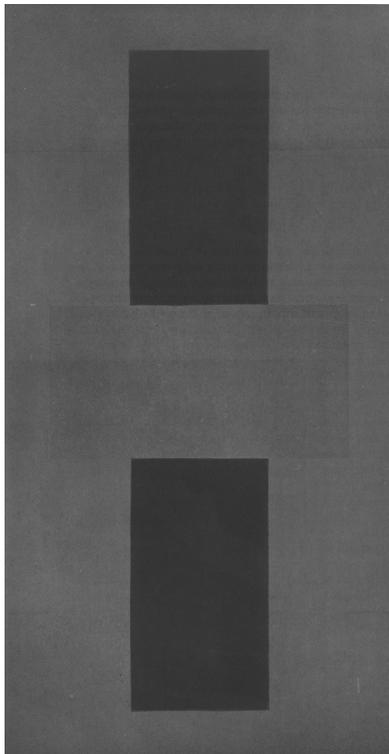


Fig. 35 - Ad Reinhardt. *Red Painting*. Óleo sobre tela 365,8x193cm. 1952. Metropolitan Museum of Art.

“Bem, qual é o mal de ser acadêmico?”<sup>341</sup>

A propósito vem o sistema de construção das peças de David Smith<sup>342</sup>, (Fig. 36) um escultor americano, voluntariamente ambíguo. Dizia ele numa conferência em 1959: “Se por acaso existe um sentimento forte no seu início, não preciso de saber como acaba. Se no final o trabalho parece demasiado completo e acabado e não coloca nenhuma questão, então recomeço a trabalhar a partir do final, para que ele venha a colocar uma questão e não a apresentar uma solução”.<sup>343</sup>

---

341 Ad Reinhardt, *Art-as-Art*, 1975, citado por P. Halley. HALLEY, *Scritti*, p. 41.

342 David Smith (1906-1965). HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 750.

343 Picasso disse justamente o contrário. In *Artists on Art*, 1972. Goldwater and Treves, p. 416. Citado num trabalho de Antropologia de um aluno, *The value of Art*, Stephen Benenson, 2002.

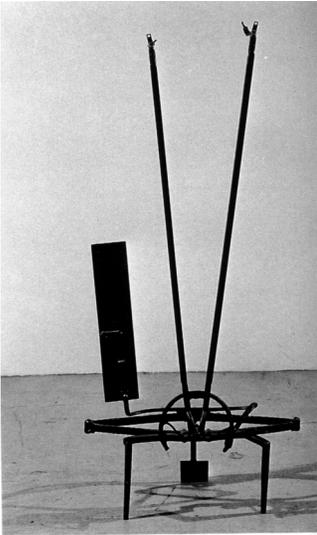


Fig. 36 - David Smith. *Five Spring*. 1956. Aço, aço inoxidável e níquel. 197x91x37cm. Londres, Tate Gallery.

Michelangelo Merisi Caravaggio, figura numa grande exposição em Florença em 2003 como tendo nascido ou em Caravaggio ou em Milão no ano de 1571 e falecido talvez em Porto Ercole em 1610. Mais do que as dificuldades documentais que justificam a dúvida na atribuição de locais de nascimento e óbito, o seu estilo surge como “maneiristicamente” barroco ou barrocamente maneirístico. Pelo Maneirismo refira-se a afectação dos personagens, o erotismo, o lado negro; pelo barroco a espectacularidade, a encenação teatral e o realismo por vezes esmagador.

Pelo contrário o grande Tiziano, segundo o calendário e a geografia, deveria ter nascido maneirista<sup>344</sup>. No entanto é considerado por uns clássico, por outros Proto-barroco. No entanto a sua última pintura, realizada em 1576, tem características inegavelmente Maneiristas (Fig. 37). Este mesmo Tiziano é considerado por Wylie Sypher<sup>345</sup> como barroco, autor que no entanto, porventura de acordo com os mesmos critérios, considera Velázquez um maneirista... Talvez pensando em Tiziano, Shearman refere que Veneza desempenha um papel central na “continuidade” entre

---

344 A data exacta de nascimento não é conhecida com precisão mas MURRAY situa-a em 1484/88. *High Renaissance*, p. 130.

345 Citado por BATTISTI, *Anti-Rinascimento*, p. 30.



Fig. 37 - Tiziano. *Pietà*. Inacabado à data da sua morte, em 1576. Galleria da Accademia, Veneza.

### Alto Renascimento e Barroco.

Na Sala do Consiglio dei Deca do Palácio Ducal em Veneza, existe uma enorme pintura mural de Jacopo Bassano, mostrando o Papa Alexandre III recebendo o Doge Sebastiano Ziani, depois da Batalha de Salvador. Nas anotações que fiz in loco, destaca-se o facto de a ter achado estilisticamente muito próxima do barroco, embora se notem algumas figuras acentuadamente miguelangelescas. Por outro lado, Bassano que aliás, sendo italiano, tem algumas características de um pintor germânico, trata as figuras com elementos lumínicos bastante lineares, que se destacam metalicamente dos fundos escuros que ele sempre cria e cuja lógica é próxima da gravura e do gótico (Fig. 38). Teríamos neste caso, numa análise estilística levada às últimas consequências, uma obra absolutamente característica de um novo estilo, o “gótico-barroco”... Para não falar já de Vittore Carpaccio (1400-1526), que durante séculos permaneceu no limbo da história de arte, devido ao seu estilo difícil de

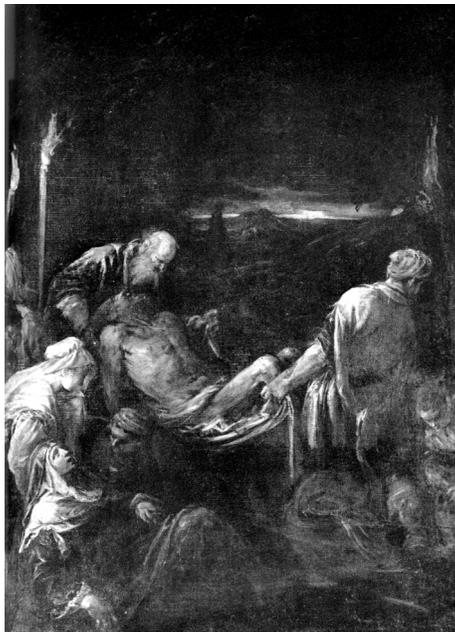


Fig. 38 – Jacopo Bassano. *Entero do corpo de Cristo*. 1585/90. Kusthistorisches Museum.Viena.

situar, por ser considerado obsoleto, goticamente retardado<sup>346</sup>.

Na minha visita ao Palácio Ducal de Mântua tomei contacto com uma série de artistas esses sim claramente maneiristas, mas antes para mim desconhecidos. A maioria não era muito estimulante. Parecia que à medida que aumentava o naturalismo diminuía a qualidade. Destacava-se neste grupo pela positiva Carlo Bononi (1569-1632). E sobretudo Domenico Fetti (1588/9-1623-Fig. 39) do qual existe neste Palácio uma extraordinária *Multiplicação dos Pães e dos Peixes*, uma luneta enorme, no qual ele parece fazer questão em explorar a sua vastíssima gama de recursos pictóricos, do “apena desegnato” ao “non finito”, e do “non finito” ao “ultra finito”, numa “polifonia fettiana”, segundo a expressão de Eduard A. Safarik num catálogo recente. Pintor nascido em Roma mas tendo trabalhado muito em Veneza, embora um pouco “riberesco”, talvez seja também menos conhecido<sup>347</sup> devido a ser um

346 O próprio Rosand chama-lhe “anedótico”. ROSAND, *Venice*, p. 32.

347 Depois de ver um catálogo de uma exposição sobre a sua obra no Palazzo Te em Mântua vejo que ele pode



Fig. 39 - Domenico Fetti. *Núpcias Místicas de Santa Catarina, com S. Domingos e S. Pedro Mártir*. 1617/21. 229,5x 140,5 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.

maneirista “après la lettre”, oscilando para o barroco, numa época e zona estilística em que pontuam nomes como Michelangelo Caravaggio (1573-1610), Rubens (1577-1640) ou Ribera.

A dificuldade de fazer colar uma definição estilística a um conjunto de obras ou autores é particularmente sensível no Maneirismo ou “Primeira Maneira”, devido ao individualismo de diversos autores. O próprio Vasari foi sensível a este factor. Sobre as pinturas de Pontormo em S. Lorenzo, lamentava<sup>348</sup>: “Não me parece [...] em nenhum lugar ter visto nem uma história ordenada, nem medida, nem tempo, nem variedade de cabeças, nem gradações de cores, em suma não existe regra nem proporções, nem qualquer ordem de perspectiva; apenas tudo nu, com uma ordem, desenho, invenção, composição, colorido e pintura feita a seu modo; olha-se para a sua obra com tanta tristeza e tão pouco prazer, que eu me decido antes não me pronunciar, apesar de ser pintor, [...] e deixar aqueles que verão as suas obras julgar por eles próprios: Porque receio zangar-me e confundir-me, visto que me parece,

---

ser pouco conhecido do grande público (no qual me incluo) mas não dos Grandes Museus, como o Ghetty, o Ermitage, o Kunsthistorisches Museum de Vienna ou os Uffizi.

348 Giorgio Vasari em *Vidas dos Artistas*, citado por PINELLI, *La bella Maniera*, p. 11, referindo os desaparecidos frescos de S. Lorenzo em Florença. Não existe a oportunidade de corresponder à solicitação de Vasari e “julgar por nós próprios”, visto que a obra acabou por ser destruída pelos seus detractores.



Fig. 40 - Rosso Fiorentino. *A morte de Adonis*. Fresco. 169x257cm. Fontainebleau. Galeria de Francisco I.

que em onze anos de tempo que ele teve, procurasse ele preocupar-se com quem vê estas pinturas, com figuras tais”<sup>349</sup>.

Não era só a rivalidade de artista e a vingança de Vasari<sup>350</sup> uma vez chegado à ribalta, movidas por questões pessoais, contra quem antes o prejudicara. É também genuína dissensão artística da Segunda Maniera, a Regra, geral, acadêmica, contra a Primeira, aqueles que “faziam a pintura a seu modo”, como Vasari claramente explicita neste excerto.

Essa regra era exercida não apenas no aspecto estilístico (o que mais me interessa), mas também, como se depreende do texto citado, no aspecto ideológico. Na realidade o Concílio de Trento (1545–63) tinha expressamente vetado os “ignudi”, na sequência da política de “sterzata rigorista” implementada pela Contra Reforma. Daniel de Volterra tinha já retocado o *Juízo Final* de Miguel Ângelo na Capela

---

349 BOUBLI, *L'atelier de dessin*, salienta a contradição entre esta crítica negativa de Vasari à obra de Pontormo em S. Lorenzo e o seu conceito de invenzione, ele próprio individualista.

350 D. PARKER, em Bronzino, *Renaissance Painter as poet*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 130: “Vasari tinha a sua corte de trabalhadores, e tinha pouco interesse em ver desenvolver-se as carreiras de pintores que ele via como uma clique hostil. Este grupo incluía Pontormo, Bronzino, Tribolo, Giovanni Battista da Tasso, e Francesco Bacciaca, alguns dos quais tinham excluído Vasari em 1540.”



Fig. 41 - Bronzino. *Vénus, Cupido, Loucura e o Tempo*. Londres, National Gallery.

Sistina. O trabalho de execução de encomendas públicas era agora implementado, como já referi, por uma equipa multi-disciplinar composta pelo pintor, que trabalhava em harmonia com um doutrinador religioso, velando para que nada, nem no sentido da obra nem no subjectivismo sempre suspeito do artífice, se afastasse dos códigos tridentinos<sup>351</sup>.

Tudo o que diz respeito ao sentido é, nas obras da Primeira Maneira, muitas vezes permeado pela ambiguidade, pelo que amiúde as obras são pouco claras ou contraditórias, excitando mas também desesperando não só Vasari mas também os nossos Iconógrafos contemporâneos. Eu próprio não percebo muito bem o nexos entre o Rosso Fiorentino das primeiras décadas e o Rosso mais etéreo da Escola de Fontainebleau (Fig. 40). Talvez não haja.

---

351 É conhecido o trabalho do próprio Vasari com o dominicano Vincenzo Borghini na Sala Regia. Uma obra conceptual?

Vejam-se as interpretações de Erwin Panofsky<sup>352</sup> perante a pintura a que chama *A luxúria descoberta pelo tempo*, de Agnolo Bronzino, (Fig. 41) na National Gallery, em Londres, obra à qual, aliás Deborah Parker atribui outro título<sup>353</sup>.

A este respeito sublinha esta autora, que escreveu um livro sobre Bronzino, incidindo sobretudo na sua faceta de poeta:

“Existe uma tensão entre a clareza geral da alegoria e a inconclusividade de alguns dos seus pormenores. A alegoria é ao mesmo tempo aberta e fechada: os conceitos abstractos manifestados por certas figuras estão potentemente manifestos, outras vezes são vagos e rebuscados. [...] “Será que a inclusão de um pormenor implica a incorporação por parte do artista do que pode ser considerado o elemento semântico implícito, ou seja, o conteúdo? Ou a iniciativa de Bronzino tem apenas a ver com a forma? ”

Forma ou conteúdo? Eis a questão para esta autora, que neste ponto aborda igualmente a articulação entre o fragmento e o todo, num conjunto semântico.

Neste caso, estaria em causa parte da fiabilidade na interpretação precisa de cada uma das figuras ou objectos desta pintura super-povoada, que Panofsky monta, com uma paciência de construtor de “puzzles”. Bronzino criaria já, nas suas pinturas, figuras pela figura, ou formas pela forma, dotadas de um sentido não codificado e intencionalmente obscuro, como Parker sugere? Ou pelo contrário pintou personagens posando de acordo com um guião pré-estabelecido em que cada qual desempenha um papel teatral e alegórico mais ou menos preciso, não excluindo embora conforme explica Panofsky – a ambiguidade?

*Marte e Vénus*, surpreendidos por Vulcano é o título de uma pintura de Tintoretto (Fig. 42, *Leda e o Cisne*. Outra pintura “erótica” de Tintoretto), que actualmente está na Alte Pinakotek de Munique. Daniel Arasse<sup>354</sup> desenvolve sobre ela um texto no qual fica patente toda a sua ambiguidade sexual e moral. Não havendo dúvidas que se trata de uma pintura sobre o adultério, todas as especulações são possíveis acerca do que irá Vulcano fazer seguidamente, algumas das quais se podem ler no texto de Arasse. Uma pintura contra o adultério? Uma pintura sobre o desejo? Uma pintura

---

352 PANOFSKY, *Iconologie*, p.126.

353 DEBORAH PARKER, *Bronzino*, IDEM, *Ibidem*, p. 132, *Vénus, Cupid, Folly, Time*. A este propósito disse-me o Professor José Alberto Gomes Machado que em Abril de 2002 esta pintura estava exposta na National Gallery, sob o título *Alegoria com Vénus e Cupido*.

354 ARASSE, *Descriptions*, p. 9.



Fig. 42 - Tintoretto. *A Leda e o Cisne*. Disparidades nas datas propostas. Galeria dos Uffizi. Óleo sobre tela. 162x218cm.

machista, Ou simplesmente sarcástica? De qualquer modo uma obra eroticamente explícita e que, como é costume nestes casos, ficou confinada à privacidade dos salões não deixando qualquer marca na história até 1682, quando subitamente emergiu em Inglaterra.

A pintura de Greco *O Enterro do conde de Orgaz* (Fig. 43) foi encomendada com a intenção polémica de comemorar uma vitória jurídica ocorrida sobre a população e relativa à obrigação de pagamento de uma renda. Ela é apresentada pelo realizador de cinema Sergei Eisenstein<sup>355</sup> como uma obra que, tendo sido concebida como uma espécie de “‘placard’ para assustar os camponeses [...] se ultrapassa a si mesma”, sendo portanto “objectiva” e não intencionalmente revolucionária.

Outro caso paradigmático do “indefinito” seria a análise do significado da Existem outros exemplos desta ambiguidade mais ao virar da esquina, por exemplo na nossa estatuária urbana. Gombrich narra o caso da estatueta colocada em Piccadily Circus destinada a simbolizar a caridade de Lord Shaftsbury e que é hoje conhecida como *Eros*; finalmente, todos passamos múltiplas vezes pela estátua de *D. Pedro V* nos

355 Citado por KLEIN, *Greco's Orgaz*, 518.



Fig. 43 - El Greco. *Entero do Conde de Orgaz*. 1586-88. Toledo, Santo Tomé.

Restauradores que, segundo consta, foi esculpida com a intenção de representar o Imperador Maximiliano do México. Esta mesma ambiguidade diria que retratística, no sentido de propiciar a identificação com vultos históricos, é muitas vezes aliás aproveitada por políticos do presente que se acham identificáveis a vultos admiráveis do passado. Homenageando-os, homenageiam-se assim.

FIM DO TOMO I



# Livros consultados e citados

ALBERTI, Leon Battista - *De la Peinture, De Pictura*, 1435 [Tradução Jean Louis Schefer, Paris: Macula Dédale, 1992].

ÁLVARES, Fernando Bouza - *Portugal no tempo dos Filipes, Política, Cultura, Representações*, (1580-1668), Lisboa: Edições Cosmos, 2000.

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.

ARASSE, Daniel - *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris: Éditions Denöel, 2000.

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.

BARTHES, Roland - *Mythologies*, Paris: Éditions du Seuil, 1957, [Mitologias - Lisboa: Edições 70].

BATTISTI, Eugenio - *L'antirinascimento*, Vols. 1 e 2, Italia: Garzanti, 1989.

BENINCASA, Carmine - *Sul Manierismo comme dentro a un Specchio*, Roma: Officina Edizioni, 1979.

BERGSON, Henri - *L'évolution créatrice*, 1907, [Creative Evolution. Dover, 1998].

BERGSON, Henri - *Matière et mémoire*, Paris: PUF, 1993.

BLUNT, Anthony - *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford University Press, 1940. [Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo, Torino: Einaudi, 1966].

- BOLVIG, Axel - Introdução a *History and Images, Towards a New Iconology*, Editado por Axel Bolvig e Phillip Lindley, Brepolis, 2003.
- BONAMI, Francesco – *50. Esposizione Internazionale d'Arte – Sogni e Conflitti*, la Dittatura dello Spectatore. Veneza: 2003.
- BORGES, Jorge Luis - *Obras completas*, Barcelona: Emecé Editores Espana S.A. 1999.
- BOUBLI, Lizzie - *L'Atelier du dessin italien à la Renaissance, Variante et variation*. Paris: CNRS Éditions, 2003.
- CHASTEL, André - *Marsile Ficin et l'Art*, Genève: Librairie Droz, 1954, [Marsilio Ficino e l'arte, Turim: Nino Arago Editor, 2001].
- CHASTEL, André - *The Sack of Rome, 1527, 1977* [New Jersey: Princeton University Press, 1983].
- CLERI, Bonita - *Frederico Zuccari, Le idee, gli scritti*, Milano: Electra, 1994.
- COUTO, Carlos (Sequeira Costa) - *Tópica estética*, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2001.
- DAMISH, Hubert - *Théorie du nuage*, Paris: Ed. du Seuil, 1972.
- DANTO, Arthur C. - *After the End of Art, Art and the Pale of History*, New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- DELEUZE, Gilles - *Différence et répétition*, Paris: PUF, 1968, [1998].
- DUBOIS, Claude Gilbert - *Le Maniérisme*, Paris: PUF Editions, 1979.
- FOUNDOLAKI, Ephi – “*Greco/Cézanne: La filière reperée par Picasso*”, In *El Greco of Crete*, Iraklion: Municipality, 1995.
- FREEDBERG, S.J.- *Painting in Italy 1500-1600*, New Haven and London: Yale University Press, 1993.
- FRIEDLAENDER, Walter - *Mannerism & anti-Mannerism in Italian Painting*, Introduction by Donald Posner, New York: Columbia University Press, 1957. [Columbia University Press: 1970].
- GENETTE, Gérard - *L'Oeuvre d'art. Immanence et transcendance*, Paris: Éditions du Seuil, 1994.
- GOMBRICH, E.H. - *Norm & Form, studies in the art of the renaissance*, I. Oxford: Phaidon, 1966 [3ª edição, 1978].

- GOMBRICH, E.H. - *Symbolic Images, Studies in the art of the Renaissance*, New York: Phaidon Press, 1972.
- HALLEY, Peter - *Collected Essays 1991- 97*, Zurique [etc.]: Bishchofberger e Sonnabend, [*Scritti sull'arte ed altro*, Siracusa:Tema Celeste 1990].
- HARRISON, Charles & WOOD, Paul - *Art in Theory, 1900-2000, An Anthology of changing Ideas*, Massachussets: Blackwell, 2003.
- HARRISON, Charles & WOOD, Paul - *Art in Theory, 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*, 1992, [1999], Massachussets: Blackwell, 1999.
- HARTT, Frederick - *History of Italian Renaissance Art, Painting, Sculpture, Architecture*, London: Thames and Hudson, 1970 [1987].
- HASKELL, Francis - *History and its Images, Art and the interpretation of the past*, New Haven and London:Yale University Press, 1993.
- HASKELL, Francis - *Past and Present in Art and Taste*, New Haven and London:Yale University Press, 1987.
- HAUSER, Arnold - *Mannerism*, London: Routledge & Keagan Paul, 1965. [*Maneirismo*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.]
- HOCKE, Gustave René - *Die Welt als Labyrinth*, 1957 [*Labyrinthe de l'Art Fantastique*, Paris, Denoël/Gontier].
- HOCKNEY, David - *Secret Knowledge, Rediscovering the techniques of the Old Masters*, Londres: Thames and Hudson, 2001.
- HOLANDA, Francisco de - *Da pintura antiga*, 1548 [Lisboa: Livros Horizonte, 1984].
- 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.
- LE CORBUSIER - *Vers une Architecture*, Paris: Flammarion, 1995.
- LEVEY, Michael - *High Renaissance*, Middlesex: Penguin Books Lda, 1975, [1987].
- LEVEY, Michael - *Mannerism*, Middlesex: PenguinBooks, 1967, [Manierismo, precedido de A proposito del Manuerismo Y el Arte Español del XVI por Fernando Marías, Xarait Ediciones, 1984.]
- MATISSE, Henri - *Matisse on Art*, editado por Jack Flam, Berkeley: University of California Press, 1984.

- MURRAY, John - *Artists on Art*, Phanteon Books. 1976. [1990]
- MURRAY, Linda - *The High Renaissance*, New York, Washington: Frederick A. Praeger Publishers, 1967.
- PAIS DA SILVA, Jorge Henrique - *Estudos sobre o Maneirismo*, Lisboa, Editorial Estampa, 1983.
- PANOFSKY, Erwin - *Studies in Iconology*, Oxford University Press, 1939, [*Essais d'icnologie; Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*: Paris, Éditions Gallimard, 1967].
- PARKER, Deborah - *Bronzino: renaissance painter as poet*, Cambridge: New York: Cambridge University Press, 2000.
- PEVSNER, Nikolaus - *Academies of Art, Past and Present*, 1940, [*Le Accademie d'Arte, Introduzione di Antonio Pinelli*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1982].
- PINELLI, Antonio - *La bella "Maniera"*, Torino: Einaudi, 1993.
- REARICK, W.R. ,com texto introdutório de Terisio Pignatti - Paolo Veronese, Washington: National Gallery of Art, Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- RONSARD, Pierre de - *Les amours*, Paris: Flammarion, 1981.
- 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].
- SAFARIK, Eduard A. (coord.) - *Domenico Fetti 1588/89-1623*, Milano: Electra, 1996.
- SANTOS, Ricardo de Mambro - *Il Canone Metaforico. Saggio sulla pittura del Manierismo fiammingo e olandese*. Roma: Aperon Editori, 2002.
- 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.
- SHEARMAN, John - *Funzione e Illusione*, Milano: Il Saggiatore, 1983.
- SMITHSON, Robert - *The Collected Writings*, Edited by Jack Flam, Berkeley, University of California Press.

- STEINBERG, Leo - *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1983.
- SYLVESTER, David - *Interviews with Francis Bacon, 1962-1979*, London: Thames and Hudson, 1985.
- 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].
- VÁRIOS AUTORES - *Meaning of Mannerism*, Franklin W. Robinson e Stephen G. Nichols (coordenadores), University Press of New England, 1980.
- VÁRIOS AUTORES - *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.
- VÁRIOS AUTORES - *Storia dell'Arte Italiana, Parte prima, Materiali e problemi, Volume primo, Questione e metodi*, Torino: Giulio Einaudi Editore, 1979.
- VIRILIO, Paul - *La procedure du silence*, Paris, Editions Galilée, 2000 [Art and Fear, NI e Londres: Continuum, 2003].
- VOSS, Hermann - *Die Melerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, [La Pittura del Tardo Rinascimento, Donzelli editore, 1994].
- WARBURG, Aby - *Essais florentins*, Introdução de Eveline Pinto, Klincksieck, 2002.
- WITTKOWER, Rudolf e Margot - *Born Under Saturn*, Londres: Weinfeld and Nicolson, 1963, [*Natti sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francesa*, Torino: Einaudi, 1968].
- WÖLFFLIN, Heinrich - *Principles of Art History*, New York: Dover Books, 1932
- WÖLFFLIN, Heinrich - *Renaissance and Barock*, 1961, Benno Schwabe et C°, Bâle, [Renaissance et Baroque, Paris, Gérard Monfort Éditeur, 1988].
- WOLLHEIM, Richard - *Painting as Art*, London: Thames and Hudson, 1984.
- ZAMBRANO, Maria - *A metáfora do coração e outros escritos*, Lisboa: Assírio e Alvim, 1993; (tradução de José Bento).
- 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].

## PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

PILLOW, Kirk - «Did Goodman's distinction Survive Le Witt.», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 61, Nu. 4, Outono 2003.

ROBERTSON, Bryan - *Modern Painters*, Nº40, London: Spring 2003

## PROVAS ACADÉMICAS

GOMES, Helder - *Relativismo Axiológico e Arte Contemporânea*, Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra 2002.



A Tese de Doutoramento de Filipe Rocha da Silva, apresentada na Universidade de Évora em Janeiro de 2005, é subdivisível em várias secções relativamente independentes. Nesse sentido se pensou que a melhor forma de publicação seria em volumes separados, desta forma mais legíveis, mantendo no entanto uma estrutura coerente.

Este primeiro volume reúne a parte introdutória, mais ligada ao conceito de Maneirismo. O "contemporâneo", no entanto, não deixa de estar sempre presente.



# CHAIA

CENTRO DE HISTÓRIA DA ARTE  
E INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA

---

**FCT** Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR