

Mudanças e Permanências no estatuto social do pintor em Portugal no século XVI

Changes and permanence in the social status of the painter in Portugal in the 16th century

Adriana Gonçalves de Carvalho

RESUMO

Neste artigo analiso a situação social do pintor em Portugal no século XVI, tendo em vista a atuação dos tratados de pintura produzidos no período. Busco compreender como essa literatura artística influenciou os pintores portugueses na busca da liberalidade da pintura e conseqüentemente na mudança do estatuto social do pintor. Partindo da análise da situação do pintor, desde o fim da idade média, no qual ele foi considerado um artesão até fins do século XVI, examino como se deu a construção do conceito de artífice em Portugal, e os motivos que levaram a sua longa permanência. Observamos que a mudança no status social do artista, só poderia ter surgido em um novo contexto, que se iniciou em Portugal com os primeiros indícios do aparecimento do Humanismo, que inspirava uma nova atitude perante a Antiguidade. Nesta busca de uma arte que trouxesse os elementos da Antiguidade foi necessário recrutar estrangeiros, que foram convidados realizar algumas encomendas régias em Portugal. São estes estrangeiros que introduzem os elementos clássicos na arte de Portugal. Entretanto, a arte portuguesa incorpora esses elementos de forma mais lenta, devido à organização corporativa que se mantém durante um longo período. A reivindicação de um estatuto liberal para os artistas e que os distinguisse dos meros artesãos era sustentada pela concepção das artes do desenho como uma atividade intelectual e não mera atividade manual. Os tratadistas do Renascimento italiano já argumentavam no século XV que a pintura era uma ciência matemática. Em Portugal, os artistas ainda trabalhavam em um restrito sistema que inibia a liberdade criadora e nivelava a produção artística com a uma mera produção técnica, manual e coletiva. Os pintores seguiram como oficiais mecânicos até a segunda metade do século XVI, devido à tradição do trabalho das oficinas, essa individualização do artista aparece mais tarde com o movimento Maneirista.

Palavras chaves: Estatuto social do pintor, literatura artística, arte em Portugal.

ABSTRACT

In this article I analyze the social situation of the painter in Portugal in the 16th century, in view of the performance of the painting treatises produced in the period. I seek to understand how this artistic literature influenced Portuguese painters in the search for liberality in painting and, consequently, in changing the painter's social status. Starting from the analysis of the situation of the painter, from the end of the Middle Ages, in which he was considered a craftsman until the end of the 16th century, I examine how the concept of craftsman was constructed in Portugal, and the reasons that led to his long permanence. We observe that the change in the artist's social status could only have arisen in a new context, which began in Portugal with the first signs of the emergence of Humanism, which inspired a new attitude towards Antiquity. In this search for an art that would bring the elements of Antiquity, it was necessary to recruit foreigners, who were invited to carry out some royal commissions in Portugal. It is these foreigners who introduce classical elements into Portuguese art. However, Portuguese art incorporates these elements more slowly, due to the corporate organization that is maintained over a long period. The demand for a liberal status for artists that distinguished them from mere craftsmen was supported by the conception of the arts of design as an intellectual activity and not a mere manual activity. The writers of the Italian Renaissance already argued in the 15th century that painting was a mathematical science. In Portugal, artists still worked in a restricted system that inhibited creative freedom and leveled artistic production with a mere technical, manual and collective production. Painters continued as mechanical officers until the second half of the 16th century, due to the tradition of working in workshops, this individualization of the artist appears later with the Mannerist movement.

Keywords: painter's social status; artistic literature; art in Portugal;

Neste artigo analisaremos a situação social do pintor em Portugal no século XVI, tendo em vista os tratados de pintura produzidos no período e compreender como essa literatura artística influenciou os pintores portugueses na busca da liberalidade da pintura e consequentemente na mudança do estatuto social do pintor.

Em Portugal, o pintor foi considerado um artesão até fins do século XVI. Seguindo uma tradição medieval, esse artífice exercia o seu ofício dentro da

rígida estrutura artesanal das *corporações de ofícios*¹ que surgiram de forma autônoma. Essas organizações tinham por objetivo a defesa dos seus membros, mas também estabeleciam os deveres a serem cumpridos. Os *regimentos* eram o instrumento utilizado para se estabelecer as normas do trabalho e continham as regras que orientavam o exercício do ofício. As regras eram postas pelas corporações; ditavam as normas que regulamentavam a atividade laboral como um ofício mecânico e estabeleciam uma rígida hierarquia para aqueles que exerciam o ofício.

O conceito de artífice foi inspirado no período medieval em Portugal, pelos ensinamentos bíblicos, nos quais a sua capacidade vinha da coparticipação na inigualável beleza de Deus e na sua capacidade de fazer². Partindo dessa concepção bíblica, na qual Deus fez o mundo a partir do *Nada* e que o homem, na sua tentativa de repetir o ato divino, parte de uma matéria preexistente e na qual elabora, segundo uma sabedoria que foi instilada por Deus, as obras de arte. Esse artífice era a mão que executava, pois a verdadeira sabedoria era Divina. Essa concepção era comum tanto em Portugal quanto nas outras regiões da Europa medieval.

A mudança no *status* social do artista, só poderia ter surgido em um novo contexto³, que se iniciou em Portugal com os primeiros indícios do aparecimento do Humanismo, que inspirava uma nova atitude perante a Antiguidade. Esse Humanismo, entretanto, buscava na língua e na cultura latina sua ligação com a Antiguidade, pois neste período as artes plásticas eram vistas como subalternas.

Foi na cidade de Évora, um dos principais redutos do Renascimento em Portugal, local onde o frei dominicano André de Resende (1500-1573), se dedicou a buscar os traços da Antiguidade na cidade. No entanto, a dificuldade em encontrar artefatos da Antiguidade que possuíssem elementos da arte clássica, e que eram

¹ As corporações de *ofícios* eram organizações de classe que agrupavam os mestres de determinado grupo de artífices, unidos por pela solidariedade, para o auxílio espiritual, financeiro e laboral.

² PEREIRA, José Fernandes. *De artesão a artista*. In: *Tratados de Arte em Portugal*. Coordenação Rafael Moreira e Ana Duarte Rodrigues. Lisboa: Scribe, 2011.

³ PEREIRA, José Fernandes. *De artesão a artista*. In: *Tratados de Arte em Portugal*. Coordenação Rafael Moreira e Ana Duarte Rodrigues. Lisboa: Scribe, 2011.

tão abundantes na Península Itálica, pode ser um indício de como ocorreu o desenvolvimento da estética renascentista em Portugal. O historiador, José Fernandes Pereira, observou que algumas peças foram trazidas de outros locais, como os artefatos levados à Évora pelo bispo D. Miguel da Silva, em seu retorno de Roma. Entretanto, observamos que estes modelos clássicos não impactaram na atividade artística ou promoveram mudança de paradigma dos escultores portugueses.

Os tratadistas do Renascimento italiano já argumentavam no século XV que a pintura era uma ciência matemática. A aplicação dos novos métodos científicos fez com que o artista que os utilizasse declarasse a sua superioridade sobre os meros artesãos. Em Portugal, os artistas trabalhavam “dentro de um restrito panorama que inibia a liberdade criadora e nivelava a produção artística com a uma mera produção técnica e manual”⁴. Nesta busca de uma arte que trouxesse os elementos da Antiguidade foi necessário recrutar estrangeiros como nos casos de Chanterene⁵, João de Ruão ou mesmo do iluminador holandês Antônio de Holanda, que foram convidados à Portugal para realizar algumas encomendas régias. São estes estrangeiros que introduzem os elementos clássicos na arte de Portugal.

O filho de Antônio Holanda, Francisco de Holanda, foi favorecido por participar do ambiente da corte portuguesa e se beneficiou do círculo humanista onde circulavam André de Resende e o escultor Nicolau Chanterene, e que também era frequentado pelo Rei Dom João III. Estes contatos na corte facilitaram Francisco de Holanda ser enviado como emissário à Itália e sua missão era fazer os registros gráficos da arte da Antiguidade. Observamos que este grupo estava interessado nos elementos da estética clássica, provenientes do mundo antigo, e que tinham sido

⁴ VILELA, José Stichini. *Francisco de Holanda - Vida, Pensamento e obra*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1982. P.27

⁵ Nicolau de Chanterene (França, c. 1470 – 1551) foi um escultor de origem francesa que desenvolveu grande parte da sua obra em Portugal entre os anos de 1517 e 1551. Teve papel marcante no século XVI português, sendo autor dos mais precoces depoimentos da linguagem do renascimento em Portugal, ao contrário do que era comum no período do gótico final português.

redescobertos na Península Itálica e foram inseridos na arte italiana do século XV. Entretanto, a arte portuguesa incorpora esses elementos de forma mais lenta, e isso segundo Vilela, era porque a organização corporativa mantém-se durante um longo período. Os pintores faziam parte de uma corporação que tinha regulamento próprio e ainda trabalhavam em oficinas coletivas, de inspiração medieval.

Para Antony Blunt⁶, a reivindicação de um estatuto liberal para os artistas e que os distinguisse dos meros artesãos era sustentada pela concepção das artes do desenho como uma atividade intelectual e não mera atividade manual. Em Portugal foi a elaboração dos novos *regimentos dos ofícios* no início do século XVI, que,

“deixa entrever com a maior clareza o lugar que cabia, no âmbito mestral, à classe dos pintores. Consagrada, então, a fórmula “bandeira dos ofícios” como agrupamento de profissões autônomas incluindo autoridades da bandeira (juizes, escrivão, mordomos) e autoridades de cada ofício representado (examinadores-vedores, encarregados do exame do mester), a classe dos pintores aparece anexada, na Regulação dos Ofícios de 1539, à Bandeira de S. Jorge”⁷

As mudanças na regulamentação dos ofícios deixam perceptível a permanência dos antigos elementos da organização corporativa medieval. A pintura portuguesa anterior a 1539 tinha como característica o trabalho da oficina que concebia e executava coletivamente a obra. O artista medieval era um homem inspirado por sua fé e ocultava a sua própria personalidade por trás da sua criação. Compreendermos que essa fé inspiradora será decisiva para entendermos a situação do artista português entre os séculos XV e XVI.

O ambiente espiritual em que viviam esses artistas influenciava na elaboração do seu trabalho. Isso nos faz perceber que, naquele momento, seus objetivos diferiam dos seus contemporâneos florentinos, “que viam na aventura de ciência uma sede de descoberta que conduz tudo e guia a arte em linha reta do Arcaísmo ao Classicismo”⁸. A estética naturalista do Renascimento italiano faz a pintura cristã autônoma se desligar e tornar-se mais laica. Essa concepção de Raymond

⁶ BLUNT, Anthony. *Teoria Artística na Itália*. Tradução João Moura Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

⁷ SERRÃO, Vitor. *A pintura Maneirista em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1995. P.134

⁸ BAYER, Raymond. *História da Estética*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993. P.101

Bayer pode nos indicar o porquê, em Portugal, a estética renascentista não conseguiu atingir seu auge. A cultura portuguesa ainda estava arraigada a pensamentos teológicos medievais. Sabemos que nesse período não existia uma tendência individualista dos pintores em Portugal e que esses pintores realizavam suas tarefas coletivamente, tendo em vista a melhor execução formal.

A produção artística que era desenvolvida nas oficinas por meio da parceria entre os artífices⁹, continuou seguindo a disciplina das corporações. Esse trabalho coletivo ocorria em associações intimamente unidas, propiciando o surgimento do estilo de oficina. Para isso utilizavam uma metodologia ensinada pelo mestre da oficina, na qual os artífices seguiam as mesmas receitas e técnicas, produzindo obras com o mesmo nível de qualidade. Este método era utilizado até pelos pintores da corte. Segundo Serrão, mesmo beneficiados pelas regalias do cargo, os artistas cortesãos ainda trabalhavam em parceria com outros artífices e estavam subordinados às obrigações da respectiva *Bandeira*. Os pintores seguiram como *oficiais mecânicos* até a segunda metade do século XVI, conforme registrado no *Livro dos Regimentos dos Officiaes Mecânicos da mui nobre e sempre leal cidade de Lisboa*, publicado, em 1572, por Duarte Nunes de Leão. Na obra, constam os requisitos para a inspeção da pintura e as regras para a ascensão hierárquica dos ofícios ainda dentro de uma tradição medieval. Entretanto, é possível identificar alguns elementos da afirmação de individualidade criadora por parte dos pintores, que buscavam desligar-se das obrigações referentes à *Bandeira de São Jorge*.

O Renascimento italiano trouxe com ele uma nova concepção da atividade artística, na qual a individualidade do artista estaria ligada à criação pictórica que destacava a sua personalidade. Em Portugal, devido à tradição do trabalho das oficinas, essa individualização do artista aparece mais tarde com o

⁹ Todas as obras de pintura realizadas em regime de parceria e nas quais se podem detectar diversas mãos. Valem, como exemplos específicos, as pinturas da chamada escola do Mestre do Sardoal, oficina ativa na zona de Coimbra no decurso do primeiro quartel do século XVI; as pinturas da oficina de Frei Carlos, o monge flamengo do Mosteiro do Espinheiro; e muitos dos retábulos do primeiro terço do século XVI, caso dos polípticos de Santa Auta, do Paraíso e de Santiago.

movimento Maneirista. Francisco de Holanda¹⁰ ao se refere ao ambiente artístico do século XVI, como sendo uma época velha e sem arte, provavelmente estava contrapondo o que tinha visto em sua viagem à Itália, com as normas do ofício mecânico que norteava a pintura portuguesa naquele momento. Sabemos que em Portugal até meados do século XVI, o pintor foi considerado um mero artífice assalariado, um oficial mecânico que exercia o seu trabalho dentro da rígida estrutura coletiva das corporações artesanais.

A posição social do artista em Portugal era uma das maiores preocupações de Francisco de Holanda. O tratadista defendeu em sua teoria da pintura a legitimação do estatuto de liberalidade da pintura. Em sua defesa da superioridade dos artistas e do caráter intelectual da pintura, Holanda apontava que a condição artesanal e oficinal que perdurava em Portugal como sendo o motivo da arte se encontrar naquele estágio.

Percebemos aqui que o tratadista estava preocupado com um dos aspectos da teoria do Renascimento, que era a reivindicação do estatuto de *arte liberal* para a pintura. Ao acompanhar a situação da arte portuguesa, Francisco de Holanda tenta contribuir para a mudança do *status* do artista. Utiliza como estratégia a escrita do seu tratado, *Da Pintura Antigua*, no qual afirma que a sua intenção era mostrar aos portugueses o que é a pintura: “Se é arte, se ofício, se coisa nobre, se inobre, se é coisa leve e ridícula, ou mui gravíssima e intelectual”¹¹. O tratadista aponta que o problema em Portugal era que, além de não ter um estatuto de *arte liberal*, não havia mecenato e os pintores eram mal remunerados e não tinham liberdade criativa.

“Os Portugueses, inda que alguns naçamos de gentis engenhos e espíritos, como nascem muitos, todavia temos por desprezo e galantaria fazer pouca conta das artes, e quasi nos enjuriámos de saber muito d’ellas, onde sempre as deixamos imperfeitas e por acabar. [...] Ora as pagas e os preços que em Itália se dão pela pintura também me parecem

¹⁰ HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antiga*. Introdução e notas de Angél González Garcia. Lisboa: INCM, 1984.

¹¹ HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antiga*. Introdução e notas de Angél González Garcia. Lisboa: INCM, 1984. P.89

“muita parte de em nenhum outro lugar se poder pintar, senão dentro dela”¹²

Holanda viajou para a Península Itálica, em 1538, para integrar a embaixada portuguesa em Roma. Tutelado por Dom Pedro de Mascarenhas, permaneceu por lá até meados de 1540 e, nesse período, visitou cidades como Nápoles e Veneza. Mas foi em Roma que conheceu Michelangelo e teve acesso a uma ampla bibliografia filosófica e artística que foram importantes para o seu desenvolvimento intelectual. Durante essa viagem, Holanda teve a oportunidade de comparar como a posição social do artista em Portugal era tão diferente da situação dos artistas da Península Itálica. Constatou o pouco valor que tinha a arte da pintura em sua terra: “E vindo eu de Itália há pouco tempo, trazendo os olhos cheos da altura do seu merecimento e os ouvidos dos seus louvores, conhecendo nesta minha pátria a grande defferença com que esta nobre sciência é tratada, determinei-me bem”¹³.

O objetivo de Holanda era recolher os elementos gráficos sobre as *Antiquallas* de Roma, tarefa que cumpriu através do desenho, os quais foram reunidos no *Álbum dos Desenhos das Antiquallas*¹⁴. É expressivo o número de esculturas da Antiguidade¹⁵ que ele reproduziu, e foi a visão da Roma Antiga, contemplada por meio da arquitetura e da pintura, que levou Francisco de Holanda a um elogio permanente da Antiguidade. Em seu tratado *Diálogos em Roma* repete a famosa ideia das três idades da arte, defendida por Vasari:

“Há aí grande diferença entre o antigo que é muitos anos antes que Nosso Senhor Jesus Cristo encarnasse, na monarquia da Grécia e também na dos Romanos; e entre o antigo a que chamo velho, que são as coisas que se faziam no tempo velho dos Reis de Castela e Portugal. (...) Porque também aquele primeiro antigo é o excelente e elegante; e

¹² HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antiga*. Introdução e notas de Angél Gonzaléz Garcia. Lisboa: INCM, 1984. P.239

¹³ HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antiga*. Introdução e notas de Angél Gonzaléz Garcia. Lisboa: INCM, 1984. P.219

¹⁴ O manuscrito do *Álbum dos Desenhos das Antiquallas* atualmente se encontra na Biblioteca do Escorial a datação provável é dos anos em que permaneceu na Itália.

¹⁵ Holanda seguiu um critério de qualidade e de valorização na escolha das obras que reproduziu Destacamos a Estátua Equestre de Marco Aurélio no Capitólio, o Apoio de Belvedere, o Laoconte, Hércules e o touro de Creta, o Mársias suspenso, o Spinario, a Estátua Equestre de Gattamelata em Pádua, além da Coluna de Trajano e da coluna antonina entre outras.

este velho é péssimo e sem arte. E o que hoje se pinta, onde se sabe pintar, que é somente em Itália, podemos-lhe também chamar antigo sendo feito hoje em este dia”¹⁶

Percebemos, também, que o gosto estético de Francisco de Holanda é pela arte clássica, tanto a antiga quanto a representação do antigo que estava sendo feita entre os renascentistas. Como vimos, a necessidade do apego ao modelo antigo se devia em parte à necessidade de legitimação da pintura como *arte liberal* feita pelos primeiros tratadistas. Percebemos, no entanto, que, para Holanda, a defesa do estatuto de liberalidade do artista estava relacionada a uma questão econômica. Ao comparar o pagamento das obras de arte na Península Itálica com o praticado em Portugal, reparamos que o justifica assim: “em Itália, pinta-se bem por muitas razões, e fora de Itália pinta-se mal por muitas razões”¹⁷. O tratadista identifica no diálogo com Michelangelo a relação entre as condições sociais dos artistas e o pagamento e benefícios que podem ser adquiridos com a pintura. Por meio da fala de Michelangelo o autor afirma: “Bem sei que em Spanha não são tão bons pagadores da pintura como em Itália, e por isso estranhareis as grandes pagas d'ella”¹⁸

Para o tratadista, foram os mecenas na Península Itálica, figuras importantes para o desenvolvimento das artes. Segundo Holanda, todos os príncipes e nobres encomendavam obras a artistas para sua glória pessoal. Além da falta de apoio e de um mecenato mais atuante, na sua opinião, era evidente que em Portugal a arte não reunia as condições ideais para o seu pleno desenvolvimento. Segundo o tratadista, a maioria dos artistas não estava envolvida na luta pelo reconhecimento do estatuto dos artistas, nem na busca da inclusão da Pintura entre as *artes liberais*, no que podemos chamar de Renascimento Português. Holanda apontou como problemas da arte em Portugal os aspectos técnicos e pedagógicos; e solicitou a

¹⁶ HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antiga*. Introdução e notas de Angél González Garcia. Lisboa: INCM, 1984. P.63

¹⁷ HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antiga*. Introdução e notas de Angél González Garcia. Lisboa: INCM, 1984. P.238

¹⁸ HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antiga*. Introdução e notas de Angél González Garcia. Lisboa: INCM, 1984. P.287

fundação de uma academia de pintura em Portugal, nos moldes das academias italianas.

O ensino das artes em Portugal permaneceu vinculado à tradição oficial com características medievais até o século XVIII. A transmissão do conhecimento artístico se dava por meio da relação mestre-aprendiz ou em oficinas conventuais. Entretanto, não foi só Holanda que se queixava da falta da institucionalização do ensino artístico. Esse tema também está presente na obra de Félix da Costa¹⁹ *Antiguidade da Arte Portuguesa*, escrito em 1696 e publicado pela primeira vez em 1967. Nesse tratado o autor buscava o apoio real para a criação de uma academia de arte, argumentando a respeito da dignidade da pintura com o intuito de sensibilizar os poderes públicos vigentes.

A concepção teórica da arte de Holanda englobava o método de produção artística e tinha um caráter científico. Para ele, a arte começa antes da sua execução. Era pela *Idea* que se dava o processo de criação e esse era o tratadista um processo interior só acessível aos olhos interiores e que deve ser alvo de grandíssimo silêncio e segredo.

A criação artística era apresentada por Holanda como um método genérico e suas concepções estavam distantes da teoria da visão de Alberti. O seu discurso possui elementos dos fundamentos neoplatônicos, baseados em Marsílio Ficino e nas concepções de Michelangelo. Para ele, a arte era uma criação divina e Deus foi o primeiro artista. Em seguida, o artista imitando a divindade produz uma obra de arte que seria a revelação do que habita em nós de forma invisível. Observamos que o conceito de *Idea* para Holanda é o mesmo de *disegno interno* de Zuccaro, que, no pensamento de Holanda, caracterizava uma etapa superior da criação artística e estava além da materialização da obra de arte, pois, para ele, a *Idea*

¹⁹ Félix da Costa seu pai foi o pintor Luís da Costa, que traduziu para o Português o Livro *Quatro Livros de Simetria* de Dürer. Félix da Costa era, além de tratadista, um artista que trabalhava com gravação e desenhava retábulos. Entrou para a Irmandade de São Lucas em 1674 e escreveu, em 1696, seu tratado *Antiguidade da Arte da Pintura, sua nobreza, Divino e Humano que a exercitou e honras que os Monarcas fizeram a seus Artífices*, o manuscrito só foi publicado trezentos anos depois pela Universidade de Yale em 1967.

alcançava tal perfeição que a mão do homem não consegue imitar. A segunda etapa da produção artística é o *esquisso*²⁰, o qual explicada como sendo as primeiras linhas que ordenavam o pensamento, acreditamos que o *esquisso* pode ser comparado com o esboço da obra que ainda se apresentava de forma desordenada. Segundo Holanda, essa era a fase mais próxima da *Idea*, sendo anterior às etapas mais materiais e que seriam mais impuras e sujeitas à degradação. Apesar de impura, era na etapa material que se concretizava a obra de arte, e Holanda, como artista que era, sabia que a arte só existia ao se tornar visível aos olhos da carne. Desta forma, a última fase, o desenho, é, para ele, a matriz primeira da qual tudo nasce; é a materialização da arte ao estabelecer a composição geral da futura obra. Observamos que a sua visão teórica é neoplatônica, mas Holanda em seu tratado confrontava a doutrina oficial que derivava de Aristóteles e São Tomás de Aquino. O problema do estatuto do artista e a sua posição na sociedade, que reflete os objetivos da cultura do Renascimento, chegou a Portugal muito mais tarde. A consciência de uma individualidade e criatividade individual, defendida por Holanda, para quem a *Idea* era a principal parte da pintura, indica uma consciência da pintura como *arte liberal*. Sabemos, no entanto, que o conjunto de questões tipicamente renascentistas só surtiu algum efeito posteriormente, em pleno Maneirismo e sempre com grandes ressalvas.

“Foi no Maneirismo que nos italianizamos, mas em regra sem uma subordinação perfeita aos moldes italianos, ainda que num decidido caminho de modernização. Incorporámos a nova expressão já não renascentista, propriamente dita, que não recolhêramos em devido tempo, vinculados então aos flamengos, quem sabe se para guardar o nosso próprio carácter. ... e havia crescente consciencialização de importância e individualidade da arte- o que acarretará a conquista de um novo estatuto social, um estatuto de artistas liberais”²¹

Apesar da matriz do pensamento de Holanda ser Clássico, o seu tempo histórico foi maneirista, assim como muitas das suas teorias artísticas. Devemos lembrar que quando se fala em Maneirismo em Portugal, devemos nos ater a toda conjectura

²⁰ Esquisso é um conceito criado pelo Santo Agostinho, que significa os primeiros traços de um desenho, isto é, o esboço.

²¹ SERRÃO, Vitor. *A pintura Maneirista em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1995. P.32.

que o distingue do Maneirismo místico que se vivia em Itália. O Maneirismo português do qual Francisco de Holanda é contemporâneo, incorporou os princípios da Contrarreforma. A sua estrutura era dogmática e reforçava a iconografia sacra. O Concílio de Trento instalou em Portugal uma agenda que preconizava principalmente os aspectos comportamentais e reforçou a situação das artes em Portugal. Nas determinações de Trento não havia espaço para inovações; a arte deveria ser interpretada seguindo critérios éticos e teológicos. As artes figurativas, que passaram a ser referidas como imagens, deveriam ser utilizadas com o intuito de promover uma atitude piedosa. Depois do Concílio de Trento, todos os bispados portugueses realizaram os seus sínodos e publicaram as respectivas constituições sinodais, nas quais verifica-se a reprodução dos ditames vindos da Península Itálica. O objetivo era divulgar pelo reino português as novas regras do catolicismo.

Em Portugal, as instruções em relação às artes indicavam uma “diminuição senão anulação da anatomia e a desnecessária presença do modelo, porque o que se representa são seres ausentes”²² As imagens deveriam ser pedagógicas; precisavam evidenciar os rituais da celebração do culto, exaltando os mistérios da redenção e o exemplo dos santos. Os artistas estavam sujeitos à censura religiosa; a Igreja deveria aprovar as obras antes que elas fossem colocadas no altar. Observamos que ao artista estava vedado o controle da obra de arte; a escolha iconográfica passa a ter mais importância do que a qualidade artística. Seguindo as determinações do Concílio de Trento, foram proibidas a confecção de imagens dissolutas e a representação dos falsos dogmas. O artífice que desobedecesse a essas determinações poderia ser penalizado até com a excomunhão.

No século XVI, as corporações dos artífices, enquanto organizações de um grupo social, tinham como objetivo a solidariedade financeira, profissional e a regulamentação das relações laborais entre os artífices. Além da proteção, a

²² PEREIRA, José Fernandes. *De arteção a artista*. In: *Tratados de Arte em Portugal*. Coordenação Rafael Moreira e Ana Duarte Rodrigues. Lisboa: Scribe, 2011.P.89

corporação também tinha uma função reguladora da produção. Observamos que, contrária às tendências que estavam surgindo, a produção artística em Portugal manifestava uma rigidez estilística que era o resultado de uma uniformização pictórica. Segundo Serrão²³, era o que impedia o surgimento de um gênio ou a expressão da individualidade, característicos dos movimentos artísticos italianos. A atividade desenvolvida por um pintor em Portugal no século XVI era um ofício mecânico. O seu trabalho ia da pintura de retábulos ao douramento da talha, e era comum que o artista ocultasse a sua individualidade ou ideia própria. Como no mundo medieval o artista tentava apenas transmitir a fé e o respeito pelos dogmas da Igreja, no caso de uma imagem religiosa. A criação artística era partilhada entre os membros da oficina; uma obra de arte era o resultado de uma coletividade, impedindo o desenvolvimento pleno da criatividade individual. A personalidade do artista era anulada e subordinada aos interesses da *corporação de ofício* e dos encomendantes. Essa generalização foi mantida por D. João III em 1539.

“O artista não passava de artífice, um operário que executava a sua atividade laboral em uma estrutura corporativa. Os pintores estavam inseridos em uma das bandeiras das corporações, a Bandeira de São Jorge, juntamente com os ferradores, espadeiros, latoeiros, fundidores de artilharia”²⁴

A arte portuguesa da primeira metade do século XVI estava alheia a todas as questões, que consumia o homem renascentista e que impulsionava os artistas italianos na luta pela reivindicação do seu *status* social. Segundo Adriano de Gusmão, os elementos da estética gótica ainda eram perceptíveis na pintura portuguesa da primeira metade do século XVI, e a assimilação de uma atitude moderna na arte veio com a renovação dos conceitos plásticos com a introdução na arte portuguesa dos padrões Maneiristas.

“Havendo, por força das mudanças de gosto e de novas e naturais influências, aderido a uma estética mais nítida e diretamente italianizada, os nossos pintores, ainda que com sensível atraso, não deixaram então de ser modernos. Quer dizer, abandonaram de vez os

²³ SERRÃO, Vitor. *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983.

²⁴ SERRÃO, Vitor. *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983. P.68

elementos de figuração arcaizante, tão manifestos na pintura dos primeiros decênios do século XVI, e adoptaram francamente a representação de tudo o que caracterizou o novo estilo, o chamado Maneirismo, quer nas arquitecturas desenhadas no fundo dos quadros, seguindo a ordem toscana, tal como na generalidade os artistas italianos preferiram, quer nos figurinos adoptados, umas vezes de acordo com a moda contemporânea nos trajos e toucados das figuras femininas, outras vezes segundo os modelos clássicos, ao pintarem guerreiros de casco antigo, vestidos de couraça e loriga, e calçados de cáligas. Os modelos humanos deixam de ser os flamengos, substituídos pelos de origem italiana, na doçura ideal das Virgens e na musculosa robustez de algozes e pastores”²⁵.

Podemos atribuir a introdução, em meados do século XVI, desses elementos plásticos, da influência italiana e do contato com a arte flamenca. A adesão aos elementos característicos do movimento Maneirista despertou a consciência da superioridade da arte do período em relação à antiga pintura portuguesa, o que propiciou uma melhoria da situação social dos pintores, que passam a ser prestigiados com o apoio de mecenas.

Sabemos que os artífices das gerações anteriores descendiam de modestas famílias e eram formados dentro das corporações, mantendo-se vinculados a elas como oficiais mecânicos e seguindo normas rígidas na elaboração de seus trabalhos. Nesse novo momento da pintura portuguesa os pintores buscam romper com as obrigações a que estavam vinculados. Os integrantes da *Bandeira de São Jorge* reivindicavam, por meio de petições, a supressão da tutela corporativa. Exemplo disso é a petição do pintor Diogo Teixeira que, em 1577, fez um requerimento ao Cardeal-Rei D. Henrique, no qual solicita e obtém desvinculação dos encargos que devia como oficial mecânico, à *Bandeira cooperativa de São Jorge*. Segundo Serrão, nessa agremiação estavam agrupados os pintores a óleo e os pintores de têmpera, os douradores, junto com os pintores de grades, de tabuletas, de paredes, de estandartes e os pintores de proas de barcos, de flâmulas e de portais. Foi a ideia de uma individualização do artista, com a tomada de consciência da qualidade e da nobreza da sua arte, que levou

²⁵ SERRÃO, Vitor. *A pintura Maneirista em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1995. P.134

os artistas a tentarem quebrar os laços seculares que os ligavam ao ofício mecânico.

Em uma carta régia de 2 de fevereiro de 1576, Dom Sebastião questiona a Câmara de Lisboa se os pintores de óleo serão vistos como oficiais mecânicos e se eles deveriam ser dispensados de entrar no ofício de São Jorge. O questionamento de Dom Sebastião se refere ao regimento de Dom Manuel, que era omissivo quanto à diferenciação entre os tipos de pintores. A solicitação por informação do monarca deve ser analisada como uma consequência pela reivindicação da liberalidade da pintura que vinha circulando no ambiente cultural de Lisboa. A petição de Diogo Teixeira, ao que parece, foi a primeira de um pintor reivindicando a liberação dos encargos da corporação. No requerimento, ele buscava desvincular-se da sujeição à *Bandeira de São Jorge*, utilizando como argumento a nobreza da arte da pintura, argumentado esse que era usado pelos antigos e pelos modernos. Segundo Serrão²⁶ Diogo Teixeira, justifica em seu pedido para desvinculação do regimento, o fato de que a pintura no tempo de Dom Manuel não estava no grau de perfeição que se encontrava naquele momento, pois não havia pessoas de qualidade que praticassem a dita arte. Esse documento aponta para um novo momento na arte em Portugal, com o surgimento de um novo tipo de artista, com espírito e tendências mais aristocráticas e que buscava um melhor *status* social por meio da valorização do seu ofício.

Seguiu-se à petição feita Diogo Teixeira a instauração de um inquérito oficial, tendo sido o despacho do monarca favorável ao pintor. Outros pintores²⁷ fizeram requerimentos semelhantes e também obtiveram despacho favorável. Em outras cidades, observa-se a existência de solicitações de alguns pintores que queriam

²⁶ SERRÃO, Vitor. *A pintura Maneirista em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1995.

²⁷ Os pintores lisboetas que solicitaram individualmente a regalia idêntica à que Diogo Teixeira conseguiu obter foram os pintores Gaspar Vieira (1577), Simão Rodrigues (1589), Domingos Vieira Serrão (1606), André Reinoso (1623), Antônio Pereira (1626) e Tomé da Costa de Resende (1636).

se desvincular da corporação. Entretanto, eles não foram agraciados com a aprovação.

“Em 1622, o pintor Miguel da Fonseca enviou requerimento à Câmara do Porto solicitando dispensa dos encargos da Procissão do Corpus Christi, e na qual afirmava que a Pintura, por pertencer à parte superior e intelectual, fica sem dúvida [na categoria de] arte liberal e por tal foi reputada por Galeno, e outros autores”²⁸

No período maneirista português observamos a busca do artista pelo reconhecimento da sua individualidade. O modelo do artífice restrito aos ditames da corporação artesanal medieval vai sendo substituído pelo artista que defende a nobreza e liberalidade da pintura. Entretanto, essas modificações nas relações do trabalho na oficina não atingem a todos. Os vínculos artesanais ainda estavam muito enraizados nos esquemas laborais e não desapareceram. Não houve modificações na regulamentação que beneficiassem a categoria dos pintores, os quais continuavam atrelados à *Bandeira de São Jorge*, e os contratos entre o aprendiz e o mestre pintor continuavam a seguir as condições de qualquer outro ofício mecânico.

“Vergílio Correia deu a conhecer dois elucidativos «contratos de servidão», um com o pintor lisboeta Antônio Francisco (1574), outro com um pintor de Lamego, Gonçalo Guedes (1589), que se comprometiam a ensinar a sua arte a jovens aprendizes, mediante rígidas condições exaradas em acta tabeliônica. No decurso das nossas investigações, recolhemos outros contratos do mesmo teor, muito curiosos, um com o pintor eborense José de Escobar (1585), outro com o pintor lisboeta Gregório Antunes (1611). Tais «instrumentos» notariais atestam a força dos hábitos das corporações medievais, bem enraizadas no espírito do labor mecânico por todo o país”²⁹.

A situação social dos artistas no período maneirista em Portugal continuou quase inalterada; a individualização artística foi assumida por um número restrito de pintores, todos eles de Lisboa. Entendemos que isso se deve a uma questão geopolítica. Era na capital Lisboa onde se encontrava o centro intelectual do reino. A relação entre os intelectuais e os artistas lisboetas pode ter facilitado a compreensão do movimento artístico filosófico baseado na *Idea*. Para Serrão a

²⁸ SERRÃO, Vitor. *A pintura Maneirista em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1995. P.135.

²⁹ SERRÃO, Vitor. *A pintura Maneirista em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1995.p.141.

elevação social de um determinado número de artistas se deve ao recebimento do financiamento da burguesia mercantil além do apoio do clero e de uma nobreza de espírito culto.

As ideias estéticas de Félix da Costa integravam-se nesse contexto³⁰, seguindo as concepções de Lomazzo e Zuccaro, e apresentavam semelhança com os tratados de Francisco de Holanda. No manuscrito *Antiguidade de Arte da Pintura* o tratadista abordava de forma metafísica o conceito de pintura no qual “Deus foi o primeiro pintor, e a pintura possui a própria idade do Mundo. Segundo Felix da Costa³¹ os elementos como o desenho e a cor foram recursos divinos usados no ato da criação, e a arte da pintura era a imitação da pintura divina, pois o pintor imita a divina onipotência. Como vimos anteriormente, esse era um argumento usado para justificar a liberalidade da pintura e elevar a dignidade do pintor e da sua arte. A teoria da arte de Félix da Costa apresenta a pintura como sendo composta de invenção, desenho e cor e, segundo o tratadista, era o equilíbrio que determinava a qualidade artística. Para se alinhar a uma tradição clássica, Félix da Costa usa como referência Sócrates, para o qual a pintura era imitação e representação com verdade. Sua concepção da arte é realista, entretanto, para o tratadista, a representação pictórica segue *olhos interiores* uma das bases da teoria da arte Maneirista.

Ao se referir ao *inventio* como a primeira parte da pintura, Felix da Costa tem como base o conceito de Zuccaro de *Idea*. Desta forma, “a pintura interna intelectual de onde procede a externa que é a obrada, ajustada à da imaginação, composta pelo discurso e apurada pela ciência da arte”³². Para Félix da Costa, a *Idea* é infundida diretamente por Deus na mente do pintor, como fonte de toda beleza. Essa concepção platônica era uma das premissas teóricas do maneirismo. Para o

³⁰ A admiração de Félix da Costa pelo maneirismo é observada pela admiração pelos pintores portugueses António Campelo, Gaspar Dias, Francisco Venegas e Diogo Teixeira, expoentes deste movimento em Portugal.

³¹ DA COSTA, Félix. *Antiguidade da Arte da Pintura, sua nobreza, Divino e Humano que a exercitou e honras que os Monarcas fizeram a seus Artífices*. Lisboa: Manuscrito, 1696. f.16.

³² DA COSTA, Félix. *Antiguidade da Arte da Pintura, sua nobreza, Divino e Humano que a exercitou e honras que os Monarcas fizeram a seus Artífices*. Lisboa: Manuscrito, 1696. f.12.

tratadista português, Deus não é só o primeiro modelo; é também a causa e a finalidade da pintura. Ele creditava à pintura a capacidade de ser persuasiva, “pois por meio da Pintura pretendeu a Santa Madre Igreja se converta a criatura ao seu Criador, como se tem experimentado em conversões feitas por meio de santas imagens”

A teoria clássica da arte relacionada a uma estética metafísica pode ser compreendida como um elemento retórico quando relaciona natureza, *engenho* e arte. As técnicas artísticas e o processo de aprendizagem, devem ter a natureza como objeto de estudo, ela deve ser estudada por meio de um processo educativo interdisciplinar. Essa função educativa caberia a uma Real Academia. Citando autores antigos como Horácio e Quintiliano, Felix da Costa afirmava que a ciência não se adquire sem um longo exercício, além de um bom gênio natural. Entretanto, o gênio e a imaginação não seriam suficientes para a perfeita elaboração de uma obra. O pintor precisaria ter conhecimentos sólidos sobre geometria, perspectiva, simetria, fisionomia, história, física e música. Somente esses conhecimentos possibilitariam diferenciar o verdadeiro pintor daqueles que se limitavam a copiar os outros, ou mesmo os pintores de imagens dos douradores. Em sua escrita, percebemos a influência dos tratadistas espanhóis Vicente Carducci e Gaspar Gutiérrez de los Ríos. O tratado de Felix da Costa traz informações sobre a situação da pintura na segunda metade do século XVII, e as sugestões do pintor pela criação de uma academia de arte ressalta a necessidade de conhecimentos científicos para elevar a pintura à condição de *artes liberais*.

A *Irmandade de São Lucas*³³, em Lisboa, foi fundada por um grupo de pintores no início do século XVII. O objetivo da Irmandade se insere no contexto sociocultural de reinvidicação da nobreza da pintura.

“Em 17 de Outubro de 1602, estes nove pintores — o primeiro na qualidade de juiz da Irmandade, os restantes de mordomos — firmaram contrato com as freiras da Anunciada para a cedência de uma capela na

³³ Os fundadores da Irmandade de São Lucas de Lisboa foram os pintores Simão Rodrigues, Fernão Gomes, Domingos Vieira Serrão e André de Morales (de óleo), e Luís Alvares de Andrade, Manuel da Costa, Sebastião Morera, Sebastião Antunes e Jerónimo de Aguiar pintores de têmpera.

igreja do Mosteiro, destinada à instalação da Irmandade, comprometendo-se os artistas a fazer às religiosas diversas obras no valor de 400.000 rs”³⁴

A criação da dita Irmandade que se estabeleceu em uma capela do Mosteiro da Anunciada fornecia auxílio laboral, espiritual e financeiro a seus integrantes. Segundo Serrão, entretanto, a ação da Irmandade em prol da emancipação dos pintores foi restrita, limitando-se a garantir auxílio religioso e social aos seus membros, mantendo em sua organização todos os esquemas das corporações medievais. Seguindo o exemplo da *Companhia de San Luca*, em Florença, era permitida a entrada como membro da *Irmandade de São Lucas*³⁵ todos aqueles que se declarassem praticantes do *debuxo*³⁶, ou seja, *o disegno*. Da mesma forma que em Florença, os seus membros continuavam ligados à *Bandeira de São Jorge* e seguiam cumprindo com os deveres corporativos. Observamos, no entanto, que mesmo após a criação da Irmandade os pintores de Lisboa, conforme a petição abaixo, ainda buscavam obter os privilégios que foram dados a Diego Teixeira.

“Em 7 de Fevereiro de 1612 foi enviada à Câmara Municipal de Lisboa uma procuração assinada por dezesseis pintores, no qual reivindicam de forma coletiva os privilégios de classe dos pintores, o fim da sujeição à Bandeira de São Jorge e o reconhecimento da nobreza da pintura”³⁷.

Essa ação coletiva possibilita entendermos a situação do pintor em Lisboa nos primeiros anos do século XVII. Esses artífices ainda buscavam se libertar dos vínculos seculares que os prendiam ao ofício mecânico, e concluímos que ansiavam pela melhoria da sua dignidade social. Ao fazer isso de forma coletiva, e não de modo individual como vimos anteriormente, pode ser considerado um manifesto de uma categoria oficial, pois essa provavelmente foi a primeira ação coletiva dos pintores das qual se tem notícia. Nessa petição coletiva, vemos reunidos pintores a óleo e douradores. A câmara municipal da cidade de Lisboa

³⁴ SERRÃO, Vitor. *A pintura Maneirista em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1995. P.155.

³⁵ Livro de *Compromisso* da Irmandade de São Lucas. Capítulo primeiro, ano de 1609. “Os pintores todos assi de olio, como de tempera, Architectos, Sculptores, Iluminadores, ou outras quaisquer pessoas que professarem debuxo”.

³⁶ Debuxo aqui entendido como os praticantes do *disegno*.

³⁷ SERRÃO, Vitor. *A pintura Maneirista em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1995.

reconheceu o estatuto de nobreza da pintura de óleo em 1612 e, com isso, os pintores de óleo obtiveram isenção de diversas obrigações que eram pertinentes aos oficiais mecânicos. Esse reconhecimento não abrangeu, entretanto, os pintores de têmpera e dourado. Os pintores portugueses, em especial os lisboetas, obtiveram o reconhecimento da sua individualidade e veem o seu ofício adquirir a prerrogativa de *arte liberal*. Assinar as obras passou a ser um hábito que pode ser explicado por essa emancipação.

Toda essa ação se passa no período que vai da segunda metade do século XVI ao início do século XVII, e pode ser creditada ao movimento maneirista. A pintura portuguesa aristocratiza-se, os pintores passam a atender a uma clientela mais culta e a produzir obras em consonância com o discurso dogmático. O Maneirismo Português, além de um movimento contrarreformista, foi também um movimento cortesão e burguês, “polarizado por um estrato aristocrático refinado, mas também por uma burguesia média, ascendente e poderosa, que se cultiva e olha para além-fronteiras”³⁸

A falta do ensino institucionalizado fez com que os pintores fossem confundidos com oficiais mecânicos. Os pintores André Gonçalves e Vieira Lusitano tentaram criar a Academia do Nu, mas quem conseguiu concretizá-la foi Cyrillo Wolkmar Machado, somente em 1780. A Academia de Desenho da Casa Pia foi criada em 1781, no mesmo ano que teve início o ensino público da pintura, com a inauguração da Aula Régia do Desenho. Segundo Cyrillo, um dos objetivos da Academia era estabelecer um critério sobre a qualidade das obras e que se distinguisse os artistas dos artesãos.

“A principal recomendação do maior número era hum remédio contra o abuso de se incumbirem das obras de Pintura aquelles que nunca professarão a Arte; visto que as outras profissões nobres, como a Advocacia, Medicina, e Música, têm privilégios que excluem os intrusos”³⁹.

³⁸ SERRÃO, Vitor. *A pintura Maneirista em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1995.P.160

³⁹ Machado, Cyrilo Volkmar. *Coleção de Memórias, Relativas às vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922.P.28.

Determinou-se que só os artistas agregados à Academia poderiam ser contratados para a realização das grandes obras. Quem desrespeitasse essas determinações ficaria sujeito à punição. Apesar desse esforço, segundo relata Cyrillo, os abusos e os intrusos persistiram. A Irmandade de São Lucas foi extinta em 1792, pondo fim, segundo o autor, “às débeis tentativas que se faziam em Lisboa para melhorar a arte”.

A principal contribuição do fenômeno maneirista para os teóricos portugueses e artistas do período foi a assimilação do conceito de *maneira*, que fez com que os artistas assumissem as suas características individuais. Entretanto, os laços que prendiam os pintores ao universo das corporações foram mantidos. Os artífices tinham de contribuir, independentemente da modalidade praticada, e juntamente com outros ofícios mecânicos, com o pagamento das tributações municipais, vendo limitada a sua operacionalidade artística e a sua situação social. Concluimos que a situação social do artista português pouco mudou, mesmo com a provável tomada de consciência artística. Na prática, o estatuto do artista permaneceu nebuloso até fins do século XVIII.

Recebido em: 28/12/22 - Aceito em: 30/01/23