

“QUE HACEN LOS CONSERVADORES?”

A PROPÓSITO DO INCOMODATIVO PROBLEMA DA EXISTÊNCIA DE MESTRES DESCONHECIDOS NAS TABELAS DOS MUSEUS

JOSÉ ALBERTO SEABRA CARVALHO
Museu Nacional de Arte Antiga

“O anonimato preside a toda esta galeria de obras portuguesas”

João Couto, 1956

No livro de sugestões do Museu Nacional de Arte Antiga, um visitante de língua espanhola escreveu o seguinte comentário: *“Hay demasiadas obras non atribuidas. No es normal para una pinacoteca tan buena. Que hacen los conservadores?”*. A pergunta traduzirá, *por supuesto*, uma velha recriminação à qualidade e esforço da investigação no museu de arte (tradicionalmente, aliás, mais ao museu *latino* que ao *anglo-saxónico*), à sua capacidade científica como instância produtora de conhecimento, ao descuido com as expectativas do visitante interessado que espera ser esclarecido acerca daquilo que nele encontra e admira, e outras questões deste tipo que costumam alimentar dissertações em congressos de museologia. Mas é simplesmente evidente que o comentário se trata de um modo de dizer algo mais incisivo: se as pinturas são boas mas permanecem anónimas, é porque os conservadores não as estudam, isto é, *hacen muy poco*.

Descartado, por desinteressante, o aspecto laboral da coisa (nesta, como noutras classes profissionais, há na verdade os que fazem pouco, os que fazem muito e os que fazem o que podem...), tal juízo exprobatório parece expressar igualmente a perplexidade do emissor acerca do assunto, isto é, acerca da razão e significado do anonimato autoral das obras, mas evoca-me, sobretudo, o recorrente “libelo” contra uma cultura de “distanciação” e de alegada prudência do museu face à investigação e produção historiográficas desenvolvidas em territórios externos. Ou seja, e para colocar um pouco linearmente a questão, como e até que ponto deverá o con-

servador informado seguir e conceder crédito ao que vai expendendo a universidade, a crítica ou o publicismo na história da arte quando chega o momento de elaborar a tabela da peça, a folha de sala ou a sucinta referência que lhe compete no breve roteiro a editar. Neste, como noutros aspectos, o Museu Nacional de Arte Antiga foi entre nós o chamado “Museu Normal”, aquele cuja experiência tendia a definir critérios e, como agora banalmente se diz, a exemplificar “as boas práticas”. Vejamos como João Couto, seu director, via a questão na década de 50 quanto à pinacoteca das Janelas Verdes, por si expositivamente dividida em pintura portuguesa e pinturas de escolas estrangeiras.

Na “*Advertência*” introdutória ao *Roteiro das Pinturas* editado em 1951 (e depois reeditado durante mais de uma década sem alteração desse texto), Couto estipulava dois critérios. O primeiro: “*Para as pinturas das escolas estrangeiras seguem-se na maior parte dos casos as lições fornecidas pela historiografia da arte*”. Nada mais claro, mesmo com uma ressalva logo adiantada – “*Não significa isso, entenda-se bem, que nos associamos sempre a esses pareceres. Sabemos por experiência que o momento actual em matéria de atribuições (...) é de profunda revisão dos conceitos adiantados (...)*”. Nada mais claro, mesmo constatando nós a omissão, não despreciando, de que este sector da pinacoteca ignorava contributos epistemológicos modernos e continuava assaz devedora de atribuições oitocentistas desde há muito a precisarem de profunda revisão crítica. Todavia, para o mais importante segmento da colecção de pintura portuguesa, o critério adoptado vinha a ser outro e bem mais difuso: “*Na pintura portuguesa dos séculos XV e XVI, o leitor notará, talvez com espanto, o grande número de obras executadas por mestres desconhecidos, mas para as quais, no entanto, se tem procurado estabelecer identificações mais ou menos engenhosas. O facto de omitirmos a maior parte dessas tentativas não significa menor apreço pelos trabalhos, alguns muito eruditos, dos investigadores e dos críticos que têm pretendido encontrar os nomes dos autores de certas pinturas. Mas em matéria tão vasta e ainda tão desprovida de indicações precisas, pareceu-nos ser, por ora, mais indicado limitar as atribuições àquelas obras de que os contratos ou as assinaturas apostas nos quadros documentam a autoria, ou sempre que esta apareça assentar em bases que não sofram discussão. Não nos esqueçamos porém que nesses tempos recuados as encomendas realizadas em parceria eram as usuais; que elas eram sempre efectuadas em apertada colaboração de mestres, oficiais e aprendizes e que, por vezes, os contratantes não eram os executores das obras*”.

Deste modo, como o próprio João Couto admitia em texto posterior¹, “*o anonimato preside a toda esta galeria de obras portuguesas*”. Isto não obstante “*a tendência de todos os visitantes*” se dirigir “*sempre no sentido de saber o nome da pessoa que executou o trabalho*”. Couto acreditava sobretudo num “colectivismo” (o conceito é manifestamente simplificador, hoje como nessa altura) de produção destas pinturas: “*Nada há que estranhar na subscrição anónima. Resultado de obra colectiva, poderia quando muito conhecer-se o nome do artista que assinou o contrato e que*

¹ “A pintura representada no Museu das Janelas Verdes e o critério da sua apresentação na galeria. I - A Escola Portuguesa”, *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. III, fasc. III, Lisboa, 1956, p. 15.

² Idem, *ibid.*, p. 16.

³ Vol. III do *Dicionário da Pintura Universal*, Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1973.

⁴ Luís Reis-Santos, "Pintura da Renascença", *Diário de Notícias*, Lisboa, 25 de Dezembro de 1938. Idem, "Duas obras-primas de um grande pintor ignorado na Misericórdia da Lourinhã", *Estudos de Pintura Antiga*, Lisboa, Edição do Autor, 1943.

⁵ Os volumes *Gregório Lopes; Garcia Fernandes; Cristóvão de Figueiredo; Vasco Fernandes; O Mestre da Lourinhã; Jorge Afonso*; todos da "Nova Coleção de Arte Portuguesa", Edições Artis.

pode mesmo não ter tido qualquer intervenção na factura do mesmo". E acreditava, por consequência, que a determinação autoral e personalizada de tais obras constituiria uma possibilidade remota, algo venal e bem menos importante que a sua dimensão "estética": "*Por isso, repetimos, a maior parte das pinturas antigas são anónimas, facto que em nada as prejudica. Quando são belas, não é pelo facto de estarem ou não atribuídas que o seu merecimento se altera. Os estetas continuarão a bem lhes querer. Os historiadores e os críticos, desejosos de lhes completar a ficha, rodeiam-nas de investigações aturadas e formulam a seu respeito as mais desencontradas e as mais desconcertantes hipóteses. Para os que se preocupam com o seu valor material e para os negociantes, o nome do autor tem lugar essencial e dele depende, mais do que do merecimento da obra, a sua cotação no mercado das obras de arte. Isso, porém, não interessa*"².

A adopção de um tal critério, sobrelevando uma atitude "estética" perante as peças e pressupondo que o próprio público indistinto a adoptaria dada a "beleza" das obras, creio que era, predominantemente, uma atitude reactiva a um meio em que o director do Museu Nacional de Arte Antiga só via, aliás com bastante acuidade, "desencontradas" e "desconcertantes hipóteses" fruto de más práticas atributivas, não significando de modo algum fraco interesse ou alheamento da sua parte pelo aprofundamento do conhecimento histórico e artístico das pinturas. Marcava entretanto, é certo, uma radical distância face à ansiedade intelectual da *connoisseurship*, a qual, desde Friedlander, caracterizava o anonimato como signo de um conhecimento imperfeito ou defeituoso.

Da mesma forma que o criterioso Armando Vieira Santos, nas entradas a seu cargo para o *Dicionário da Pintura Portuguesa*³, contemplava nada menos que quatro dezenas de mestres de nome convencional só para a área dos Primitivos Portugueses, nas tabelas da sua exposição de pintura portuguesa Couto entendia, paciente e, o contrário de Friedlander. E o resultado era, nas salas da pinacoteca portuguesa das Janelas Verdes, o hegemónico predomínio dos mestres desconhecidos ou dos mestres de nome convencional, estes por vezes debilmente "inventados" apenas a partir de um retábulo ("*Mestre do Retábulo de Santa Autá*", "*Mestre do Retábulo de S. Bento*", "*Mestre do Retábulo de Santos-o-Novo*", etc., etc.). A atitude atingia particular radicalidade numa espécie de "negacionismo" aplicado ao chamado Mestre da Lourinhã, pintor de designação convencional a quem Luís Reis Santos (que o "inventou"⁴) dava duas pinturas do Museu (*Santo António e S. Francisco, Santa Clara e Santa Coleta*) mas em cujo roteiro estas eram simplesmente atribuídas a um "*Estilo luso-flamengo*". E levava, no mesmo roteiro sucessivamente reeditado, a outras situações algo insólitas, como a inexistência de qualquer obra atribuída a Garcia Fernandes, um dos mestres mais destacados na primeira metade do século XVI.

Reis-Santos, nos volumes monográficos das Edições Artis que lhe coube escrever⁵, fazia entretanto o contrário. Em cada um tratava de construir e organizar em períodos cronológicos todo um vasto *corpus* de pinturas de um mestre quinhentista, ela-

borando listas de peças sem aparentes hesitações atributivas e, ao mesmo tempo, não se preocupando em fundamentar ou justificar tal articulado de obras e períodos. Pode dizer-se que se o Museu Nacional de Arte Antiga não promovia exposições monográficas de pintores dessa época por, manifestamente, não achar que alguma coisa de substancial se pudesse reunir sob uma mesma e segura atribuição, Reis-Santos assegurava sucedâneos de tais “exposições” nas retocadas ilustrações em roto-gravura dos livros da *Artis*, que supostamente exibiam o seguro catálogo de obras de cada autor importante...

Os tempos hoje são outros, quer nos museus, quer na historiografia. A própria noção de autor, na pintura dos séculos XV e XVI⁶, é hoje mais relativizada e complexificada graças aos estudos técnicos respeitantes à materialidade e processo criativo das obras, bem como à investigação sobre a encomenda, o mercado ou a organização oficial que estruturavam o sistema de produção das pinturas. A colaboração entre conservadores, historiadores e cientistas acerca de todos estes aspectos tendem a constituir em torno da atribuição uma sofisticada metodologia. A tabela da pintura no museu alargou assim o seu leque de possibilidades de classificação e por vezes, na secura e concisão do seu formato informativo, não consegue traduzir a subtilidade do assunto ou as dúvidas que ele próprio encerra. Tem de ser complementada por outros suportes de comunicação. Actualmente, nas salas de pintura do Museu Nacional de Arte Antiga, a informação é bem mais “audaz” e generosa que na época de João Couto, quer no que se refere à objectividade atributiva, quer no que respeita à informação histórica sobre as obras. Mas continuam a existir, necessária e prudentemente, pinturas não atribuídas, admitindo que o aspecto mais fecundo do conhecimento que elas convocam não se esgota essencialmente (ao contrário do que também propugnava Friedländer) na elucidação da identidade do seu autor. Tal anonimato não decorre, portanto, nem da preguiça nem da ignorância do conservador. As pinturas que o museu vai expondo e relacionando, em diversas situações mais ou menos ocasionais ou temporárias, trazendo peças das reservas ou recebendo empréstimos, permitem até certos confrontos que promovem o agrupamento identitário de algumas obras em torno de um mestre ainda desconhecido mas identificável pelo estilo, comum, dessa série de pinturas. O museu promove assim um aprofundamento do conhecimento que não é prejudicado pelo anonimato autoral, abrindo a possibilidade propositiva, em termos atributivos, de um novo “nome de convenção”. O caso de que se ocupa a segunda parte deste texto resulta de uma soma de situações expositivas que ocorreram no Museu Nacional de Arte Antiga nos últimos anos – exposições temporárias como *A Espada e o Deserto* (2002) e algumas remodelações da exposição na Galeria de Pintura Portuguesa na última década. Ele propõe um agrupamento de pinturas que definem a produção de mais um “autor anónimo”, curiosamente na esteira do pintor ignorado nos roteiros de João Couto: Garcia Fernandes.

⁶ Cf. Maryan Wynn Ainsworth, “What’s in a Name? The question of attribution in Early Netherlandish Painting”, *Recent developments in the technical examination of Early Netherlandish Painting. Methodology, limitations & perspectives*, Cambridge e Turnhout, Harvard University Art Museums e Brepols Publishers, 2003.

⁷ Entre 1540, data do testamento e presumível morte de Jorge Afonso, e 1565, ano em que duvidosamente ainda viveria Garcia Fernandes, desaparecem de cena os outros principais vultos: Vasco Fernandes (1542?), Gregório Lopes († 1550), Cristóvão de Figueiredo (ainda activo em 1555 mas já muito velho) e Diogo de Contreiras (que em 1565 já tinha falecido).

Um colaborador ou seguidor de Garcia Fernandes ainda sem nome

Pelos meados do século XVI a pintura portuguesa atravessa um tempo de renovação de gerações. O desaparecimento dos principais mestres emergentes no âmbito da já “longínqua” conjuntura manuelina⁷ (longínqua não só pelo simples correr do tempo mas também pelas transformações italianizantes da década de 30) e os sinais de actividade independente de alguns pintores “menores” – e ainda anónimos – que actuariam junto das oficinas ou na órbita de tais mestres e que revelam partilhar os seus modelos, configuram uma situação típica de *crise* no sentido historiográfico do termo. De facto a *transição* só se cumprirá plenamente com a adopção de novos paradigmas artísticos, isto é, com a obra-manifesto e a modernidade romana de um pintor nos Jerónimos, António Campelo, cuja idade ou biografia se desconhecem porém quase em absoluto. Entretanto, a situação de crise reflecte-se na nossa própria dificuldade de individuação e interpretação dos fenómenos de continuidade e descontinuidade que se detectam na prática artística desses meados do século. Dando exemplos, aliás bem conhecidos: a destrinça entre a produção final de Gregório Lopes e a actividade do chamado Mestre de Abrantes (possivelmente Cristóvão Lopes); a proximidade de expressões pictóricas entre alguns painéis dados ao Mestre de Abrantes e certas obras iniciais da carreira de Francisco de Campos em Portugal; a identificação de antecedentes formais e “expressivos” do Mestre de Arruda dos Vinhos, quer em Lopes ou Garcia Fernandes, quer em Diogo de Contreiras. Por outro lado, a historiografia tem revelado algum desconforto no emprego de noções como “*oficina de*”, “*círculo de*” ou “*continuador de*” para caracterizar atributivamente um bom número de peças ou grupos retabulares de outra natureza, obras em que se pressente um certo grau de filiação estilística e ao mesmo tempo de sensível derrogação formal face a modelos picturais identificados com as já referidas grandes oficinas da época. Na maior parte dos casos são obras que “inflacionaram” quantitativamente o catálogo dos chamados Mestres de Ferreirim, ainda através dos célebres volumes das Edições Artis, e hoje criticamente encaradas, segundo uma análise mais exigente e menos atribucionista, à luz das referidas noções operativas – estas quase sempre de “geometria” variável quanto à definição dos seus limites qualificativos, ou seja, da sua real valia operativa. Interessa-me, nesta última perspectiva, destacar sumariamente a possível unidade de uma série de pinturas retabulares que se filiam predominantemente no estilo pictural de Garcia Fernandes – ou o que dele mais seguramente conhecemos enquanto tal e que acaba por se cingir a uma abundante produção retabular no tempo breve de uma só década, a que vai de 1531, data do tríptico de Santa Clara de Coimbra (Museu Nacional de Machado de Castro), a 1541, data do *Casamento de Santo Aleixo* para a Misericórdia de Lisboa e sua última peça identificada (Museu de S. Roque) –, mas que não me parecem poder ser atribuídas a este operoso mestre, pinturas cuja fortuna crítica mais recente tem sido fragmentária ou casuística, com prejuízo de uma perspec-

tiva unificadora tendente ao seu agrupamento em torno de um pintor de que desconhecemos a identidade mas cuja obra pode vir a demarcar-se à custa, justamente, de algum “emagrecimento” de antigas e dilatadas versões do *corpus* de Fernandes. Datáveis de c.1550, as quatro tábuas da Lenda e Martírio de Santa Catarina que pertencem ao MNAA⁸ ajustam-se bem à demonstração da dificuldade de traçar nítidas fronteiras autorais. O painel da *Elevação do corpo de Santa Catarina* é talvez um elemento de forte aproximação com o ciclo do mesmo tema na sacristia da Sé de Velha Goa, dado a Fernandes e datável do final da década de 1530, mas as três pinturas restantes evidenciam com maior clareza, quer nas figuras secundárias, quer nas arquiteturas, um tipo de concepção mais simplificada da forma e um cromatismo relativamente restrito e pouco vibrante. Aquilo que no retábulo de Goa é sedutora demonstração de um desenho sintético e ondulante no privilegiar da figura, no outro conjunto catarinista passa a ser simplificação e alguma *secura* da forma, para além das também notórias diferenças de articulação das personagens com o espaço pictórico

⁸ *Santa Catarina disputando com os Doutores, Destruição da máquina do martírio, Martírio de Santa Catarina e Elevação do corpo de Santa Catarina pelos Anjos*. Vd. João Couto, “Quatro pinturas da vida de Santa Catarina”, in *Belas-Artes, Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, Lisboa, 1950.



FIG. 1 - *Degolação de Santa Catarina de Alexandria*, 114 x 85 cm, MNAA, inv.1837 Pint. © José Pessoa, DDF/IMC.



FIG. 2 - *Deposição de Cristo no Túmulo*, 168 x 98,4 cm, Museu Francisco Tavares Proença Júnior, inv.15.25 MFTPJ. © José Pessoa, DDF/IMC.

⁹ Opinião idêntica expressa Joaquim Oliveira Caetano no catálogo da exposição que comissariou em 1998 sobre Garcia Fernandes: “O seu desenho esquemático e o tratamento dos panos lembram muito a pintura de Garcia Fernandes, mas também muito difere do seu modo de pintar, nomeadamente uma mais forte abertura à paisagem e uma colocação mais aberta das figuras no espaço” (Garcia Fernandes, um pintor do Renascimento eleitor da Misericórdia de Lisboa, Museu de S. Roque, Lisboa, 1998, p.72).

¹⁰ Pertence à coleção do MNAA, inv. 62 Pint. Cf. Dalila Rodrigues, *Museu Grão Vasco – Roteiro*, Viseu, 2004, p.151.

¹¹ Cf. Joaquim Oliveira Caetano, ob. cit. na nota 3, p.72, e Joaquim Oliveira Caetano e Vítor Serrão, *A pintura em Moura, séculos XVI, XVII e XVIII*, Moura, 1999. Também os catálogos de exposição *Entre o Céu e a Terra. Arte sacra da Diocese de Beja*, Beja, 2000 (ficha crítica de Vítor Serrão e José António Falcão a p. 158 e ss. do vol. II) e *As formas do espírito. Arte sacra da Diocese de Beja*, Beja, 2003 (ficha crítica de Fernando António Baptista Pereira e José António Falcão a p. 60 do tomo II).

envolvente (FIG. 1). Para usar uma fórmula simples, o conjunto do MNAA creio poder constituir obra retabular não *de* mas, quando muito, *com* Garcia Fernandes⁹.

Duvido que seja exactamente em tais parâmetros que se pode questionar, por seu turno, a *Deposição de Cristo no Túmulo* do Museu de Tavares Proença Júnior (Castelo Branco) (FIG. 2), obra provavelmente anterior, ainda da década de 1540-50, muito concentrada num esplêndido tratamento do corpo exangue de Cristo e do sudário que o envolve, prestes a repousarem numa belíssima arca de mármore, lisa e despojada, de saliente presença plástica no conjunto da composição. Há aqui particularidades de “estilo” que remetem, sem dúvida, para Garcia Fernandes, a intervenção dominante do pintor nesta obra parece configurar-se como muito plausível, mas continua a ser imprudente assacar-lhe sem reticências tal autoria. Continua a ser uma obra muito complexa nesse nível de análise. Creio entretanto poder dar-lhe uma “descendência”, ou seja, apontar uma pintura, com idêntica cronologia, que detém alguma filiação no particular “estilo” do painel de Castelo Branco. Trata-se da *Lamentação* (FIG. 3) exposta no Museu Grão Vasco¹⁰, tais afinidades se evidenciando no “redondo” tratamento de figuras e panejamentos, no seu envolvente agenciamento, bem como em figurações de planos secundários e elementos comuns de topografia da paisagem.

A partir destas duas obras verifico ter ocorrido uma “migração” de elementos figurativos para um painel um pouco mais tardio, julgo que datável da década de 1550, actualmente exposto na igreja de S. Pedro de Moura mas pertencente a um antigo retábulo da igreja do convento do Carmo na mesma localidade. Falo de uma *Lamentação sobre Cristo Morto*¹¹ (FIG. 4) que toma de empréstimo à *Deposição* de Castelo Branco as duas figuras secundárias de Santas Mulheres e ao painel de Viseu a tipologia essencial das personagens da Virgem e de S. João, para além das representa-



FIG. 3 - *Lamentação*, 83 x 133 cm, Museu Grão Vasco, depósito do MNAA, inv.62 Pint. © Carlos Monteiro, DDF/IMC.



FIG. 4 - *Lamentação*, 122 x 84 cm, Igreja de S. Pedro, Moura © MNAA.



FIG. 6 - *Cristo descido da Cruz*, 226 x 206 cm, MNAA, inv.1265 Pint © MNAA.



FIG. 7 - *Martírio e milagre de S. Cristóvão*, 118 x 85 cm, MNAA, inv.1270 Pint. © José Pessoa, DDF/IMC.

ções do túmulo de Cristo e do Calvário, aqui reunidas no lado esquerdo da composição. A pintura de Moura exhibe no entanto um modelado mais sumário, um contorno e estrutura das figuras mais rígido e menos expressivo, uma construção do espaço e da paisagem que cumpre a sua vocação narrativa mas que resulta inapelavelmente esquemático, configurando o lugar da acção mas não participando da dramaticidade do episódio. E é essa rigidez e esquematismo que por seu turno o aproxima, mais pelo *pintar* que pelo *figurar*, do conjunto da lenda de Santa Catarina a que aludi acima, tais características tornando-se ainda mais evidentes no outro painel remanescente do retábulo de Moura, um *Martírio de S. Sebastião* hoje pertencente a colecção particular¹².

Os painéis do Carmo de Moura podem assumir-se, deste modo, como um ponto de convergência e de reutilização de modelos figurativos criados na oficina de Garcia Fernandes, tratando-se já de uma produção autónoma relativamente ao trabalho do mestre e não de um testemunho tardio da sua ignorada carreira depois de 1541. Obra cronologicamente mais recuada desse pintor do estreito círculo de Fernandes poderá ser o painel da *Virgem das Dores* rodeada pelos sete correspondentes episódios da Vida e Paixão de Jesus (dado por Luís Reis-Santos à “terceira época [1531-40]” de actividade de Garcia Fernandes) (FIG. 5), onde quer a figura central quer a represen-



FIG. 5 - *As Sete Dores da Virgem*, 73 x 56 cm, MNAA, inv.947 Pint © José Pessoa, DDF/IMC.

¹² Para uma ilustração, embora deficiente, deste painel, ver Joaquim Oliveira Caetano e Vítor Serrão, *A pintura em Moura, séculos XVI, XVII e XVIII*, Moura, 1999, p.30.

¹³ Vítor Serrão, “O programa artístico da igreja de São Cristóvão de Lisboa. O retábulo quinhentista e a campanha de obras protobarrocas (1666-1685)”, *Boletim Cultural da Junta Distrital de Lisboa, série IV*, nº92, 1990/98.

tação do passo da Lamentação de Cristo sustentam claras afinidades com as soluções figurativas do painel alentejano.

No que resta do curioso retábulo quinhentista da igreja de S. Cristóvão de Lisboa¹³, creio que executado já depois de dobrado o meio do século e hoje incorporado nas reservas do MNAA, julgo haver também indícios do trabalho deste pintor. O conjunto não é inquestionavelmente homogêneo, o grande painel central de *Cristo descido da Cruz* (FIG. 6), caracterizado por uma espacialidade larga e monumentalizante onde as personagens detêm uma escala e uma rotundidade que se articula muito eficazmente com a sensação de amplitude da composição (essa escala e articulação sendo radicalmente estranhas aos códigos da tradição manuelina e ensaiando um processo de espacialização que caracteriza boa parte da pintura maneirista em Portugal), parece diferenciar-se de um processo compositivo que, nos dois painéis da vida de S. Cristóvão (FIG. 7), privilegia um escalonamento e acumulação figurativas, os restantes três painéis de predela, com meias-figuras de apóstolos, nada os



FIG. 8 - *S. Sebastião conduzido ao martírio*, 102 x 76 cm, MNAA, inv.76 Pint © José Pessoa, DDF/IMC.



FIG. 9 - *Martírio de S. Sebastião*, 101 x 75 cm, MNAA, inv.75 Pint © José Pessoa, DDF/IMC.



FIG. 10 - *Prisão e Morte de S. Roque*, 152 x 110 cm, MNAA, inv.1900 Pint © MNAA.



FIG. 11 - *Santa Bárbara*, 111 x 66 cm, MNAA, inv.77 Pint © José Pessoa, DDF/IMC.

particularizando neste equacionamento. O certo é que essa abertura ao espaço da paisagem combinada com uma tendência à densificação dos grupos de personagens que configuram certas situações narrativas, acaba por caracterizar outros agrupamentos de painéis retabulares que apresentam, simultaneamente, uma já tênue herança do estilo de Fernandes e um aprofundamento, distintivo, de soluções plásticas de tipo maneirista. Refiro-me aos dois painéis do Martírio de S. Sebastião (FIG. 8 e 9) que devem ter provindo do convento lisboeta dos Grilos¹⁴, à sequencial *Prisão de S. Roque* que replica um dos anteriores painéis da Lenda do santo¹⁵ (FIG. 10), e a uma *Santa Bárbara* (FIG. 11) igualmente conservada nas reservas do MNAA. No primeiro grupo, como no isolado episódio de S. Roque, o pintor retoma soluções de espaço e figuração aplicadas nos painéis de S. Cristóvão, revelando entretanto uma

¹⁴ Cf. *A Espada e o Deserto*, catálogo de exposição, Lisboa, MNAA, 2002, pp. 4 e 29.

¹⁵ Cf. *A Ermida manuelina de São Roque*, catálogo de exposição, Lisboa, Museu de São Roque, 1999.

¹⁶ Vd. Sérgio Gorjão, *Museu Municipal de Óbidos – Catálogo*, Câmara Municipal de Óbidos, 2000, pp. 26-40.

¹⁷ Estudadas por Joaquim Oliveira Caetano em “A pintura em Torres Novas nos séculos XVI a XVII”, in *Nova Augusta*, nº6, 1992, e em *O que Janus via. Rumos e cenários da pintura portuguesa (1535-1570)*, Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 1996, p. 200.

tendência à sofisticação narrativa pela pose ou atitude dos protagonistas e o gosto descritivo por adereços e elementos ornamentais dos trajas e ambientes. Tal tendência afirma-se depois com maior sentido de elegância e requinte da forma na composição de Santa Bárbara, alguns elementos da paisagem, como o artificioso traçado dos troncos e copas das árvores, participando intimamente nessa vocação estilizante da representação (aqui ainda mais sensível pela utilização de um colorido predominantemente sombrio).

Sublinhando que esta abordagem das obras tem como fio condutor apenas o reconhecimento de certas afinidades entre elas e que não pretende esboçar, por enquanto, qualquer proposta do seu alinhamento cronológico, julgo que este inventado percurso entre a graciosa fragilidade formal das pinturas de Moura e o propósito figurativamente “estiloso” da tábua de Santa Bárbara creditam a possibilidade de reconhecer o nosso anônimo pintor na execução de um conjunto retabular iconograficamente muito interessante: o retábulo da antiga capela de S. Vicente de Óbidos, actualmente incorporado nas colecções do Museu Municipal de Óbidos¹⁶. Aqui me parece evidente que se condensam os defeitos e virtudes da representação do corpo no estilo pessoal deste mestre (FIG. 12), o desenho anatómico acusando as simplificações de modelado que já lhe conhecemos, o cânone de proporções da figura que tende ao alongamento da sua representação, a ingênua expressividade das atitudes e emoções das personagens, algo imperturbáveis no desempenho do seu “papel” ainda que este seja de uma crueldade ou de um sofrimento extremos, a sua colocação escalonadamente ambígua no espaço pictórico que arquitectonicamente se define por vocabulários de grande simplicidade ou acusadamente convencionais no pitoresco de casarios em fundo, a singularidade de certas formas “orgânicas” da paisagem que passam já por poder constituir uma marca de autor e, finalmente, certos dispositivos de narrativa da acção internos à estrutura de algumas composições, recorrendo à sugestão de espaços-caixa. Devo ainda aludir à existência de múltiplas afinidades entre os painéis vicentinos de Óbidos e uma série de quatro pequenas pinturas existentes na igreja de S. Pedro de Torres Novas (*S. Jorge, Santa Apolónia, Santa Marta e S. Filipe*)¹⁷ (FIG. 13) que me parecem poder partilhar a mesma autoria.

É escusado propor-se, assente em mera conjectura, a identificação deste pintor com Manuel André, único discípulo documentado de Garcia Fernandes mas de cuja actividade apenas temos notícia de que andava em 1569 a pintar umas obras para o claustro da Sé de Lisboa. Não creio tão-pouco que se deva baptizá-lo desde já com um nome de conveniência, embora o número de peças que aqui lhe atribuo seja suficiente para o efeito (Federico Zeri dizia que para se poder dar um nome de convenção a um mestre anônimo do *Cinquecento* são precisos pelo menos cinco quadros...). Contudo, a incursão “formalista” que aqui deixei esboçada, a propósito destes vários grupos de pinturas, tem pelo menos o mérito de chamar a atenção para zonas de conhecimento menos sistematizado da pintura portuguesa do século XVI, as quais não ganham nova luz por conjecturais atribuições de autor mas por um novo



FIG. 12 - *O corpo de S. Vicente abandonado*, 94 x 78,5 cm, Museu Municipal de Óbidos, inv.15 © MNAA.



FIG. 13 - S. Jorge, Santa Apolónia, Santa Marta e S. Filipe, c.50 x 30 cm, Igreja de S. Pedro, Torres Novas © Joaquim O. Caetano.

entendimento, visual, comparativo, das relações entre as obras. No fundo, pelo recurso aos melhores dispositivos da velha “ciência” atributiva cujo território de eleição é, sem dúvida, a pinacoteca. Espero ter demonstrado algo do que podem fazer *los conservadores* mesmo que não possam honestamente evitar o anonimato das pinturas à sua guarda. •

Bibliografia

A Espada e o Deserto, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2002 (catálogo de exposição)

A Ermida manuelina de São Roque, Lisboa, Museu de São Roque, 1999 (catálogo de exposição)

As formas do espírito. Arte sacra da Diocese de Beja, Beja, 2003 (catálogo de exposição comissariada por José António Falcão).

AINSWORTH, Maryan Wynn – “What’s in a Name? The question of attribution in Early Netherlandish Painting”, *Recent developments in the technical examination of Early Netherlandish Painting. Methodology, limitations & perspectives*, Cambridge e Turnhout, Harvard University Art Museums e Brepols Publishers, 2003.

COUTO, João – “A pintura representada no Museu das Janelas Verdes e o critério da sua apresentação na galeria. I - A Escola Portuguesa”, *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. III, fasc. III, Lisboa, 1956.

CAETANO, Joaquim Oliveira – “A pintura em Torres Novas nos séculos XVI a XVII”, *Nova Augusta*, nº6, 1992.

CAETANO, Joaquim Oliveira – *O que Janus via. Rumos e cenários da pintura portuguesa (1535-1570)*, Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 1996.

CAETANO, Joaquim Oliveira e Serrão, Vítor – *A pintura em Moura, séculos XVI, XVII e XVIII*, Moura, 1999.

COUTO, João – “Quatro pinturas da vida de Santa Catarina”, *Belas-Artes, Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, Lisboa, 1950.

Entre o Céu e a Terra. Arte sacra da Diocese de Beja, Beja, 2000 (catálogo de exposição comissariada por José António Falcão).

Garcia Fernandes, um pintor do Renascimento eleitor da Misericórdia de Lisboa, Museu de S. Roque, Lisboa, 1998 (catálogo de exposição comissariada por Joaquim Oliveira Caetano).

GORJÃO, Sérgio – *Museu Municipal de Óbidos – Catálogo*, Câmara Municipal de Óbidos, 2000.

REIS-SANTOS, Luís – “Duas obras-primas de um grande pintor ignorado na Misericórdia da Lourinhã”, *Estudos de Pintura Antiga*, Lisboa, Edição do Autor, 1943.

RODRIGUES, Dalila – *Museu Grão Vasco – Roteiro*, Viseu, 2004.

SERRÃO, Vítor – “O programa artístico da igreja de São Cristóvão de Lisboa. O retábulo quinhentista e a campanha de obras protobarrocas (1666-1685)”, *Boletim Cultural da Junta Distrital de Lisboa*, série IV, nº92, 1990/98.