

Catarina Barreira

Gostava de começar por justificar a escolha do tema para esta comunicação: a realização de uma tese de mestrado em Teorias da Arte pela Fac. Belas Artes da Universidade de Lisboa, com a tese “João Barreira e a historiografia da arte portuguesa”

Qual é o lugar que Portugal ocupa no contexto artístico internacional? Há quanto tempo a historiografia artística em Portugal se debruça sobre as relações artísticas entre o nosso país e o mundo? Como ocorre esse encontro de Portugal com o mundo e que ecos tem no circuito das artes?

No âmbito da historiografia da arte em Portugal, o reconhecimento da importância das relações entre a arte produzida em território nacional e o contexto artístico internacional não é algo novo. Já se encontra presente nas páginas de história da arte que Joaquim de Vasconcelos nos deixou:

“Por qualquer lado que se estude a história de Portugal nos séculos XV e XVI será necessário o conhecimento seguro das relações internacionais; no que diz respeito à História da Arte, esse conhecimento é *sine qua non* (...) Só deste modo se chegará a determinar a História das emigrações artísticas para a Península...”¹

Actualmente mantém a sua importância enquanto campo privilegiado de estudos para diversos historiadores, nomeadamente para o Doutor Pedro Dias, que tem dado nesta área contribuições importantíssimas².

O que nos interessa agora saber é o que quer dizer exactamente “nomadismo artístico” e de que modo esse conceito tem a ver com as relações artísticas fruto do encontro do nosso país com o mundo.

O conceito de “nomadismo artístico” foi introduzido na historiografia artística em Portugal pela mão do professor João Barreira (1866 – 1961): de uma forma muito breve podemos integrá-lo

¹ in VASCONCELOS, Joaquim: *Albrecht Durer e a sua influência na Península*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2ª edição (1ª edição de 1877, Porto)

² Obras editadas de Pedro Dias sobre o encontro de Portugal com o mundo:

Manuelino: à descoberta da Arte do tempo de D. Manuel I (2002);

Estudos sobre escultura e escultores do Norte da Europa em Portugal: época manuelina (1997)

História da Arte Portuguesa no Mundo, 2 vols. (1998/9)

A viagem das formas (1995)

As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos Descobrimentos (Actas do Congresso Luso Espanhol de História da Arte – 1987)

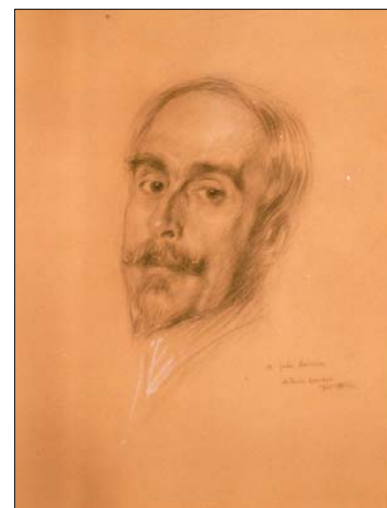


Fig. 1- Retrato de João Barreira realizado por António Carneiro, a lápis e giz sobre papel. Assinado, dedicado e datado de 20 de Março de 1922. Coleção da família Barreira



Fig. 2- Retrato de João Barreira realizado por Columbano, datado e assinado (1896) pertencente à colecção da família Barreira

cronologicamente em duas fases distintas da historiografia da arte portuguesa. Por um lado, ainda faz parte da geração do final do séc. XIX e primeiras décadas do séc. XX, cujas principais figuras foram Joaquim de Vasconcelos, Sousa Viterbo, José Queirós, José de Figueiredo e Virgílio Correia. Por outro lado, Barreira também faz parte da geração de historiadores contemporâneos do Estado Novo, que tem como principal figura Reinaldo dos Santos, logo seguido de nomes como Aarão de Lacerda, Mário Tavares Chicó, Adriano de Gusmão e Pais da Silva.

João Barreira foi médico de formação, historiador de arte autodidacta, professor na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa desde 1901, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa desde 1919, ambas as carreiras com término em 1936. Pôde deste modo prosseguir com as suas investigações: das obras mais importantes depois de 1936 está a coordenação da “Arte Portuguesa”.

Este conceito que João Barreira introduz surge-lhe no prosseguimento dos estudos iniciados por Joaquim de Vasconcelos, nomeadamente nos seus ensaios acerca da pretensa originalidade da arte manuelina e no desenvolvimento do método iconológico.

João Barreira usa-o pela primeira vez em 1928, no catálogo de Portugal para a Exposição Ibero Americana de Sevilha³ num artigo dedicado à escultura⁴, mas desenvolve-o plenamente na “Arte Portuguesa”⁵ no volume dedicado à Arquitectura e Escultura⁶, relativamente a um momento muito particular para o panorama artístico português: o manuelino.

E tem uma razão especial para o fazer: a conjectura económica do período manuelino é amplamente favorável ao desenvolvimento artístico, ou seja, é através principalmente de factores económicos que o nosso historiador justifica o grande incremento de produções artísticas que ocorre no gótico final, situando Portugal numa teia complexa de idas e vindas de artistas.

Fala-nos de um panorama artístico rico, feito de trocas e influências, cuja permeabilidade artística vem por três vias: a primeira via, a dos artistas estrangeiros, que denomina de “aves migradoras”⁷ que vêm trabalhar para Portugal e se adaptam à nossa escala, aos materiais, à nossa luz/cores e a gosto de quem encomenda. Por outro lado, a sua “bagagem visual” traz também contributos para o nosso panorama artístico (ao nível formal e temático). A segunda via é a da vinda de obra do exterior para o nosso país (iluminuras, esculturas, pinturas, etc) actualizando, através da sua presença, formas e temas. Esta

³ BARREIRA, João: *A Escultura*. Lisboa: Catálogo de Portugal para a Exposição Ibero Americana de Sevilha, 1928

⁴ Op. Cit. pág. 25

⁵ BARREIRA, João (coord.): *Arte Portuguesa – Arquitectura e Escultura*. Lisboa: Edições Excelsior, s/data (1951)

⁶ Op. Cit. Pág. 279

⁷ Op. Cit. Pág. 25

atualização face ao contexto internacional pode também ocorrer através de trocas de livros/tratados. Por último, a via dos artistas portugueses que vão para o exterior e regressam, trazendo toda uma renovação ao seu modo de fazer.

O conceito de “nomadismo artístico” tem consequências formais e temáticas, ou seja, introduz no contexto quinhentista português as seguintes influências, fruto da “mescla poliglota”:

- Influências franco – espanholas, através da presença de obra e de artistas oriundos de tais países (Chanterenne, João de Ruão, irmãos Castilho, etc);

- Influências italianas: Barreira diz-nos que a nossa primeira renascença “veio por via francesa imediata com o grupo de Coimbra e mediata através dos artistas espanhóis que antes de nós a haviam recebido”⁸, ou seja, através da aparição e adaptação de alguns elementos renascença, mas numa adaptação superficial, epidérmica;

- Influências mudéjares: na sua opinião revelam-se na filigranagem presente na decoração de inspiração geométrica (vê-se claramente nas Capelas Imperfeitas, em Sta. Maria da Vitoria, Batalha).

- Influências orientais: Barreira adverte terem já sido apontadas por A. Haupt, no seu estudo sobre a Renascença em Portugal⁹. Sublinha Barreira que o sincretismo entre os elementos orientais e os autóctones ocorrem por via do arquitecto Tomás Fernandes que, possivelmente, enviava aos seus colegas de Portugal desenhos das fortalezas que vai erigindo além-mar, porque os enviava obrigatoriamente ao rei. Chama-nos a atenção para certas decorações do manuelino que lhe fazem lembrar cordões, borlas, passamanarias, e mesmo fofos coxins (óculo do coro do Convento de Cristo, Tomar)¹⁰ e por vezes também a obra dos entalhadores indianos, no modo minucioso como trabalham a madeira e também o marfim.

O “nomadismo artístico”, constituído principalmente por um fluxo de “artistas errantes” dinamiza o contexto nacional como um todo, mas esta actividade também ocorre em termos regionais, pois os artistas nómadas não se fixam somente num local (à excepção de João de Ruão, que se estabelece em Coimbra), mas em diversos núcleos regionais, imprimindo uma dinâmica interna de emigração local.

Barreira não associa as formas manuelinas a temáticas ligadas à expansão marítima, mantendo aqui a opinião de Joaquim de Vasconcelos, mas liga-as à terra e à amálgama de influências que no



Fig. 3- Retrato do historiador pelo fotógrafo Sam Payo (assinada)

⁸ Op. Cit. pág. 164

⁹ HAUPT, Albrecht: *A Arquitectura da Renascença em Portugal – Do tempo de D. Manuel, o Venturoso, até ao fim do domínio espanhol*. (trad. do alemão) Introdução crítica de M.C. Mendes Atanázio. Lisboa: Editorial Presença, 1986 (1ª edição de 1903-09).

¹⁰ Posteriormente também Paul Évin vai sublinhar esta teoria, a de ligar a decoração a tapeçarias e bordados, in *Étude sur le style manuelin*. Paris, 1956

nosso país convergem. O manancial de formas presentes no manuelino e consequentes do “nomadismo artístico” são formas directamente herdadas do gótico final, mais ou menos naturalistas ou estilizadas, em intersecção com as novidades formais trazidas pelos artistas nómadas que a Portugal chegam. Aqueles elementos decorativos que incendiaram a imaginação das mentes românticas em favor de uma decoração iconograficamente ligada às descobertas caem por terra. Nesta desmitificação vai buscar o exemplo mais polémico, o da corda, que não é o calabre que segura as velas nos navios, mas vem do torçal, ou *torsade* francesa, que na sua opinião se pode encontrar no

“visigótico peninsular de onde passou para o árabe, para o moçárabe e para a arte da reconquista, ressurgindo em vários países no começo da Renascença.”¹¹

Contudo, lembra-nos Barreira, a corda por vezes desempenha a sua função própria, a par de outros elementos como a corrente, a fivela, a guiseira, etc. Acontece que a corda também pode tomar a forma de um tronco/galho podado e para além disso, a sua presença também se deve à franca simpatia da decoração manuelina pelas linhas oblíquas. Esta associação das formas decorativas manuelinas à terra e não à expansão marítima antecipa também a polémica comunicação de Paul Évin¹² no Congresso Internacional de História da Arte de 1949: lembremo-nos que este capítulo de Barreira “A Arte Manuelina – seus factores e evolução” foi publicado na Gazette des Beaux Arts em 1934.

É deste modo que um conceito tão dinâmico e integrador como o de “nomadismo artístico” é importante para o estudo da arte em Portugal e a sua abertura ao mundo, neste período singular que foi o manuelino:

“Expressão particularista no reinado de D. Manuel (...) realizações decorativas resultantes do choque de criações nacionais com correntes várias de civilizações diversas”¹³

Esta teia complexa, fruto da confrontação do contexto nacional com uma grande variedade de influências, já descritas, foi para os anos 30/40 foi um conceito importante que passou deliberadamente à margem da historiografia oficial, pois a ideia de troca constante, de permeabilização artística face ao exterior, opõem-se directamente com a noção tão querida para o Estado Novo, de “especificidade da arte portuguesa” relativamente a outros países. Ou seja, este choque de juízos pode conduzir à ideia de perda de originalidade da nossa produção artística, devido à sua abertura face ao exterior, alegando que deste modo a nossa arte colocar-se-ia numa relação de dependência face aos artistas estrangeiros e consequentemente aos

¹¹ Op. Cit. Pág. 172 e 173

¹² Paul Évin : Faut-il voir un symbolisme maritime dans la décoration manuëline ? in XVI Congrès International d'histoire d'art. Rapports et communications. Lisboa/Porto: 1949, 2 volumes

¹³ Op. Cit. Págs. 77 e 78

modelos artísticos internacionais.

Este ponto de vista, quando levado ao extremo, originou perspectivas nacionalistas e patrióticas, como é o caso de Reinaldo dos Santos para o estudo do Manuelino¹⁴, considerando-o

“um estilo novo (...) atlântico e não mediterrâneo, original e autónomo”¹⁵

Ao que o nosso historiador contrapõem que o manuelino não é um estilo porque:

“tem um carácter de hibridismo que torna difícil a sua integração dentro de uma fórmula sintética que permita elevá-la à categoria de estilo (...) Não se tratando, pois, dum estilo estruturado num novo sistema construtivo porque a abóbada nervada continuava a ser o fulcro definidor das edificações...”¹⁶

Ou seja, para Barreira o manuelino é fruto de uma “corrente regionalista”¹⁷ em que a arte portuguesa estava atenta a todos os apelos do exterior, em que aquilo que Barreira baptiza de “substrato autóctone” se cruza com ecos internacionais, alguns de cariz exótico, mas presa em termos estruturais ao gótico final.

Directamente relacionado com isto está também a desmontagem da ideia de uma arte genuinamente portuguesa. Neste âmbito, João Barreira considera que:

“a originalidade portuguesa ensaiou-se preferentemente no agrupamento das molduras decorativas (...) a originalidade não se invalida pelo emprego de elementos já em uso, nacionais ou importados, mas estriba-se em particularidades de solução ocasional, em novas combinações que formam conjuntos inéditos.”¹⁸

Ou seja, a originalidade não está comprometida pelo uso de elementos já conhecidos, mas pelas soluções novas que originam, onde se recombina, formando deste modo conjuntos originais que se podem observar em edifícios menores que exibem improvisações nascidas da criatividade dos canteiros locais, visíveis no agrupamento decorativo das formas. Mas também não é esta originalidade que eleva o manuelino a um estilo.

O que Barreira anda à procura é do confronto entre a elaboração nacional, face às influências do exterior e do contexto europeu, entre os períodos de absorção e digestão interna, a épocas de diálogo com

¹⁴ SANTOS, Reinaldo dos: *O Estilo Manuelino*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1952

¹⁵SANTOS, Reinaldo dos: *O Estilo Manuelino*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1952, pág. 11

¹⁶ Op. Cit. Pág. 168

¹⁷ Op. Cit. Pág. 168

¹⁸ Op. Cit. Págs. 169 e 180

o exterior, desembocando na elaboração de resultados, ou no dizer do nosso historiador, em produtos onde confluem “influências cosmopolitas e influências locais.”¹⁹ Deste modo, esta assimilação é também controlada pelo crivo de quem encomenda e pelo panorama cultural envolvente.

Por consequência, uma outra justificação para a origem do “nomadismo artístico”, para além dos factores económicos apontados, que lhe estão na origem – obras rendosas que atraem artistas, Barreira aponta ainda como importante o gosto de quem encomenda, pois já no séc. XVI estava enraizada a crença que do estrangeiro “vem melhor e mais barato”²⁰.

É também por via do “nomadismo artístico” que a renascença penetra em Portugal, principalmente pela mão do francês Nicolau de Chanterenne e do biscainho João de Castilho, a quem o nosso historiador dedica dois importantes estudos: “O Goticismo de João de Castilho” e “O classicismo de João de Castilho”.²¹ Através do mesmo conceito Barreira disserta ainda acerca da penetração do maneirismo em Portugal: a ida de bolseiros para Itália e a presença em Portugal de artistas internacionais (Torralva, Terzi) e de tratados italianos (Serlio). Pena que não tenha reconhecido a importância do maneirismo no nosso país.

Para concluir, como justifica Barreira que o “nomadismo artístico” origine uma espécie de “barroquismo” decorativo tão exuberante? Justifica-o através da ideia que um estilo, antes de acabar, já na sua recta final, esgota de uma forma exacerbada o seu vocabulário, como se quisesse reunir tudo aquilo que o caracterizou e apresenta como exemplo a arte grega, caracterizada por um equilíbrio característico que se altera, agita e transforma no período helenístico, acusando aqui influências de Focillon²²: para este autor existem basicamente três estádios na vida das formas: as primeiras experiências, o período clássico, assim chamado por haver reunido harmonia de formas e por último a “desintegração barroca.”²³ Para Focillon, o manuelino é considerado como: “a invasão barroca no gótico.”²⁴ Barreira conhece bem as teorias de Focillon porque estiveram ambos no Congresso Internacional de História da Arte em Paris, em 1921.

Implica também a ideia de ciclicidade presente na história da arte

¹⁹ Op. Cit. Pág. 84

²⁰ “... de frandes se há de trazer mjlbhor e mays barato” Carta do Bispo D. Fernando Gonçalves de Miranda, citado por RODRIGUES, Dalila: “Vasco Fernandes ou a contemporaneidade do diverso”, in *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Lisboa, 1992

²¹ BARREIRA, João: *O goticismo de João de Castilho*. Lisboa: Separata da Revista da Faculdade de Letras, Tomo II, 1933 e BARREIRA, João: *O classicismo de João de Castilho*. Lisboa: Separata da Revista da Faculdade de Letras, Tomo I, 1933

²² FOCILLON, Henry: *A Vida das Formas*. Lisboa: Edições 70, Coleção Arte e Comunicação n° 38, 1943

²³ Op. Cit. Pág. 29

²⁴ Op. Cit. Pág. 29

européia: um determinado estilo clássico, calmo, opõem-se e sucede um estilo atormentado decorativa e formalmente (românico, gótico, renascimento, barroco), em permanente oscilação, revelando deste modo influências também de Wölfflin²⁵, denotando deste modo um esforço notável ao nível da actualização metodológica da historiografia artista portuguesa que passou despercebido.

João Barreira, a personalidade nuclear desta nossa comunicação, que lhe constitui homenagem, sempre se assumiu através de uma atitude de grande discrição, principalmente em relação ao seu trabalho de investigação. É neste mesmo trabalho sério e rigoroso que encontramos contribuições bastante importantes para a história da arte em território nacional, embora tais contribuições permaneçam um pouco na obscuridade, injusta. É à obscuridade que o desejamos ir buscar para que o seu mérito venha à luz.

Bibliografia:

XVI Congrès International d'histoire d'art. *Rapports et communications*. Lisboa/Porto: 1949, 2 volumes

ATANÁZIO, M. C. Mendes: *A Arte do Manuelino*. Lisboa. Editorial Presença, 1984

BARREIRA, João (coord): *Arte Portuguesa*. Lisboa, Edições Excelsior, 4 vols, 1946 – 51

BARREIRA, João: “A Escultura” in *Exposição Portuguesa de Sevilha*. Lisboa: Catálogo Oficial, Tipografia da Ilustração, 1929.

CHICÓ, Mário Tavares: *A Arquitectura Gótica em Portugal*. Lisboa: Edições Livros Horizonte, 1981

DIAS, Pedro: *A Viagem das Formas*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995

D'ORS, Eugénio: *O Barroco*. Lisboa: Editora Veja, s/data

FOCILLON, Henri: *A Vida das Formas*. Lisboa: Edições 70, Coleção Arte e Comunicação n.º 38, 1943

HAUPT, Albrecht: *A Arquitectura da Renascença em Portugal – Do tempo de D. Manuel, o Venturoso, até ao fim do domínio espanhol*. (trad. do alemão) Introdução crítica de M.C. Mendes Atanázio. Lisboa: Editorial Presença, 1986 (1º edição de 1903-09).

PEREIRA, Paulo (coord): *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 3 Vols. 1999

SANTOS, Reinaldo dos: *O Estilo Manuelino*. Lisboa: Acad. Nac. de Belas Artes, 1952

WÖLFFLIN, Heinrich: *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo/Brasil: Editora Martins Fontes, 1º edi. Brasileira 1984 (trad. da 16º ed. alemã).

²⁵ WÖLFFLIN, Heinrich: *Conceitos fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Editora Martins Fontes (1ª edição brasileira, traduzida a partir da 16ª edição alemã de 1979), 1984