

CONSIDERAÇÕES A PARTIR DA “ÚLTIMA CEIA” DO MUSEU NOGUEIRA DA SILVA

CÉSAR VALENÇA

Poder-se-á ver entre as causas da Reforma uma reacção cultural dos países a norte do antigo limes romano, contra o catolicismo que parecia encarnar em excesso a latinidade. No embate cultural que foi igualmente a Contra-Reforma, esta contou com o Barroco representando o fausto e brilho mediterrânicos contra a mesquinhês das brumas do Norte. O Barroco deu assim uma maior ênfase e uma nova expressão ao sentimento e à emoção que viram os seus papéis reforçados na liturgia pós-tridentina.

A Igreja, no combate da Contra Reforma, usaria todas as armas incluindo as Artes Plásticas para a reconquista de algumas zonas perdidas e assegurar as regiões fiéis. Mais do que nunca os templos assumiram a magnificência da morada de Deus. O esplendor do ambiente agudizaria a sensibilidade dos crentes, já não apenas por meio das prédicas emanadas dos púlpitos, mas também pela música e as artes plásticas que tal como acontecera na época do românico, voltam a uma intenção predominantemente didáctica. Esse espaço barroco vai tender para o infinito, as paredes encurvam-se, os tectos são pintados em “Trompe l’oeil” com colonatas, balaustradas e núvens como se o firmamento viesse substituir as abóbadas. A arquitectura apropria-se dos jardins que são igualmente integrados no espaço duplamente sagrado e simbólico como acontece no Bom Jesus (Braga) e nos outros Sacro Monte. A música, a pintura, a escultura, a arquitectura e mesmo a topiária

ensaíam uma harmonia formando a obra de arte total, noção consagrada na expressão alemã "Gesamtkunstwerk". Por outro lado a liturgia da Contra Reforma preanuncia outra criação do barroco: a ópera.

Na Contra-Reforma, a hierarquia católica reforçou o seu papel mecenático na Península Ibérica e principalmente em Portugal, onde o patrocínio artístico civil foi modesto, a Igreja foi de longe a instituição que mais encomendas de obras de arte fez.

Na segunda metade do século XVII, com os últimos Austrias, a Espanha entra económica, política e socialmente em decadência, mercê de um excesso de frentes de batalha mas, não obstante, manteve no teatro, na literatura e na pintura um lugar preponderante. Sevilha que tão grande papel tivera nos descobrimentos e fora no séc. XVI uma cidade eminentemente cosmopolita onde se cruzavam influências artísticas do império espanhol, da Flandres à Itália, mantém um importante lugar na pintura, apesar da crise económica e da peste que a desbastam. As confrarias, os conventos são nessa época de crise, os grandes encomendadores.

A instituição da Eucarista, um dos dogmas católicos mais evidenciados na Contra Reforma, representado na última ceia inspirará inúmeros artistas e ocupará lugares importantes quer nos refeitórios dos conventos quer nos altares dos templos. É a resposta da Igreja Romana às dúvidas sobre este sacramento suscitadas por parte da Reforma. Vários artistas tomam a seu cargo as intenções catequéticas de Roma: em Sevilha, Francisco Varela (Igreja da Irmandade do Sacramento de S. Bernardo) Valdez Leal, (altar-mor da Igreja dos Veneráveis) e Murillo (na Santa Maria la Blanca). O tema é no entanto anterior ao Concílio de Trento, pois já no séc. XIV fora usado por Giotto, e seria retomado por Leonardo da Vinci em 1495 na mais célebre das Ceias, a do Mosteiro de Santa Maria da Graça em Milão. Em França, o bruxelense Filipe de Champaigne, influenciado pelo severo misticismo Jansenista tratará também o tema da instituição da Eucaristia em 1652. Poussin, um dos chefes de fila do classicismo barroco viveu grande parte da sua vida em Roma, irá pintar o mesmo tema, usando uma encenação à antiga, em que os apóstolos rodeiam a mesa reclinados em triclinios. É interessante o facto de existir um quadro de Poussin reproduzido em gravura¹ do séc. XVII, por Jean Pesne (1623-1700), na colecção Nogueira da Silva por se poder associar ao quadro que deu origem a estas considerações.

A última Ceia, existente neste Museu, é o maior quadro conhecido de André Gonçalves (1685-1762), devendo ter pertencido ao refeitório de um convento. Foi adquirido em 1965 em Lisboa num leilão da firma Leiria e Nascimento pelo Senhor Nogueira da Silva. Esta obra foi peritada em 1994 pelo Prof. Luis de Moura Sobral e mais tarde pelo Professor José Alberto Gomes Machado tendo sido inserida numa exposição de pintura na Galeria da Universidade em Dezembro de 1994-Janeiro de 1995. Pertencem ao mesmo Pintor os quadros de igual temática que se encontram no Coro Alto da Igreja de Madre de Deus em Lisboa e na Capela-Mor de S. João d'El Rei no Brasil.

As cores e a composição evidenciam um tipo de pintura diferente da que se esperaria num quadro do período a que pertence e sugerem que se lembre, mesmo de uma forma ligeira, alguns aspectos do processo histórico e cultural português a partir do reinado de D. João III conjunturalmente marcado pelo maneirismo e pela Contra-Reforma.

O rei D. João III e sobretudo a Rainha D. Catarina de Austria tiveram um interesse pouco comum pela pintura. Com o desastroso fim da dinastia de Aviz e conseqüente deslocação da corte para Castela, gorou-se em Lisboa a hipótese de uma política artística exigente e capaz de a retribuir pecuniariamente em conformidade. Nos sessenta anos seguintes o gosto dos Habsburgos pela pintura não teve repercussões em Portugal dado a sede da Monarquia se ter mantido em Madrid, apesar da corrente que a pretendia mover para Lisboa.

D. João IV, o primeiro rei da dinastia de Bragança, não tinha meios financeiros para uma política ambiciosa de mecenato e preferia certamente a música que aliás praticava, a todas as outras artes.

A paz com a Espanha em 1668, o aparecimento de ouro e diamantes no Brasil, aliada posteriormente à política iluminista de D. João V, irão trazer grandes transformações na política cultural havendo como que um retomar do interesse pelo colecionismo, que tinha sido notável na época de D. Catarina de Austria, mulher de D. João III. A situação irá mudar no reinado do Magnânimo, embora com conseqüências incompletas por se ter gorado a fundação da Academia de Pintura em Lisboa, devido ao excessivo pudor popular relativamente ao desenho do nú, pelo encerramento da Academia Portuguesa de Roma, durante um dos arrufos diplomáticos entre a corte de Lisboa e a Santa Sé e sobretudo pela falta de uma tradição profunda do gosto pela pintura entre as classes privilegiadas.

O cargo de pintor régio não tinha deixado de existir nominalmente, apesar de, no dizer do pintor e tratadista dos fins do séc. XVII, Félix da Costa, não terem os artistas “o agradecimento dos reis” mas apenas, “miséria por pouco prêmio”.

André Gonçalves foi um dos pintores régios de D. João V e um dos artistas mais conceituados da sua época. O núcleo mais conhecido da sua obra encontra-se na igreja da Madre de Deus em Lisboa.

André Gonçalves foi aluno de Júlio César Temine, um dos artistas italianos que vieram para Portugal inseridos na política cultural do Rei Magnânimo. Além de Temine, a pintura de André Gonçalves acusa igualmente a influência de outros italianos do classicismo barroco como Masucci e Maratti com cujas obras se familiarizara em Maфра. Por sua vez Gonçalves irá marcar Pedro Alexandrino e Vieira Lusitano.

O classicismo barroco, corrente menos divulgada que o barroco propriamente dito, derivado da Academia de Bolonha, pelo impulso dos irmãos Carracci ganhara uma nova importância na Roma da Contra Reforma. Os pintores desta corrente recorreram à paleta e ao desenho de Rafael,

sofrendo influência do Maneirismo e mesmo da Renascença. Maratti e Poussin são dois dos artistas que melhor a representam. Paralelamente nascera outra tendência do Barroco, traduzida por Caravaggio, cujo génio e personalidade se mimetizam nesse movimento. Este artista, criou uma pintura naturalista e teatral com uma paleta de cores antagonizada pelo claro escuro. É esta corrente que até aos fins do séc. XVII irá marcar a pintura em Nápoles, reino governado pela Espanha, e depois em Sevilha. Conhecida como naturalismo tenebrista irá influenciar fortemente os pintores portugueses de entre os quais se destaca Bento Coelho da Silveira. André Gonçalves inicia entre nós no reinado de D. João V a reacção contra essa Escola. A composição dos quadros de André Gonçalves tem origem muito eclética, inspirada sobretudo como foi dito, nos artistas italianos de Mafra, recebeu também influência da pintura flamenga por intermédio das gravuras, o que era comum na época e não apenas em Portugal. A cópia de composições não provocava menos apreço da parte dos apreciadores e poderia até demonstrar a cultura dos artistas.

Na Ceia de André Gonçalves do Museu Nogueira da Silva os apóstolos têm em geral a anatomia bem desenhada com relevo para as mãos assim como um agradável colorido, formado por verde, vermelho, azul, rosa e castanho. As cores usadas por André Gonçalves marcam na pintura portuguesa uma ruptura com a pintura anterior, de influência espanhola, ao gosto do barroco tenebrista como se referiu. André Gonçalves inicia assim entre nós a influência do classicismo barroco. Esta tendência que coexistiu com o barroco tradicional haverá de impor-se lentamente, gerando a partir dos meados do séc. XVIII o neo-classicismo que triunfará a partir dos grandes centros urbanos.

Muito disseminado em Roma e em França, o classicismo barroco está regiadamente representado em Portugal no Convento de Mafra e na Capela de S. João Baptista da Igreja de S. Roque em Lisboa.

O iluminismo de D. João V pode considerar-se como uma primeira reacção contra o casticismo ibérico, de vertente castelhana, cuja influência não diminuiu com a revolução de 1640. Como é sabido, a língua castelhana mantivera o seu curso no teatro e sobretudo na música sob formas de corais, os Vilancicos, que serão substituídos no reinado de D. João V pela introdução da ópera e igualmente pelo uso da língua italiana no canto, a exemplo do que acontecia no resto da Europa.

As encomendas transpirinaicas do Rei Magnânimo responsável pela primeira grande encomenda de pratos litúrgicas e de mesa em Roma e Paris, a vinda de quadros de pintores e músicos da Europa esclarecida ajudam certamente a compreender as medidas de fausto que, além de se inserirem naturalmente no discurso do poder, representavam também uma tentativa de revolução vertical na área da cultura, tão característica do iluminismo. Embora os esforços do rei tenham sido incapazes de ultrapassar a inércia do país, a verdade é que a partir desse reinado, Portugal passa a sofrer uma cultura virada sobretudo para a França e a ignorar preconceitualmente a cultura espanhola.



Gravura de Jean Pesne (1623-1700).
Reproduzindo "Última Ceia" de Poussin (84cmx59cm).



"Última Ceia", André Gonçalves (1685-1762).
Segundo Quartel do séc. XVIII, óleo sobre tela (225cmx315cm).

NOTA

¹ Legenda da Gravura: N. Poussin Andeliensis.....P. Freart....de Chantelou Parisys – A Paris Chez Audran, rue St. Jacques.....2 pilliers d'or. Auec Primil. du Roy. J. Pesne delin. et sculp. et ex..... "HOC EST CORPVS MEVM QVOD PRO VOBIS DATVR. HOC FACITE IN MEAM COMMEMORATIONEM. HIC EST CALIX NOV~V TESTAMENT~V IN SANGVINE MEO, QVI PRO VOBIS FVNDETVR".

BIBLIOGRAFIA

- Alegria, José Augusto, *A Música em Portugal no Tempo de D. João V* in "Triunfo do Barroco", Fundação das Descobertas/Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1993.
- Andrade, José Manuel P.; Guerrero, Maria del Mar B., "Maestros Antiguos del Museo "Thyssen-Bornemisza", Madrid, 1994.
- Bazin, Germain, "Barroco e Rococó", Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1993.
- Braudel, Fernand, "Le Modele Italien", Arthaud, Paris, 1989.
- Brown, J., Outros, "Zurbaran", Museo Del Prado, Ed. Santiago Saavedra, 1988.
- Caetano, Joaquim de Oliveira, *A Maldição de Séneca – Reivindicação e Estatuto da Arte da Pintura no Período Barroco* in "Joanni V Magnífico", IPPAR, Lisboa, 1994.
- Carvalho, Ayres de, *A Acção Mecenática Joanina e a Roma Papal* in "Triunfo do Barroco", Fundação das Descobertas/Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1993.
- Franco, Anísio, Outros, "Joanni V Magnífico", IPPAR, Lisboa, 1994.
- Jordan, Annemarie, "Retrato de Corte em Portugal", Quetzal Editores, Lisboa, 1994.
- Kitson, Michael, "The Complete Painting of Caravaggio", Penguin Books, 1985.
- Machado, José A. Gomes, "Pintura Portuguesa dos Séc. XVII-XVIII", Museu Nogueira da Silva, U.M., Braga 1994.
- Pereira, José Fernandes, "Dicionário da Arte Barroca em Portugal", Editorial Presença, Lisboa, 1989.
- Quieto, Pier Paolo, *Agostinho Masucci (1692-1758)* in "Joanni V Magnífico", IPPAR, Lisboa, 1994.

- Quieto, Pier Paolo, *Relações Artístico-Culturais entre Lisboa e Roma* in “Joanni V Magnífico”, IPPAR, Lisboa, 1994.
- Saldanha, Nuno, *A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V (1706-1750)* in “Joanni V Magnífico”, IPPAR, Lisboa, 1994.
- Saldanha, Nuno, *Andrade Gonçalves (1685-1762)* in “Joanni V Magnífico”, IPPAR, Lisboa, 1994.
- Saldanha, Nuno, *Giulio Cesar Temine (1669-1734)* in “Joanni V Magnífico”, IPPAR, Lisboa, 1994.
- Sanchez, Alfonso E. P.; Spinosa, Nicola, “Ribera”, Museo del Prado, 1992.
- Serrão, Vítor, “A Pintura Maneirista em Portugal”, Biblioteca Breve, Lisboa 1991.
- Serrão, Vítor, “Estudos da Pintura Maneirista e Barroca”, Ed. Caminho, Lisboa, 1989.
- Serrão, Vítor; Mello, Magno Moares, *A Pintura de Tectos de Perspectiva Arquitectónica no Portugal Joanino*, in “Joanni V Magnífico”, IPPAR, Lisboa, 1994.
- Serrão, Vítor e outros, “A Pintura Maneirista em Portugal – A Arte no Tempo de Camões”, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1995.
- Sobral, Luis de Moura, *Non Mai Abastanza: – Desenho, Pintura e Prática Académica na Época do Magnânimo*, in “Joanni V Magnífico”, IPPAR, Lisboa, 1994.
- Sobral, Luis de Moura, “Pintura e Poesia na Época Barroca”, Editorial Estampa, Lisboa 1994.
- Teixeira, José de Monterroso, *O Triunfo do Barroco* in “Triunfo do Barroco”, Fundação das Descobertas/Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1993.
- Valdivieso, Enrique, “Valdes Leal”, Ed. Museo del Prado, 1991.