

N. 20 September 2025

II INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS, UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA





N. 20 September 2025

Instituto de História da Arte
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade NOVA de Lisboa

Published by
Instituto de História da Arte

Contents

Disowning Contemporary Art: The Historiographical Reception of Nestore Leoni's Transnational Work between 1890 and 1936 Annalisa Laganà	6
Paul Cézanne e os Mistérios Cromáticos do Azul na Antiguidade Mediterrânea Felipe Barcelos de Aquino Ney	36
Imaginar Histórias da Arte Queer em Portugal: o Caso de Mário Cesariny João Miguel Melo de Góis	62
História da Arte, Estudos Visuais, História do Design: o Design em Contexto Maria José Goulão	94
Reabrir o Dossier do(s) Mestre(s) de S. Quintino: a Pintura Portuguesa entre Diogo de Contreiras (doc. 1521–† c. 1563) e Gaspar Dias (doc. 1553–1591) Raúl C. Sampaio Lopes	120
A Possible Identification of the Sitter in a Portrait by Bronzino, Based on Contemporary Documents Samuel Temkin	150
Interview with Josep Serra i Villalba Director of Museu Nacional D'Art de Catalunya João Correia de Sá	168
Contributors	178

Contributions

ABSTRACT

Nestore Leoni (1862–1947) was a talented manuscript illuminator, once famous both inside and outside Italy although little known to contemporary scholars. Italian academics and critics from different backgrounds commented on his work while he was alive: from their writings comes everything we know about him. Nevertheless, such commentators hardly addressed the ontological characteristics of his artifacts, which were inspired by an ancient artistic practice but at the same time fully engaged in the modern visual culture. The dual identity of his works severely challenged the early modern art history interpretation method. Only after the 1930s did scholars develop an appropriate hermeneutical approach, owing to expertise gradually achieved by then in the realm of contemporary art critics. I problematise the critical reception of this artist's work through a preliminary critical overview of Italian artistic sources of the early twentieth century, considering them from a revisionist perspective, and offering their first translation.

keywords

**MODERN ART HISTORIOGRAPHY
MODERN ART CRITICS
HISTORIOGRAPHICAL SOURCES
TRANSNATIONAL ART
ITALIAN ILLUMINATION
NESTORE LEONI**

ORCID: 0000-0002-0480-4773

<https://doi.org/10.34619/6gsa-fbeq>

Disowning Contemporary Art:

The Historiographical Reception of Nestore Leoni's Transnational Work between 1890 and 1936

ANNALISA LAGANÀ

Università degli Studi di Napoli "Federico II"

Foreword. Modern Italian illuminated manuscripts: peculiarities and developments of a typology to be explored

Nineteenth- and twentieth-century illuminated manuscripts are fascinating subjects for modern art historiography because of their dual nature (Beckwith 1987; Hindman et al. 2001; Coomans and De Maeyer 2008): although they were made to simulate medieval and early modern codices, they have extremely typical meanings and functions linked to their historical context, making them completely distinct from the ancient models. The result of an articulated recovery process induced by the rise of nationalism in early-nineteenth-century Europe, modern decorated manuscripts have material and cultural traits taken from the coeval *Zeitgeist* and so essentially originate in modern issues.

Codices produced during the long period of the medieval revival were not made for private and ecclesiastical purposes as was previously the case. Rather, these decorated books were mainly designed or commissioned to commemorate solemn anniversaries and national celebrations, honouring cultural heroes and the history of nation-states. Specifically, such codices were treated as miniature memorials, according to a nineteenth-century practice that spread well beyond European borders (Hobsbawm and Ranger 1983; Anderson 1983; Hobsbawm 1990; Thiesse

1999; Passini 2013; Berger and Conrad 2015). For these reasons, these artworks can be analysed according to a multi-perspectival approach, which is complementary to the history of illumination and falls within the broad remit of heritage studies and cultural history, viewed through the specific lens of a critical history of modern art.

Throughout nineteenth-century Europe, the making of the national cultural heritage in *Risorgimento* Italy engaged officials, intellectuals, collectors, and artists in a long-lasting enterprise, which began in the Romantic era and would have been completed only with the decline of fascism. The modern public institutions for heritage conservation — museums, libraries, archives — took shape at the turn of the mid-nineteenth century to house and frame a national heritage that had not existed before. Conservation of artistic and documentary heritage was demanded in order to represent an authentic national history, which was also disseminated through public celebrations and programmes for an *ante litteram* valorisation. At the same time, private collecting was increasingly oriented towards gathering books and documents whose contents were related to the country's history. Those interested in adding memorabilia, artworks and other items of national historical significance to their collections selected illuminated manuscripts for their historical value and material preciousness.¹ In general, collecting items connected to national history was understood as a way of supporting the invention of a national cultural identity. For the soon-to-be-established state of Italy, strengthening its legitimacy and ideological aura in the years to come was extremely important.

The entire artistic activity of Nestore Leoni, a modern artist who was born in a peripheral area of central Italy in 1862 and died in Rome in 1947, overlays the acute phase of this national identity-building process, in which he made significant contributions for the history of art.² However, knowledge about the artist's work still needs to be developed and consolidated, and gauging his contribution to art history can be problematic due to the international breadth of his activity and, conversely, the extremely limited international bibliography available about his works.³

Over the last fifteen years, some authors have critically investigated Nestore Leoni's work to reveal its cultural, technical and stylistic aspects in relation to the still little-explored subject of the nineteenth-twentieth century revival of illumination.⁴ On this subject in particular, a recent contribution by Daniele Guernelli is extremely interesting, as he examines the revival of decorated addresses on parchment in Rome, where Leoni lived and worked, through several case studies (Guernelli 2024).⁵

While these publications pioneered the study and historicisation of this artist's illuminations, establishing a starting point for all subsequent research, this essay

¹ On the collection of manuscripts and autographs during Italian nation building, see Laganà 2024: 81–126.

² Nestore Leoni (1862–1947), VIAF ID 310502178. The only English biography is available in the *Benezit Dictionary of Artists*. Despite its tendency to be more of a hagiography than a biography, Orestano (1936) is instead the main reference assumed in this essay about Leoni's life. I have approached it through a critical reading and a problematisation of the author's style and historiographical content in light of his political views.

³ Apart from the *Benezit Dictionary of Artists* mentioned in the previous note, international publications dedicated to this author are very rare. One contribution in English and one in French were written by Toniolo 2024b and Ascoli 2007, respectively.

⁴ For a more detailed look at the Italian bibliography on Nestore Leoni, see Toniolo 2024a; Toniolo 2023; Toniolo 2022; Micheli 2020; Guernelli 2013a; Guernelli 2011; Ascoli 2007; Talamo 2003.

⁵ About Nestore Leoni, see pages 184–187. A previous overview on the modern revival, circulation, and collection of illuminated addresses in Italy is mentioned here as Guernelli 2013b.

⁶ The Statuto Albertino is the main subject of Guernelli 2013a. The artwork is now kept in the Museo del Risorgimento of Turin. The high-resolution *incipit* reproduction is available on Google Arts & Culture: <https://artsandculture.google.com/asset/testo-miniato-dello-statuto-albertino-nestore-leoni/0AFemZMBSwrXvg?hl=it>.

⁷ The group of thirteen illuminated panels, owned by the agent Emil Offenbacher from 11 December 1952, was sold by Christie's the 28 June 2006, in lot 612 for 54.000,00 USD. See: <https://www.christies.com/en/lot/lot-4747970>.

⁸ The acquisition of the Constitution of the Republic of Argentine illuminated by Leoni is demonstrated by the *Diario de Sesiones della Camara de Senadores* of the Argentinian Senate, concerning the XXXVII *Sesion ordinaria* held on 14 September 1910. This document is quoted and translated by Orestano 1936: 139–142. According to Toniolo 2024b, note 6, it is kept in Buenos Aires, Palazzo Leloir, Circolo Italiano.

⁹ Federica Toniolo analyses the *Commentari della Guerra e della Vittoria*, and *I fasti del Valore e del Sacrificio* in Toniolo 2021; Toniolo 2022; Toniolo 2023; Toniolo 2024a and Toniolo 2024b. See the reproductions and the brief description provided by the Ministero italiano della Cultura on the institutional website: <https://www.soprintendenzapdve.beniculturali.it/?s=i+volumi+miniati&submit=>.

¹⁰ Many parts of these works by Leoni are reproduced in Angeli 1930. Images and full text can be consulted online: https://emporium.sns.it/galleria/pagine.php?volume=LXXII&pagina=LXXII_430_194.jpg. Francesco Ascoli published a list of Nestore Leoni's known works, which at the time consisted of a dozen titles. See Ascoli 2007: 203–204.

primarily addresses issues related to art criticism and historiography, focusing instead on the reception of Leoni's work by contemporary critics and the methodological tools available to them at that time, attempting also to provide the first translation of coeval Italian sources. The main aim is to retrieve the fragmentary insights offered by Italian literature on the modernity of Leoni's work in order to examine this issue against the backdrop of research specifically conducted not so much into the material aspects of the works, but rather into the critical literature disseminated in the first half of the twentieth century in its intertwining with nationalist issues.

Indeed, Leoni can be viewed as a 'transnational nation-builder', an epithet which may sound like an oxymoron, but reflects the fact that he cannot be considered simply as an artist with an international reputation. Given the nationalist content of the contemporary sources on Leoni's art and the nationalist meaning of his own artworks, he can be addressed as a nation-builder both inside and outside Italy's borders, since he consciously participated in the comunitary—and transnational—process of constructing national cultural identities through the making of illuminations for Italian and non-Italian patrons. His codices often took on the task of accompanying transnational — and even transcontinental — initiatives for celebrating anniversaries and public festivities: for example, the decoration of the Statuto Albertino (1898)⁶; the *Magna Charta of the United States of America* (1901) (Wright 1916; Orestano 1936: 38–41)⁷; the Constitution of the Argentine Republic (1910)⁸; Shakespeare's *Sonnets* (1916), illuminated on the anniversary of the British writer's death (Orestano 1936: 66–67); the *Commentari della Guerra e della Vittoria* (*The Tale of War and Victory*) and *I fasti del Valore e del Sacrificio* (*The Glories of Courage and Sacrifice*) (1932)⁹, made during the fascist period to praise the military valour of Italian soldiers in the 1914–18 war.¹⁰

For several years, Italian art criticism has been engaged in writing twentieth-century art history. Many Italian scholars are interested in understanding the evolution of theories of modern art history in the period encompassing the two World Wars, seeking to understand how nationalism and wartime interruptions affected the course of artistic practices and their meanings (Fossati 1971; Dantini 2018; Carli 2021; Acquarelli et al. 2021; Billiani 2021; Laganà 2023). In this methodological framework, reading the critical literature on Nestore Leoni's artworks, which is completely unknown outside Italy, is a compelling task.

Reviews, articles, and essays dedicated to Nestore Leoni between 1889 and 1936 provide helpful sources for an analytical study of the critical reception of his work and allow some insights into Leoni's nineteenth-century models and new achievements in twentieth-century art historiography.

To give just a few references, in 1889 the artist was mentioned with a short biography in De Gubernatis and Matini's *Dizionario degli artisti italiani viventi*

(*Dictionary of Living Italian Artists*), taken here as a *post-quem* quotation. In 1936, Francesco Orestano published *Il libro eterno nell'arte di Nestore Leoni* (*The Eternal Book in the Art of Nestore Leoni*), namely the first — and last — monograph on Leoni's art and biography. Early-twentieth-century Italian historiography, which took place within this chronological period, finds a political and identitary connotation in his art, although within the framework of still immature contemporary art hermeneutics (De Gubenatis and Matini 1889; Orestano 1936).

Several years ago, Francesco Ascoli identified a methodological problem in the historicisation of Nestore Leoni's work:

L'oeuvre de Leoni fut considérée par ses contemporains comme le produit d'un génie italien solitaire. Malgré les hommages et les éloges à son égard, son art ne lui survécut pas. Leoni chercha toutefois à fonder une sorte d'école et à former des élèves, mais il ne publia pas de manuel et n'écrivit pas pour défendre et promouvoir l'enluminure. On garde de lui l'image d'un artiste modeste et d'un artisan laborieux, sans doute anachronique, car il ne parvint à rendre vie durablement ni à calligraphie ornementale ni à la miniature (Ascoli 2007: 204).

Although Ascoli hoped for the publication of a volume that would clarify the critical history and artistic career of this master, this essay attempts, in its conciseness, to highlight the reasons for this lack of acknowledgement. In other terms, the historical sources analysed here serve to show how scholars initially failed to grasp Nestore Leoni's modernity, which would only be recognised in the 1930s. While critics had long persisted in treating Leoni's works as if they were genuine antique decorated manuscripts celebrating Italian glorious ancient memory, some significant changes in art theory following the rise of formalism have allowed specialists to see the innovations they entailed and their unique expression.

Tackling this problem involves extensive research into the history of art history of the period and requires a thoughtful critical approach supported by coeval sources and literature. Analysing the rhetorical and textual contents of historical sources, this essay attempts to deal with an undeniable contradiction: on the one hand, this research aims to shed light on Leoni's fame, which coeval historiographers openly attested; on the other, it argues for the subdued signs of the slow and challenging comprehension of his work in the realm of contemporary art criticism.

Nestore Leoni, coeval but not a modern artist: a critical overview on late nineteenth and early twentieth-century Italian historiography (1889–1936)

The approach adopted in this essay is therefore twofold: it translates and comments on historical literature, and addresses the methodological gap that prevented early twentieth-century scholars from properly interpreting Nestore Leoni's work. Sandra Hindman is among the scholars who have dealt most thoroughly with the methodological problems associated with the neo-Gothic revival of manuscript decoration, which are also relevant to this article. Ten years ago, referring to the contemporary scenario of illumination studies, she stated:

Medieval-like books and manuscripts from the late eighteenth to the early twentieth centuries tend to get lost in the shuffle. They are not taken seriously by medievalists, because they postdate the Middle Ages; and they are not assimilated in a history of "modern" book production, because they are anachronistic (Hindman and Light 2015: 4).

Actually, even though this gap has been partly filled by recent research, the challenge of placing modern manuscripts in a defined methodological framework seems to date back to when these artefacts were still widespread in the late nineteenth and early twentieth centuries, while Nestore Leoni was working.¹¹ Not only is it necessary to recognise the persistence of this indeterminacy, but also to ascertain that the issue goes beyond the field of book history and extends to the realm of art history. Leoni's case is exemplary because it overlaps with a period of systematic redefinition of the historical-artistic method. Indeed, at the beginning of the twentieth century in Italy, art history had only recently been acknowledged as a university discipline, and for at least the next fifty years, including the post-war period, scholars were engaged in developing an art-historical method that would include the history of illumination within the broader field of the history of painting (Laganà 2025).

In this time frame, illuminated manuscripts were made mainly for civil commemoration, not just religious purposes. As for many illuminators of the time, the books Leoni decorated were designed not really to be read but to be admired. Furthermore, although Leoni created several diplomas on parchment and books of hours, most of the artist's works were intended for public rather than private patronage, so they were immediately museumised. The contrast between how illuminated

¹¹ Further research is currently being conducted by an international research group, which is organising a conference entitled *Les arts du Moyen Âge et de la Renaissance du XIXe siècle* at the Institut national d'histoire de l'art and Musée de Cluny-Musée national du Moyen Âge in Paris. See: <https://arthist.net/archive/49556>.

manuscripts were received in medieval and early modern times and their treatment in the modern period have had clear consequences on the critical reception of these artefacts and, as a result, on art historiography, causing late nineteenth and early-twentieth-century-scholars to hesitate in approaching interpretation of Leoni's art: while they searched the illuminations for traces of ancient models, they did not see how much modernity dwelt in them.

The simultaneous development of modernism in painting — from the Romanticism of the Purists, Nazarenes and Pre-Raphaelites, to Symbolism and the avant-garde movements — complicated the historical context in which Nestore Leoni and other modern illuminators worked, absorbing widespread influences and stylistic contaminations that further distanced their work from the field of expertise of decorated manuscript scholars (Hindman and Light 2015: 26–27).

These concerns emerge with crystalline evidence from the sources, a selection of which will be analysed below. For this purpose, starting from the already mentioned *Dizionario degli artisti italiani viventi* could be helpful. The authors included Leoni as an artist and a distinguished member of the national community as well: the text undoubtedly has patriotic motivations. In the preface to volume I, De Gubernatis explains the aims of his publication with a mythological description of the nation, an approach perfectly compliant with the growing Italian nationalism of the day: 'To the artists of Italy. I dedicate my work to you; writers and artists, we must form, and, truly, we are one family. The same tradition unites us, the same light of heaven warms us; we are of one country, and we love its glory equally' (De Gubernatis and Matini 1889: 5).¹²

In 1889, Leoni had only been making illuminated manuscripts for a couple of years. After the mid-1880s, indeed, he had encountered Abbot Canon Anziani, Prefect of the Biblioteca Mediceo Laurenziana in Florence, who challenged Leoni to attempt becoming a professional illuminator in light of the fact that he was already a geometer (and thus already possessed considerable technical drawing skills) (Orestano 1936: 28). From one standpoint, it seems significant that the artist was already included in the roster of national artists so soon after completing his debut works, as this illustrates his privileged position in the network of the coeval art system.¹³ From another, the dictionary entry needs to be understood as a first partial presentation of the artist, albeit in the significant context of a book published to help write and disseminate national cultural history (De Gubernatis and Matini 1889: 259–260). The brief description portrays him as an artist highly regarded by experts and by patrons of the highest rank, such as the German Emperor Wilhelm II, the minister of King Umberto I of Savoy, and, among others, a 'professor', who can be recognised only by his surname Barabino. This is

¹² All translations are by the author unless otherwise indicated. The original texts can be found at the end of the article.

¹³ The Commemoration of William II of Germany, the Miniature on porcelain for the Marquis Torrigiani, the Parchment commissioned by the Società Filarmonica Fiorentina for Mistress Hastreiter, and the Cover of Dante's *Vita Nuova* commissioned by Cav. Civelli are known to be dated before 1890. These works are also named in this order and without their current location by De Gubernatis and Matini 1889: 259–260.

perhaps Nicolò Barabino (1832–1891), a painter little studied today but largely known to coeval public patrons (De Gubernatis and Matini 1889: 260).¹⁴

Only a few years later, Leoni caught the attention of leading Italian academics and accessed a broader domain of critical studies, namely, the art journals. At the beginning of the twentieth century, these were a new feature in specialised Italian publishing, succeeding the long tradition of miscellaneous cultural periodicals. Issue IV of *L'Arte. Periodico di storia dell'arte medievale e moderna e d'arte decorativa* (Art. Journal of Medieval and Early Modern Art History and Applied Arts), which was published at the end of 1901, quoted Adolfo Venturi's introductory speech for the inauguration of the exhibition of the American *Magna Charta* illuminated by Leoni, held at the offices of the Associazione Stampa Romana (Roman Press Association) in July that year (Venturi 1901).¹⁵ Venturi's prologue dwells amply on the high quality materials and the taste of the fifteenth-century-inspired iconography. However, his purpose is not merely descriptive; rather, he acknowledges the monumental value of Leoni's work and contemporary illumination in general. In other words, he ascribes to the author and the technique the task of celebrating and fixing in historiographical memory the importance of a document that witnesses the national history of the United States of America. To understand the issue explicitly, it is helpful to consider a short part of the speech's conclusion:

The scholar and the artist went hand in hand, the mathematician and the artist mingled, the chemist and the artist studied together to obtain the mastics for gold and discovered the secrets of the technique of the beautiful ancient times. All to adorn, frame, the portraits of the distinguished men of the United States of America and form like the golden book of that nation (Venturi 1901: 36).

In addition to appreciating the artistic quality of the piece, Adolfo Venturi emphasises its cultural value, classifying it as 'the Golden Book' of the American nation. This is how he implicitly gives the work a monumental function, assigning it the task of preserving and transmitting memory.

The allusion to the monumental significance of Leoni's illuminated manuscripts becomes explicit in a critical text by Guido Biagi (1855–1925). Biagi was the director of the Biblioteca Mediceo Laurenziana (1889–1923) in Florence and a friend of the artist. He founded the Museo Laurenziano del Libro e della Miniatura (Laurenziano Museum of Books and Illumination), to collect manuscripts, autographs, and other documents (Fasano 1967). The artwork Biagi speaks of is dedicated to Elizabeth Browning's *Sonnets from the Portuguese*, that Leoni decorated in 1913, albeit given as undated by the primary bibliography. At the bottom of the article,

¹⁴ Nicolò Barabino (1832–1891), VIAF ID 49496265; Getty ULAN 500050764. In the last thirty years, no monographs dedicated to Barabino have been published. The biographical profile published in the 'Dizionario Biografico degli Italiani' dates back to 1963. See Di Genova 1963.

¹⁵ Wright (1916) provides the artwork's material, stylistic, and iconographic description. Venturi's aforementioned introductory speech (1901) is also published in Orestano 1936: 122–125.

Biagi writes a concluding formula that is not only praise but also a precise appraisal of the author's distinctive art:

And truly intense and sweetest joy, indeed cumulus of joys, is to contemplate the work of Elisabeth Browning illustrated by Nestore Leoni: equal joy is felt perhaps by those who breathe the fragrant air of a garden in May, where vivid aspects of beauty were scattered, and listen at the same time to delightful music. But to enter that *hortus conclusus* and enjoy it, one must have a fine sensitivity for the various arts that intersected in forging such a precious monument (Biagi 1936: 147–150).¹⁶

What does such rhetoric point to? Rather, what effect does it produce? Instead of interpreting the modernity of Leoni's work, he makes an ekphrastic description of it, completely disengaged from critical and historiographical motivations. Biagi limits his analysis to appreciate the aesthetic qualities of such a 'monument' without delving into the material and conceptual aspects determined by the work's contemporary dating. Besides the form, the author should have considered both the artist's skills in technical drawing and new technologies of illumination making, and the totality of political and social motivations that made it a monument (Orestano 1936: 21).

It seemed impossible to consider Leoni's work as contemporary art production owing to the antique origins of manuscript illumination, which always prevailed over the other specific aspects of Leoni's work in the critics' reviews insofar as coeval critics were used to studying contemporary paintings, sculptures, and architecture, while the investigation of illuminated codices remained the prerogative of scholars of antiquity. Hence, experts in medieval and Renaissance art judged and described Leoni's works through the philological and palaeographic methods that characterised the early years of the history of illumination in Italy. Consequently, all the meanings of Leoni's artworks that would be most relevant from the perspective of contemporary art critics were obscured; it would have been more appropriate for these critics to deduce and order in a defined theoretical framework the interlacing with coeval culture and arts.

A broad aversion to seeing the contemporary soul of Leoni's work is evident in later writings and documents. Some of these show how, while still living, the artist was already 'universally' considered the successor of Oderisi da Gubbio (1240–1299), a celebrated master illuminator of the medieval age (Angeli 1921b; Biagi 1936: 148).¹⁷ Today, in Leoni's codices, scholars and connoisseurs find not only patterns from the medieval and early modern period — such as Celtic style decorations and Paolo Uccello's battles — but also stylistic influences from Horace

¹⁶ The transcription of the text can be found in Orestano 1936: 147–150.

¹⁷ The letter from Treasury Minister Luigi Luzzatti to Prime Minister Giovanni Giolitti (dated 23 December 1903) and Giolitti's reply (undated) are reproduced in Orestano 1936: 133.

Vernet, Bartolomeo Pinelli's Neoclassicism, Purism, and the ornamental style of *Art Nouveau* (Toniolo 2023; Toniolo 2024a). Although the artist performed an in-depth exploration of ancient techniques, the iconographies of his works often evoke coeval themes and portray nineteenth-century people, such as kings, politicians, and men of letters. Most of the visual sources Leoni looked at for inventing his figures and compositions were institutional photographic portrayals, postcards, stamps, magazine articles, and even photographs taken by amateur soldier-photographers, as if Leoni wanted to give his work a documentary value, like a scattered *reportage* to be handed over to history (Toniolo 2021: 232; Toniolo 2022: 387–389; Toniolo 2024b: 372–375).¹⁸

As already shown in the most recent literature, the *Commentari della Guerra e della Vittoria* display an interesting example of this, namely the gold reproductions of photographs taken in the trenches of the First World War framed in illuminated borders. The one on f. 63 of the manuscript reproduces a photograph taken in 1917 and kept in the Fototeca dei Civici Musei di Storia dell'Arte in Trieste. Although studies on the techniques adopted by the artist have not yet clearly revealed the process by which these works were created, this example supports the hypothesis that Leoni must have been familiar with modern image reproduction techniques, such as photomechanics and zincography (Toniolo 2024a: 208–210, Toniolo 2024b: 372).¹⁹

In contrast, the bibliography of the first half of the twentieth century generally demonstrates that at that time scholars agreed in acknowledging Leoni's illuminations mainly for his ability to assimilate and improve ancient iconography and ornamental patterns. They unanimously overlook their remarkable semantic, stylistic, and technical topicality. The contemporaneity of Leoni's work was often recognised more in the updating of typology or adaptation to the present nationalist taste than in the radical revision of the object's cultural meaning, purpose, aesthetics, and production. They could not yet see that Leoni's illumination was no longer a fine artifact made to delight a particular patron, flaunt his wealth, or glorify the religious text; rather, it was an original and modern medium for the building of national history and, in this sense, a monument to the nation.

Indeed, Carlo Siviero (1882–1953), a well-known Neapolitan painter who was to become director of the Accademia di Belle Arti in Rome at the end of his career, in reviewing Leoni's solo exhibition at the XI Biennale di Venezia (1914) titled *Arte dell'alluminare* (*The Art of Illumination*), highlighted the modernity of the artist's style, noting the originality of his formal achievements²⁰:

Let suppose we were allowed to illustrate each stage worthily on the path of Leoni's art. In that case, we should record as many victories and achievements

¹⁸ Unfortunately, there are no public domain images available on Nestore Leoni's work, which has yet to be extensively studied. All those accessible online are collected in this article footnotes and can be viewed in high-quality resolution through several links.

¹⁹ Nestore Leoni, *Commentari della Guerra e della Vittoria*, Padua (Italy), Museo Storico della Terza Armata, without shelfmark; inventory number F9487, Trieste (Italy), Fototeca Civici Musei di Storia dell'Arte. For further details on modern reproduction techniques applied to illumination, see also Hindman and Light 2015: 6–7.

²⁰ Carlo Siviero (1882–1953), VIAF ID 96403982; Getty ULAN 500097931. As for Leoni's solo exhibition, see *Catalogo della XI Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia, 1914*: 63–64, and Archivio Storico de La Biennale di Venezia — ASAC Dati at the following links: <https://asac.labiennale.org/attivita/arti-visive/annali?anno=1914>; <https://asac.labiennale.org/persone/390060>. See also Toniolo 2024b: 366–367.

in the search for renewed forms and expressions of the art of illumination nowadays as there were works that in the course of these twenty-four years Leoni accomplished [...] Is he [...] an imitator? No. The elements that constitute the decorative expression that Nestore Leoni imposes on his creations sometimes seem to be motifs that we have already encountered. Still, deeper penetration and the link that is soon established between those sheets rich in marvellous greens and robust reds and mysterious blacks and melancholic purples and candid whites and varied forms reveals to us a personality that immediately imposes itself and claims the artist's place next to the greatest illuminators (Siviero 1914).²¹

In 1914, after all, the Biennale had already been one of Europe's most important centres for the presentation and reception of contemporary arts for two decades. After participating in the exhibition, Leoni finally entered the official art sphere. Notwithstanding exhibitions during the same period in some of the most significant international museums, such as the Metropolitan Museum of Art in New York and the Museum of Fine Arts in Boston, most of his work consisted of public and private commissions (Orestano 1936: 41–46). As evidenced by the documentation preserved in the Historical Archives of La Biennale di Venezia (ASAC Dati), the artist participated in the Biennale by presenting Shakespeare's *Sonnets* in a solo exhibition, along with Petrarch's *I Trionfi* and some panels of Dante's *Vita Nova* — then still being executed — inspired by fourteenth- and fifteenth-century iconography.²² Although appreciated in the great Venetian exhibition, Leoni's illuminated manuscripts were an exception among the artworks of the present, which *connoisseurs* of ancient illumination observed with only mild interest.

The effort made by scholars to address the contrast between antiquity and modernity implemented by Leoni's work emerges clearly from the words of Diego Angeli (1869–1937), a writer who, at that time, was appreciated for his nationalist and interventionist views. In the *Marzocco*, a literary magazine published in Florence from 1896 to 1932, he wrote on the edition of the *Vita Nuova* illuminated by Leoni for the centenary of Dante's death in 1921²³:

Not enough has been said about the illuminator Nestore Leoni in Italy. This singular artist, amidst the twentieth century, amidst such clamour of machines and such facilitation of photographic processes, has been able to renew the miracle of those Benedictines who, during the early Middle Ages, adorned the codices of the old poets with eternal gems and immortal gold. No one, I believe, is today a greater master of style than him (Angeli 1921a).²⁴

²¹ See also Orestano 1936: 151–153.

²² *XI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1914*. See also ASAC Dati — *Archivio Storico delle Arti Contemporanee*: <https://asac.labiennale.org/persona/390060>.

²³ On the *Vita Nuova* illuminated by Leoni see Guernelli 2024: 184–187.

²⁴ There is a reference to the work made together with the painter Vittorio Grassi (1878–1958), ULAN 500155207, VIAF ID 80282745. See also Orestano 1936: 157–159.

The consonance of Angeli's interpretation with the critical reviews of Leoni's art analysed thus far is based on the purported need to extrapolate the artist's work from its proper historical context to compare it directly with medieval illuminated manuscripts, thereby pursuing a laudatory but completely anti-historical purpose. In the most significant passages, Angeli recalls what Biagi had said in 1890, writing in the *Illustrazione Italiana*: 'Today, it is fashionable to make diplomas and parchments which would like to imitate ancient illuminations but are instead a humiliating testimony to modern inexperience' (Biagi 1890: 269). After all, the genre of praise would have been essential to Leoni's acknowledgment as a nation-builder before and during the increasing of Italian nationalism in the fascist era.

Eulogistic motivations also prevail in an article by Guido Biagi, published posthumously after he passed away in January 1925, just over two years after the establishment of the fascist dictatorship. The article had been written in 1916 to comment on Shakespeare's Sonnets illuminated by Leoni on the third centenary of the Bard's death. It was published a decade later to commemorate Biagi in the *Bollettino d'arte* (*Art Bulletin*), the first ministerial journal dedicated to the activities of Fine Arts Superintendents and scholars. However, the purpose of these editors' initiative was not limited to celebration of Biagi, but also fulfilled a crucial task in fascist Italy: to contribute, including through the means of art criticism, to the regime's construction of a nationalism strongly linked to the art system (Biagi 1925).²⁵

While Leoni's work was to have been featured among many artworks from different countries in a prestigious exhibition that the British government had planned to honour one of their greatest cultural heroes, the exhibition was finally cancelled due to the first world war.²⁶ Referring to that illuminated book, Biagi declares Leoni to be the 'renewer and re-creator' of illumination, that is, the agent of a 'Resurgence [...] [of] the art of illuminating', already recalled elsewhere (Luzzatti 1936: 121):

Leoni's merit is above all that of having been able, with the forms and means of old art, to make a personal work of art, though consonant with and faithful to the decorative traditions of the age from which he wished to draw inspiration while maintaining a perfect correspondence between the text and its decorative content. In all his works, which are truly magnificent and such as to rival the most precious codices of the golden century of the art of illumination, the artist from Abruzzo must be recognised for this predominant quality, even considering the variety of styles and subjects (Biagi 1925: 518).

²⁵ For further analysis and descriptions of the work and making context, see also Angeli 1921b.

²⁶ Biagi 1925: 513.

Rather than asserting the modernity of Leoni's work compared to the ancient tradition from which it came, the author chooses the neutral expression 'personal

work of art', thus signifying the lack of a possible historiographical classification. In the period under examination here — from 1889 to 1936 — the balance between ancient models and technique and the modernity of style, invention, and purpose of Leoni's artifacts would never have been fully achieved.²⁷ Instead, a process of politicisation of Leoni's work, which seemed to adhere perfectly to the nationalist cultural policy, was advanced in these years.

There are a vast number of edited publications and unpublished papers dated between 1926 and the early 1930s on the *Codici della Guerra. Commentari della Guerra e della Vittoria*. They were commissioned as early as 1915 by the Comitato Nazionale per la storia del Risorgimento (the National Committee for the History of the Risorgimento) and completed in 1932 (Orestano 1936: 70–78, 88–100). The work was the most arduous enterprise the artist had ever undertaken, having been called upon to recount the history of the Italian protagonists of the 1914–18 war (Toniolo 2021: 231–23; Toniolo 2022: 385–390; Toniolo 2024a: 207–212). Despite enduring extremely high human and material losses and incomplete acknowledgment concerning the diplomatic recovery of its territories, Italy was an ally of the Entente and won the war. This is why fascism, as a colonialist and belligerent regime, remembered the 1914–18 war as a moment of national glory.

A selection of these sources is brought together in the last bibliographical reference considered in this analytical review: *Il libro eterno nell'arte di Nestore Leoni* (*The Eternal Book in Nestore Leoni's Art*). The author Francesco Orestano (1936) sought to accompany the essay with letters, articles, and official documents that could testify to Leoni's fame among his contemporaries. The sources are treated without exhaustive cross-referencing, meaning the location of archival documents cannot be deduced from the paratext, and bibliographical references to newspaper articles and other edited materials are incomplete. This prompts one to consider Orestano's volume as a primary source, assuming the contents of the appendix conform to the original texts.

Going back to the group of sources on the *Codici della Guerra*, Carlo Siviero wrote with proud fascist rhetoric, on 14 March 1926 in the national newspaper *La Tribuna*, very interesting testimony:

No monument and, what is more important, no form of art could perhaps stop and express in a work of forthright national physiognomy not only the phantoms of the dream that spring from the fantastic power of a great artificer but also the living and precise documents, the complex objective historical matter, from the preparation to the conclusion of our great war, a gigantic effort made by us with thought and arms, word and action; to give us, in synthesis, with noble symbolic and chromatic commentary, ethical emotion and palpitating

²⁷ See further early-twentieth-century sources on Leoni in the *addenda* of Orestano 1936.

aesthetics of the singular civil and military virtues of our people (Orestano 1936: 172–173).

Beyond Siviero's perspective, which aligns with the rhetorical thrusts of the dictatorship, what is important here is the author's emphasis on two qualities of the codices being prepared. Siviero highlights how powerfully Leoni's illumination can illustrate the historical event; and the author ascribes to the artwork a value that is not only monumental but even documentarian, since it also collects and decorates public acts, such as announcements and deliberations of parliament.

The same themes are taken up by Diego Angeli, who, again interested in Leoni's work, published an article in the journal *Esercito e Nazione* (*Army and Nation*) in December 1930. While remaining poised between artistic criticism and cultural appreciation, Angeli also valued the narrative and documentary function of the artist's illumination. Consistent with Angeli's reactionary inclination, the nationalist issue is also greatly emphasised in his text. He writes:

The simple and unadorned documents of our war surpassed all other forms of higher poetry. And the most Italian painter — most Italian in his art, most Italian in the feeling that had inspired him, most Italian in his technique and subject matter — had found his surest expression in this that will forever remain the finest song of our three-millennia history. And we must truly rejoice that the last of the great illuminators, the sole heir of art that was all ours and that reached the highest peaks by us, wished to dedicate this supreme effort of his passionate and laborious existence, not merely to the exaltation of one man's work but to the glorification of the enterprise of an entire lineage (Orestano 1936: 178).

The gifting of the *Codici della Guerra* to Benito Mussolini in May 1933 represents the culmination of nationalism in Leoni's critical reception. Michele Biancale (1878–1961), a fascist critic and art historian, published a long chronicle of the official delivery. The text includes a description of the work and an introduction to the artist, widely known to the public by then. In the newspaper *Popolo di Roma*, on 16 June 1933, Biancale began his article as follows:

On 24 May, the great two-part Golden Codex that master Nestore Leoni dedicated to neutrality, intervention, victory, and rewards, was offered to the *Duce* for preservation at Palazzo Venezia. The codex title evokes glorious exemplars, eternal commentaries on sacred and profane deeds, and communal and republican constitutions. *Exultets* that are named by the cities that preserve them,

books of famous Hours, Madonnas' Books of Hours, rare specimens dear to the Humanists, the treasures, in short, of poetry, wisdom, and religion deliberated by authors with thoughtful and profound souls, created by an artificer for a Prince or a Pope or an outstanding personage. The Golden Codex, donated by Leoni to the Fatherland, was offered to the *Duce*, asserter of war, restorer of victory, and final clarifier of Italy's work for joint victory. Here, it is that the old and glorious art of illuminating resumes its necessary function, where there is an artist capable of creating an event that is to be perpetuated, a man who, in accepting the homage, guarantees by that simple act the necessity of the work and its destination in the future [...] We would like to ask Nestore Leoni if he would have the spirit to record on equally firm foundations the Codex of the Fascist Revolution in his maturity (Orestano 1936: 182–186).

The delivery of the codices after more than fifteen years of work provides Biancale with the opportunity to name the *Duce* and honour his name and reputation as an admired military general and imperialist, a man symbolic of masculinity, ridiculously compared to the ancient popes as the recipient of such a precious gift as the great two-volume illuminated codices on the glories of the nation in the conflict that was considered the last Italian war of unification. Biancale thus makes the most nationalist comment among the critical writings published on Leoni's work up to that time. At the same time, he is also the one who finally, and better than others, recognises the modernity and independence of Leoni's work from ancient art. With great verve, he states:

Leoni is not a friar who indulges his tedium by copying codices [...] There is no need to transfer Leoni to Gubbio or Bologna to give him a title in his most noble art. [...] You see that it is already not a matter of an illustrator of psalms and antiphonaries. He is the creator of a modern spirit, who chooses the finest poets [...] Nor let it be said that such works were suggested to him by such and such another: this would make Leoni simply a punctual and scrupulous executor, a highly skilled technician and nothing else. Instead, Leoni has a natural inclination to play the role of a poet, which is ineffably congenial to him (Orestano 1936: 183–184).

Remarkably, Biancale would continue this art-historical treatise in another article reported in the appendix of Francesco Orestano's book. It was initially published in the *Nuova Antologia*, a cultural journal well-known in Italy in those years. Opposing many of the authors whose texts have been reviewed here, Biancale insists on the relevance of Leoni's illuminated manuscripts and the historiographical need to appreciate them as contemporary art pieces.

The necessary differentiation of Leoni's art from the ancient illuminators's art leads one to consider it not as an abstract exercise of a solitary contemplator and repeater of past forms but as something current and alive in the spirit. It makes use of procedures that are only in appearance ancient and which can be received under a broader and more inclusive attribute that is art [...] As for art, it has nothing and can have nothing in common with past art, to which it is wont to be reported by unnecessary and outdated mental habit. Art historians are wont to consider illuminators as minor artists, living almost on the fringe of great art, imitators, and repeaters of motifs created by more powerful artistic personalities. This is only true when compared to the illumination art of the same century. But what contemporary art echoes Nestore Leoni's codices? His exegetes have overlooked this, qualifying Leoni as a sapient epigone (Orestano 1936: 187–190).

Biancale even more forcefully declares the artist's stylistic modernity, placing Leoni, later in the text, between the Realists and Pre-Raphaelites and citing Francesco Paolo Michetti and Dante Gabriel Rossetti as models for his painting on paper (Orestano 1936: 192).²⁸ Biancale points out the realistic appearance of the figures, the selection of the palette, and the significance attributed to the chromatic selection that was completely disengaged from ancient symbolism. In so doing, he refutes the previous forty years of the bibliography written on modern illumination.²⁹ Although Biancale does not consider how important the Pre-Raphaelite tradition was in Florence and Rome, where Leoni spent his life, this insight represents a significant shift from the interpretations proposed by Venturi, Biagi, Angeli, and others earlier (Parisi 2024a, Parisi 2024b, Acidini 2024).³⁰ The substantial methodological progress of art history and criticism that Biancale's generation was dealing with stood behind this meaningful switching of viewpoint, opening up subsequent hermeneutical developments (Del Puppo 2016).

Biancale's innovative ideas, caught by Orestano, align with the purposes of *Il libro eterno nell'arte di Nestore Leoni*. Albeit it was published almost a century ago, the book remains the most complete historiographical source to study the coeval critical reception of Leoni's nationalist work. Orestano was an Accademico d'Italia (scholar affiliated to the Accademia d'Italia) and the artist's friend. He published the book in Rome in 1936, providing his first biographical summary. At the same time, the publication works as an overview of Leoni's reception in art history, which is *sui generis* within the framework of the modern historiography of art. For these reasons, the text can be interpreted as a biography in its definitive form: although Leoni died more than ten years after the book was published, at the time of publication he had already closed his atelier in Via San Nicola da Tolentino in Rome, thus ending his public career.³¹

²⁸ Probably, Biancale mentions Rossetti referring mostly to his role as an innovator in book illustration and decoration in the 1850s and 1860s.

²⁹ An extensive bibliography on the realistic character of Pre-Raphaelite figures is available. See, for example, Eden 2022, and Brunelli 2024.

³⁰ No studies on the relationship between Leoni and Roman and Florentine collectors and amateurs are yet available.

³¹ The Archivio dell'Istituto Nazionale Luce provides online a short film Umberto Scotti made in 1943 that shows the private activity of Nestore Leoni in his Roman home. The material is available here: <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000018308/2/cinque-minuti-nello-studio-nestore-leoni-maestro-miniatura-1.html>. For further insights, see Morelli 2019: 204–205.

Stressing the modernity of Leoni's illumination, and after describing the artist's initial successes in Italy and abroad, Orestano compares Leoni's work and the creation of medieval and early modern illuminated codices. This is all condensed into a long passage that is worth reporting in its entirety:

The work was at that time tripartite: this allowed the artist to proceed with relative speed, especially when the commissions, as in the fifteenth century, were abundant. The tripartition, however, could not avoid the various parts and the text being realised by different artists. The writer provided the beautiful characters' transcription of the text. The decorator dealt with the letters and the friezes without paying any attention to the subject covered in the pages; so he frequently started the work in a given stylistic and chromatic form, using his imagination, which he kept to until the end, whether or not it was in harmony with the text. Finally, the illustrator illuminated within large initials the portraits of the owner or other characters, the effigies of saints, or the desired scenes and possibly added the interlaced squares. Only these last illustrative elements could have some connection with the content of the Codex. The rest, whether it was a Gospel Book, a Psalter, a Book of Hours, or a Treatise by Cicero, did not vary; it was enough to be pleasant and sumptuous. For Nestore Leoni there had to be a correspondence, page by page, between the illumination and the text (Orestano 1936: 50–51).

The comparison of artistic practices aims to attribute to Leoni an ability to decorate manuscripts that nobody had had before in the history of illumination. This is intended to affirm Leoni's definitive emancipation from the ancient tradition, which he surpassed both on the technical and the typological levels. Indeed, similar considerations are expressed explicitly later in the text, in a paragraph entitled 'La nuova tecnica del miniare' (The New Illumination Technique). In this section, the author gives a glance at the updated technique of Nestore Leoni, so it is also helpful to reproduce some of the text here:

How it has been possible to collect and combine so many and so varied components and perform such a massive job with perfect accuracy and extreme speed is one of the secrets of Nestore Leoni's magical technique: indeed, his technique is immensely more advanced than that of the manuscript illumination in the Middle Ages and the Renaissance [...] For the gold, Leoni managed to compose, with repeated tests, a mastic of his invention, not having found any recipes of the Cennini, the Salazar or others useful. His other invention was engraving gold in leaves on the relief areas; in his hands, something never

tried before became a decorative element of significant effect. Undoubtedly, concerning the medieval colouristic technique, which employed vegetable substances and a prolonged grip, Leoni's technique had the advantage of the enormous progress achieved by the colour industry: today, almost all colours are mineral-based, they are much more varied, and, finally, they are easier and faster to use given their ready-made nature as well as better suited to form tempera and combine them with glues, paints, lacquers, and glazes. Above all, he benefitted from numerous and perfected instrumental and mechanical means, unknown in the past and with which it is possible today to achieve a graphic and pictorial perfection superior to that obtained by the ancients and in an incomparably lesser time (Orestano 1936: 54–55).³²

Orestano's observations on the technical updates of Leoni's art are not limited to this. Still, they are also found scattered elsewhere in the book, especially matching the presentation and material description of the artworks.³³ Acknowledging the modernity of Leoni's art takes on crucial significance in the history of the critical reception of Leoni's work. Indeed, such an acknowledgment involves a clear overcoming of that contradiction discussed above in this essay. According to the historiographical sources, the theorists cited appreciated the aesthetic and cultural quality of his decorated manuscripts without considering this quality as dependent on a profound updating of the materials, meanings, and sources. They often even criticised the modernity of contemporary art. Orestano demonstrates the essential aspects of the modernity of Leoni's work, hidden, unseen, or ignored by the previous critics, keeping a rhetorical approach that generally refers to the glorious memory of the Italian illumination of the fifteenth to sixteenth centuries, with early modern history seen as a source of pride for fascist nationalism.

In addition to a detailed biographical profile written with the heroic and deeply inappropriate tones of nationalist praise, Orestano provides a case on which to frame his reception and some hypotheses on the origin of modern illumination. The author writes a long and rhetorical introduction to the British Arts and Crafts movement, which opposed the industrial production of artworks and everyday objects by recovering the activities of crafts and design. He considers Leoni's illuminated manuscript an original product of that period, whose reinvention is ascribed only to the individual ingenuity of the artist and regardless of any consideration of the social and historical context: 'No one had ever thought of it before Leoni, for the straightforward reason that the thing in itself was out of the frame of all the technical possibilities of our time' (Orestano 1936: 16). The same concept is repeated explicitly at the end of the essay: 'Nestore Leoni has the imperishable merit of having restored illumination and revived it with modern

³² Toniolo 2024a provides a very rich comment on the modern techniques Nestore Leoni used to create the *Proclami e i discorsi di Vittorio Emanuele II all'esercito e alla nazione*, the *Commentari della Guerra e della Vittoria*, and *I fasti del Valore e del Sacrificio*.

³³ Consider, for example, the description of the *Codici della Guerra*, in which it is said that Leoni decided to use a printer for the preparation of the text and the layout in Orestano 1936: 81.

inspiration, to have given it a current content and meaning, to have relocated it to the top of the art of the book and the incorruptible and eloquent historical document' (Orestano 1936: 110).

From the viewpoint of a revisionist approach to primary sources, some clarifications may be necessary at this stage. Attributing to the artist an absolute responsibility for the modern reinvention of illumination, as Orestano does is obviously inaccurate for at least two reasons: on the one hand, despite being one of the first and most predisposed to experimentation, Leoni is part of a wide group of nineteenth-twentieth-century illuminators active in the European panorama, each of whom somehow improved modern illumination technique; on the other hand, keeping the historiographical discourse limited to techniques means excluding a series of contextual historical and cultural implications that are extremely significant to grasp the inner nature of his language. They will be explained in the conclusions.

Conclusions. Collecting and creating illuminated manuscripts during nation-building: new interpretations of Nestore Leoni's works

For the purposes of this article, it is necessary to take a few steps back in the modern history of decorated manuscripts to provide a relevant critical and historiographical context to Leoni's work. Following a consolidated but still limited scholarly literature, the fortune of illuminated manuscripts in modern times can only be considered the result of an alteration (Hindman et al. 2001: XXIII–XXIV). Owing to the historical consequences of post-revolutionary events in France, a peculiar kind of collecting had spread throughout Europe from the second quarter of the nineteenth century which aimed to gather illuminated fragments, cuttings, collages, and single leaves, which collectors considered as samples of calligraphy and painting. Sometimes they were extracted from the volume they were included in (Fontaine 1836: 17–23; Peignot 1836: 42–45; Lescure 1865: 38–45; Munby 1972; Rionnet 1996; De Hamel 1996; Weick 1996; Camille et al. 2001a: 27–28; Camille et al. 2001b; Guernelli 2009–2010; Guernelli 2011; Mineo 2020). This interest was supported for heterogeneous reasons: taste, an ante-philological approach to manuscripts, the specificities of the antiquity market, and the cultural value attributed to it at that time. First, cutting and collating manuscripts had a real economic advantage, which made the circulation of works more accessible and transport costs cheaper even if the cost of selling a cutting was higher than that of selling intact codices.

Second, cutting also meant selecting the best parts, aiming to enhance the piece, to improve its value, and to transform it into a condensed historical witness.³⁴

The spread of these new ways of acquiring illuminated manuscripts started in private collections, since these practices primarily appealed to the tastes of grand tourists, who were interested in bringing home a valuable yet lightweight souvenir of Italian style (Guernelli 2011: 32–34).³⁵

Subsequent acquisition in public institutions of decorated manuscripts collections in tomes and fragments would soon ratify the medieval revival, as it assisted the invention of national cultures in the Romantic age. Significant national museums and libraries were engaged, over several decades, in forming exemplary collections, such as — to name a few notable cases — that of the Victoria and Albert Museum, established in the mid-nineteenth century, the coeval collection of the British Library, the collection of the Bibliothèque Nationale in Paris, or the Manuscripts section of the Vatican Library, extensively enlarged between the late nineteenth and the second quarter of the twentieth century.³⁶

As the rapid museumisation of the illuminated manuscript progressed, a complementary phenomenon arose. By the end of the century, several forms of mechanical reproduction of manuscripts were available: engraving lithographic and chromolithographic printing, and photography (Roberts 1995; Camille et al. 2001c: 108; Guernelli 2011: 33–34). The popularity of decorated folios, driven by reasons already explored in literature, became established during the twentieth century thanks to the technical reproduction of ancient works, which broadened their dissemination, knowledge, and appreciation.

The new reproduction practices maximised manuscript circulation even outside collecting practices. Illuminated manuscripts assumed several new connotations and began to be seen as historical documents and monuments to the nation, means of rewriting cultural history, instruments of education and worship for the people, and even mere illustrations.³⁷ At the same time, artists believed they could recreate a national artistic tradition by reviving the techniques used to produce ancient illuminations, regardless of the iconography, which could be either Gothic or humanistic (Guernelli 2011: 34–37).

The difference between ancient and modern decorated manuscripts became increasingly evident. Instead of being regarded as an artifact destined for private enjoyment and devotion, which had value as an inseparable set of text and images accurately coordinated to respond to a specific function of use and a particular form of fruition, modern illuminated manuscripts were conceived of as historical evidence, a versatile medium, and an aesthetic object.

The illuminated manuscript's modern reception, acquisition, and reproduction process corresponds to a parallel path of transformation. If, at the beginning of

³⁴ On the habit and the reasons for which dealers and collectors altered ancient manuscript codices by cutting and reassembling the illuminated parts, which spread during the nineteenth century, see Camille et al. 2001b: 66–91.

³⁵ Guernelli 2011 provides a very detailed account of this process in Italy and Europe.

³⁶ Concise but accurate information on the collection can be found on the websites made available by the institutions: <https://www.vam.ac.uk/articles/illuminated-manuscripts>; <https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2014/01/welcome-to-the-catalogue-of-illuminated-manuscripts.html>; <https://manuscripts-france-angleterre.org/polonsky/en/content/accueil-en?mode=desktop>; <https://digi.vatlib.it/?ling=it>.

³⁷ Watson 2001: 203–204 and Guernelli 2009–2010: 34 report a useful list of handbooks on the manual and technical reproduction of illuminated manuscripts, the diffusion of which is indicative of a request for knowledge for the realisation and reproduction of such artwork. The topic is taken up with a rich overview of types in Camille et al. 2001c: 109–142. A notable passage on the manipulation of illumination for a nationalist reinterpretation of national history is reported in Camille et al. (2001c: 164): 'In the context of the history of the collecting and appreciation of manuscript illumination, the fake is perhaps the most significant clue to the vast change in status of illumination in the nineteenth century. As more fakes come to light, we will understand far more completely not only what earlier audiences expected but also what they concocted the Middle Ages to be.'

the century, the illuminated fragment was considered a 'monument of a lost art', by the end of the nineteenth century, once reworked in the form of collages, historical sources, and ornament, it became a typical modern item, made using contemporary techniques and new meanings (Camille et al. 2001b: 101; Guernelli 2011: 31–32).³⁸

In addition, while humanistic taste and the devotional use of the ancient typology were failing, the illuminated manuscript changed its function and turned to the nationalist cult of medieval and early modern art. If one looks at the achievements of better-known international artists in the specific field of manual reproduction and ornamentation, such as Owen Jones (1809–1874), Henry Noel Humphreys (1810–1879), and William Morris (1834–1896), the originality of modern illuminators compared to the ancient typology becomes even more evident (Orestano 1936: 9–12; Camille et al. 2001c: 171).

The nineteenth-twentieth-century revival of the illuminated manuscript Leoni participated in in the Italian area and beyond cannot be considered to be disconnected from this long transformation process. Indeed, it could be said that it is its consequence. Nestore Leoni, in addition to creating works that have become famous in literature for their nationalistic significance and high quality of execution, devoted much of his time to commissioned diplomas for individuals and books of hours, thus seeking both to maintain a direct link with the tradition of religious codices and to meet the demand for decorated folios from collectors. It was through the fame he gained by fulfilling requests from private collectors that the artist was able to reach the peaks of public commissions. Able to satisfy the tastes of the time, which were closely linked to the ongoing process of nation-building, Leoni was a cultured interpreter of his era as well as a masterful artist.

The coeval historiography has revealed Italian scholars' inability to explain the meaning of Leoni's art, the nationalist rhetoric that affects their comments, and the inadequacy of the palaeographic and early modern methods. Therefore, Leoni's work needs to be reconsidered globally. If thought of as the effect of such an articulated historical course, Leoni's illuminations appear to be strongly connected to primary modern historical-cultural factors. The historiographer must see Nestore Leoni as a nation-builder in the proper sense. He should be remembered as an author of an entirely new art genre, derived from the historicisation of a nationalist collecting of books and documents. After all, that nationalist aptitude aimed not to regenerate the ancient illuminated manuscript but to reproduce it masterfully, falsifying through the new medium what illumination had been and inevitably producing an authentic contemporary work of art.

³⁸ The quotation is by William Young Ottley, who compiled the catalogue for the Christie's auction held between May 1825 and May 1826, at which the miniatures stolen from the Sistine Chapel during Napoleon's plundering were presented. These words demonstrate how, at the beginning of the nineteenth century, illuminated manuscripts were the object of an established collecting taste, considered valuable material witnesses of the ancient past. For further details on this, see Guernelli 2011.

Original quotes

Page 12: ‘Agli artisti d’Italia. A voi dedico quest’opera mia; scrittori e artisti dobbiamo formare e veramente siamo una famiglia sola. La stessa tradizione c’invita, la stessa luce di cielo ci scalda; siamo d’una patria, e ne amiamo del pari la gloria.’

Page 13: ‘L’erudito e l’artista si sono dati la mano, il matematico e l’artista si sono affratellati, il chimico e l’artista hanno studiato insieme per ottenere i mastici per l’oro e penetrare ne’ segreti della tecnica del bel tempo antico. Tutto per ornare, inquadrare i ritratti degli uomini insigni degli Stati Uniti d’America, e formare come il libro d’oro di quella nazione.’

Page 14: ‘E gioia davvero intensa e dolcissima, anzi cumulo di gioie, è il contemplare l’opera di Elisabetta Browning illustrata da Nestore Leoni: ugual gioia prova forse chi respiri l’aria profumata di un giardino di maggio, dove fossero sparsi vivi aspetti di bellezza, e ascolti nello stesso tempo una musica deliziosa. Ma per entrare in quell’hortus conclusus e goderne, occorre aver sentimento fine per le diverse arti che concorsero a foggare un monumento tanto prezioso.’

Pages 15–16: ‘Se lo spazio ci consentisse di fermarci a lungo come vorremmo onde illustrare degnamente ogni tappa sul cammino dell’arte di Leoni, dovremmo registrare tante vittorie e altrettante conquiste nella ricerca di rinnovate forme ed espressioni dell’arte dell’alluminare ai nostri giorni quante furono le opere che nel corso di questi ventiquattro anni il Leoni ha compiute [...] È [...] un imitatore? No. Gli elementi che costituiscono l’espressione decorativa che Nestore Leoni impone alle sue creazioni, ci sembrano talvolta motivi che già udimmo, ma una più profonda penetrazione e il legame che presto si stabilisce fra quei fogli ricchi di verdi meravigliosi e di rossi potenti e di neri misteriosi e di viola malinconici e di bianchi candidissimi e di forme variatissime, ci rivela una personalità che s’impone immediatamente e che reclama il suo posto accanto ai più grandi artefici della miniatura.’

Page 16: ‘Di Nestore Leoni, alluminatore, non si è parlato abbastanza in Italia. Questo artista singolare, in pieno secolo ventesimo, fra tanto strepito di macchine e fra tanta faciloneria di processi fotografici, ha saputo rinnovare il miracolo di quei benedettini che durante l’alto medioevo infiorarono di gemme non periture e di ori non caduchi i codici dei vecchi poeti. Nessuno, credo, è oggi più di lui maestro di ogni stile.’

Page 17: ‘Oggi è di moda far diplomi e pergamene, che vorrebbero imitare le miniature antiche, e sono invece testimonianza umiliante dell’imperizia moderna.’

Page 17: ‘Il merito del Leoni è soprattutto quello di aver saputo, con le forme e i mezzi di un’arte vecchia, far un’opera d’arte assolutamente personale, benché consona e fedele alle tradizioni decorative dell’epoca a cui ha voluto ispirarsi mantenendo una perfetta rispondenza fra il testo e il suo contenuto esornativo. In tutti i suoi lavori, veramente magnifici e tali da rivaleggiare con i più preziosi codici del secolo d’oro dell’arte del minio, l’artista abruzzese si riconosce di colpo per questa sua qualità predominante, anche attraverso alla varietà degli stili e dei soggetti.’

Pages 18–19: ‘Nessun monumento e, quel che più conta, nessuna forma d’arte poteva forse fermare ed esprimere in un’opera di schietta fisionomia nazionale non pure i fantasmi del sogno che scaturiscono dalla potenza fantastica di un grande artefice, ma i documenti vivi e precisi, la complessa materia storica obiettiva, dalla preparazione alla conclusione della nostra grande guerra, sforzo gigantesco da noi compiuto col pensiero e con le armi, con la parola e con l’azione; così da donarci, in sintesi, col nobile commento simbolico e cromatico, emozione etica ed estetica palpitante delle singolari virtù civili e militari di nostra gente.’

Page 19: ‘I semplici e disadorni documenti della nostra guerra superavano ogni altra forma di più alta poesia. E il pittore italianissimo — italianissimo per l’arte sua, italianissimo per il sentimento che l’aveva ispirato, italianissimo per la tecnica e la materia — aveva trovato la sua più sicura espressione in questo che rimarrà per sempre il più alto canto della nostra epopea tre volte millenne. E bisogna veramente rallegrarsi che l’ultimo dei grandi alluminatori, l’erede unico di un’arte che fu tutta nostra e che da noi raggiunse le più alte cime, abbia voluto dedicare questa suprema fatica della sua esistenza appassionata e laboriosa, non già all’esaltazione dell’opera di un uomo, ma alla glorificazione dell’impresa di tutta una stirpe.’

Pages 19–20: ‘Il 24 Maggio è stato offerto al Duce, perché sia conservato a Palazzo Venezia, il grande Codice aureo in due parti che il maestro Nestore Leoni ha dedicato alla neutralità, all’intervento, alla Vittoria e alle ricompense. Il titolo di Codice evoca esemplari gloriosi, commentari eterni di gesta sacre e profane, di costituzioni comunali e repubblicane. *Exultet* che si denominano dalle città che le conservano, libri di Ore famosissimi, uffizioli di madonne, esemplari rari e cari agli Umanisti, il fiore, insomma, della poesia, della sapienza, della religione delibato da spiriti pensosi e profondi, creato da un artefice per un Principe o per un Papa o per un personaggio d’eccezione. Il Codice aureo, donato dal Leoni alla Patria, è stato offerto al Duce assertore della guerra, restauratore della Vittoria, chiarificatore definitivo dell’opera dell’Ita-

lia per la vittoria comune. Ecco che la vecchia e gloriosa arte dell'alluminare riprende la sua funzione necessaria, ove ci sia un artista capace di creare, un avvenimento che debba essere perpetuato, un Uomo che nell'accogliere l'omaggio garantisca con tale semplice atto la necessità dell'opera e la sua destinazione nel futuro [...] Vogliamo chiedere a Nestore Leoni, s'egli nella sua vegeta maturità avrebbe l'animo d'impostare su basi altrettanto ferme il Codice della Rivoluzione Fascista.'

Page 20: 'Il Leoni non è un fraticello che indulge al suo tedio copiando codici [...] Non c'è bisogno di trasferire il Leoni a Gubbio o a Bologna, per riconoscergli un titolo nella sua arte nobilissima. [...] Vedete che non si tratta già di un illustratore di salmi e d'antifonari ma d'uno spirito moderno, che sceglie i più sottili poeti [...] Né si dica che a suggerirgli tali lavori sia stato il tale o il tal'altro: si farebbe in tal modo, del Leoni, un esecutore puntuale e scrupoloso, un tecnico peritissimo e niente altro. Invece a me piace rintracciare un'inclinazione naturale del Leoni in cotesto suo assumere, come motivo di trasposizione in commento grafico-cromatico, un poeta che gli sia ineffabilmente congeniale.'

Page 21: 'La necessaria differenziazione dell'arte del Leoni da quella dei miniatori antichi, porta a considerarla non come astratta esercitazione di un solitario contemplatore e ripetitore di forme passate, ma come cosa attuale e viva nello spirito, che si vale di procedimenti solo in apparenza antichi, ma che possono essere accolti sotto un attributo più largo e comprensivo che è quello di arte [...] Quanto all'arte, essa non ha e non può avere nulla in comune con quella passata, alla quale per una stanca abitudine mentale si suole riportare. Gli storici dell'arte sono soliti considerare i miniaturisti nell'ambito degli artisti minori, viventi quasi al margine della grande arte, imitatori e ripetitori di motivi creati dalle personalità artistiche più potenti. Ciò è vero soltanto nella valutazione dell'arte miniaturistica che rispecchia quella del secolo in cui essa si svolge. Ma quale arte nostrana echeggia quella che pratica nei suoi Codici Nestore Leoni? È ciò che i suoi esegeti hanno trascurato, qualificando il Leoni come un epigono sapiente.'

Page 22: 'Il lavoro veniva a quei tempi tripartito: ciò che permetteva di procedere con relativa speditezza, specie quando le commissioni, come nel Quattrocento fioccarono; senza per altro che la tripartizione evitasse una forzata discontinuità nelle varie parti tra loro e tra esse e il testo. C'era lo scrittore che provvedeva alla trascrizione del testo in bei caratteri. C'era il decoratore che si occupava delle letterine e dei fregi, senza curarsi dell'argomento trattato nelle pagine; cosicché avveniva frequentemente che iniziato il lavoro con una forma stilistica e cromatica, quale la fantasia gliela suggeriva, egli la mante-

neva sino alla fine, risultasse o no in armonia con il testo. E c'era in ultimo l'illustratore, che miniava entro le grandi iniziali i ritratti del proprietario o di altri personaggi o le effigie di Santi o le scene volute, e aggiungeva, eventualmente, i quadretti intercalati. Solo questi ultimi elementi illustrativi potevano avere una qualche relazione col contenuto del codice. Il resto, o che si trattasse di un *Evangelario* o di un *Salterio* o di un *Libro d'Ore* o di un *Trattato* di Cicerone, non variava; bastava che riuscisse gradevole e fastoso. Per Nestore Leoni doveva esserci una rispondenza, pagina per pagina, tra l'alluminatura e il testo.'

Pages 22–23: 'Come poi sia stato possibile non che raccogliere e combinare tante e sì variate componenti, eseguire un lavoro così immane e con perfetta accuratezza e con estrema rapidità, è uno dei segreti della tecnica magica di Nestore Leoni: certo di una tecnica immensamente più progredita di quella a cui era legata la miniatura dei codici nel Medioevo e nel Rinascimento [...] Per l'oro il Leoni era riuscito a comporre, con pazienti e ripetute prove, un mastice di sua invenzione, non avendo trovato praticabile nessuna delle ricette del Cennini, né del Salazar, né d'altri. Altra sua invenzione era anche l'incisione sulle zone in rilievo dell'oro in foglie; cosa non mai tentata in passato e divenuta nelle sue mani un elemento decorativo di grande effetto. Indubbiamente poi la sua tecnica coloristica aveva su quella medioevale, a base di sostanze vegetali e di lentissima presa, il vantaggio di giovare, ed era naturalissimo, dei progressi enormi raggiunti dall'industria dei colori: oggi pressoché tutti a base minerale, inoltre assai più vari nella larga gamma delle tinte già approntate, e infine di più rapido uso, nonché più adatti a formare tempere e a combinarli con colle, vernici, lacche, smalti. Soprattutto egli si giovava nella tecnica del disegnare, di quei numerosi e perfezionatissimi mezzi strumentali e meccanici, ignoti in passato e con cui è possibile oggi di raggiungere una perfezione grafica e pittorica superiore a quella ottenuta dagli antichi e per di più in un tempo incomparabilmente minore.'

Page 23: 'Nessuno vi aveva mai pensato prima del Leoni per la ragione semplicissima, che la cosa per se stessa era fuori del quadro di tutte le possibilità tecniche del nostro tempo.'

Pages 23–24: 'Averla ripristinata e rivivificata con ispirazione moderna, averle dato un contenuto e un significato attuale, averla ricollocata, senza più discussioni possibili, al vertice dell'arte del libro e del documento storico incorruttibile ed eloquente, è merito imperituro di Nestore Leoni.'

References

- XI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, III ed, exhibition catalogue. 1914. Venice: Treves.
- Acidini, Cristina. 2024. 'L'amore e l'esilio. Firenze nello specchio preraffaellita fra Dante e Botticelli.' In *Preraffaelliti: Rinascimento Moderno*, ed. Gianfranco Brunelli, 58–79. Forlì: Museo Civico San Domenico.
- Acquarelli, Luca, Laura Iamurri, and Francesco Zucconi, eds. 2021. *Le fascisme italien au prisme des arts contemporains. Réinterprétations, remontage, déconstruction*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Anderson, Benedict. 1983. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London — New York: Verso.
- Angeli, Diego. 1921a. 'Dantis amor.' *Il Marzocco*, 18 December.
- Angeli, Diego. 1921b. 'Il codice dei "Sonetti" di Shakespeare.' *Giornale d'Italia*, 14 January.
- Angeli, Diego. 1930. 'L'opera di Nestore Leoni nella critica e nella vita.' *Emporium* 430: 194–218.
- Ascoli, Francesco. 2007. 'L'enluminure italienne au XIX siècle. Un renouveau inconnu.' In *The Revival of Medieval Illumination. Nineteenth-Century Belgium Manuscripts and Illuminations from a European Perspective — Renaissance de l'enluminure médiévale. Manuscrits et enluminures belges du XIX siècle et leur contexte européen*, ed. Thomas Coomans and Jan De Maeyer, 197–205. Leuven: Leuven University Press.
- Beckwith, Alice H. R. H. 1987. *Victorian Bibliomania: The Illuminated Book in 19th-century Britain*. Providence: Museum of Art, Rhode Island School of Design.
- Berger, Stefan, and Christoph Conrad, eds. 2015. *The Past as History: National Identity and Historical Consciousness in Modern Europe*. London: Palgrave MacMillan.
- Biagi, Guido. 1890. 'Una pergamena.' *L'Illustrazione italiana*, 26 October.
- Biagi, Guido. 1936. 'Studio critico di Guido Biagi.' In *Il libro eterno nell'arte di Nestore Leoni*, ed. Francesco Orestano, 147–150. Rome: Novissima.
- Biagi, Guido. 1925. 'I Sonetti di Shakespeare in un unico esemplare miniato da Nestore Leoni.' *Bollettino d'arte* 5 (1): 513–521.
- Billiani, Francesca. 2021. *Fascist Modernism in Italy. Arts and Régimes*. London — New York — Oxford — New Delhi — Sydney: Bloomsbury.

- Brunelli, Gianfranco, ed. 2024. *Preraffaelliti: Rinascimento Moderno*. Forlì: Museo Civico San Domenico.
- Camille, Michael, Sandra Hindman, and Rowan Watson. 2001a. “‘Curiosities’: Appreciations of Manuscript Illumination in the Eighteenth Century.’ In *Manuscript Illumination in the Modern Age: Recovery and Reconstruction*, ed. Sandra Hindman, Michael Camille, Nina Rowe, and Rowan Watson, 3–45. Evanston, IL: Mary and Leigh Block Museum of Art, Northwestern University.
- Camille, Michael, Sandra Hindman, and Rowan Watson. 2001b. “‘Specimens’: Transformations of Illuminated Manuscripts in the Nineteenth Century.’ In *Manuscript Illumination in the Modern Age: Recovery and Reconstruction*, ed. Sandra Hindman, Michael Camille, Nina Rowe, and Rowan Watson, 47–101. Evanston, IL: Mary and Leigh Block Museum of Art, Northwestern University.
- Camille, Michael, Sandra Hindman, and Rowan Watson. 2001c. ‘Reproductions: Transmission of Manuscript Illumination in the Nineteenth Century.’ In *Manuscript Illumination in the Modern Age: Recovery and Reconstruction*, ed. Sandra Hindman, Michael Camille, Nina Rowe, and Rowan Watson, 103–175. Evanston, IL: Mary and Leigh Block Museum of Art, Northwestern University.
- Carli, Maddalena. 2021. *Vedere il fascismo. Arte e politica nelle esposizioni del regime (1928–1942)*. Rome: Carocci.
- Catalogo della XI Esposizione Internazionale d’arte della città di Venezia, 1914*. Venice: C. Ferrari.
- Coomans, Thomas, and Jan De Maeyer, eds. 2008. *The Revival of Medieval Illumination: Nineteenth-Century Belgium Manuscripts and Illuminations from a European Perspective*, Leuven: Leuven University Press.
- Dantini, Michele. 2018. *Arte e politica in Italia. Tra fascismo e Repubblica*. Rome: Donzelli.
- De Gubernatis, Angelo, and Ugo Matini. 1889. *Dizionario degli artisti italiani viventi: Pittori, scultori e architetti*. Florence: Le Monnier.
- De Hamel, Christopher. 1996. *Cutting up Manuscripts for Pleasure and Profit, The 1995 Sol. M. Malkin Lecture in Bibliography*. Charlottesville — VA: Book Arts Press.
- Del Puppo, Alessandro. 2016. ‘Reframing Formalism in 1930 Italy: Giuseppe Fiocco, Rodolfo Pallucchini, and Roberto Longhi.’ In *Das Problem der Form*, ed. Hans Aurenhammer and Regine Prange, 163–170. Berlin: Fundstelle.
- Di Genova, Giorgio. 1963. ‘Barabino, Nicolò.’ *Dizionario Biografico degli Italiani*. 5: *ad vocem*. Rome: Treccani.

- Eden, Alice, ed. 2022. *Modern Pre-Raphaelite Visionaries: British Art 1880–1930*. Leamington: Spa Art Gallery and Museum.
- Fasano, Pino. 1967. 'Biagi, Guido.' *Dizionario Biografico degli Italiani*. 9: *ad vocem*. Rome: Treccani.
- Fontaine, Pierre-Jules. 1836. *Manuel de l'amateur d'autographes*. Paris: Paul Morta.
- Fossati, Paolo. 1971. *L'immagine sospesa. Pittura e scultura astratte in Italia (1934–1940)*. Torino: Einaudi.
- Guernelli, Daniele. 2009–2010. 'Ritagli di memoria: Cuttings, collages e miniatura in Italia tra XIX e XX secolo.' *Opus Incertum* 4–5/6–7: 31–41.
- Guernelli, Daniele. 2011. 'Ritagli di memoria: cuttings, collages e miniatura italiana tra XIX e XX secolo.' *Opus Incertum* 6–7: 30–41.
- Guernelli, Daniele. 2013a. 'Lo statuto in miniatura. Le pergamene miniate di Nestore Leoni per il cinquantenario dello Statuto Albertino (1898).' *Studi piemontesi* 42 (2): 433–440.
- Guernelli, Daniele. 2013b. 'Un'arte sempre attuale. La miniatura dall'Ottocento a oggi.' In *Miniatura viva. Codici, facsimile, miniature di oggi*, exhibition catalogue (Florence, Biblioteca Riccardiana, 31 May–26 July 2013), ed. Gianfranco Malafarina, 32–41. Padua: Nova Charta.
- Guernelli, Daniele. 2024. 'Pergamene di revival a Roma tra Otto e Novecento.' In *La miniatura a Roma dal XV al XX secolo*, eds. Ilenia Falbo, Gianmarco Nicoletti, and Emilia Anna Talamo, 178–190. Rome: Artemide.
- Hindman, Sandra, Michael Camille, Nina Rowe, and Rowan Watson, eds. 2001. *Manuscript Illumination in the Modern Age: Recovery and Reconstruction*. Evanston, IL: Mary and Leigh Block Museum of Art, Northwestern University.
- Hindman, Sandra, and Laura Light. 2015. *Neo Gothic Book Production and Medievalism*, Primer 5. New York — Chicago — Paris: Les Enluminures.
- Hobsbawm, Eric J., and Terence Ranger, eds. 1983. *The Invention of Tradition (1870–1914)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hobsbawm, Eric J. 1990. *Nations and Nationalism since 1780*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Laganà, Annalisa. 2023. 'Giulia Veronesi, pubblicista di "Emporium" (1945–1964). Un archivio ideale della storia dell'arte italiana contemporanea.' *Annuario della SISCA* 2023: 243–268.
- Laganà, Annalisa. 2024. *Lettere d'artista: Invenzione di un patrimonio nell'Italia del nation-building*. Naples: FedOA Press, Università degli Studi di Napoli 'Federico II'.

- Laganà, Annalisa. 2025. 'La storia della miniatura attraverso le attività del Ministero della Pubblica Istruzione: per una breve biografia novecentesca della disciplina / The History of Illumination through Ministerial Activities: A Brief 20th-century Biography of the Discipline.' *Il Capitale Culturale* 2025: 87–110.
- Lescure, Mathurin. 1865. *Les autographes et le goût des autographes en France et à l'étranger: Portraits, caractères, anecdotes, curiosités*. Paris: J. Gay.
- Luzzatti, Luigi. 1936. 'Discorso di Luigi Luzzatti.' In *Il libro eterno nell'arte di Nestore Leoni*, ed. Francesco Orestano, 121–122. Rome: Novissima.
- Micheli, Mario. 2020. 'Nestore Leoni e il restauro del Codex Purpureus Rossanensis.' In *Codex Purpureus Rossanensis. Un codice e i suoi segreti*, ed. Maria Letizia Sabatini and Patrizia Cavalieri, 137–147. Rome: Gangemi.
- Mineo, Leonardo. 2020. 'Le ordinarono in serie a proprio ed altrui vantaggio': Collections of autographs and archival science.' *JLIS.it* 11 (1): 130–150.
- Morelli, Michela. 2019. "'Artisti italiani" (1941–1943): riflessi del dibattito sulle arti nei Cinegiornali Luce.' In *Storia dell'arte, storia della critica, storia politica. L'entre deux guerres in Italia*, conference proceedings (Perugia, 22–23 May 2018), ed. Michele Dantini, 197–209. Perugia: Aguaplano.
- Munby, Alan Noel Latimer. 1972. *Connoisseurs and Medieval Miniatures, 1750–1850*. Oxford: Oxford University Press.
- Orestano, Francesco. 1936. *Il libro eterno nell'arte di Nestore Leoni*. Rome: Novissima.
- Parisi, Francesco. 2024a. "'The romance of Italy." I preraffaelliti tra Venezia, Firenze e Roma.' In *Preraffaelliti: Rinascimento Moderno*, ed. Gianfranco Brunelli, 44–57. Forlì: Museo Civico San Domenico.
- Parisi, Francesco. 2024b. 'Una confraternita preraffaellita in Italia. "In Arte Libertas", 1886–1902.' In *Preraffaelliti: Rinascimento Moderno*, ed. Gianfranco Brunelli, 124–135. Forlì: Museo Civico San Domenico.
- Passini, Michela. 2013. *La fabrique de l'art national: Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Peignot, Gabriel. 1836. *Recherches historiques et bibliographiques sur les autographes et sur l'autographie*. Dijon: V. Lagier.
- Rionnet, Florence. 1996. *L'Histoire de l'atelier de moulage du Musée du Louvre (1794–1928)*. Paris: Université Paris IV.
- Roberts, Helene E. 1995. *Art History Through the Camera's Lens*. London: Routledge.

- Siviero, Carlo. 1914. 'La mostra personale di Nestore Leoni alla Biennale di Venezia del 1913.' *Regina*, September.
- Talamo, Emilia Anna. 2003. 'Dantis Amor. Il libro-codice e i suoi autori'. In *La Vita Nuova nel sesto centenario della morte di Dante Alighieri*, ed. Domenico De Robertis, 17–25. Florence: Vallecchi.
- Thiesse, Anne-Marie. 1999. *La création des identités nationales: Europe XVIIIe–XXe siècle*. Paris: Le Grand livre du mois.
- Toniolo, Federica. 2021. 'Nestore Leoni e i codici della Guerra.' *Rivista di Storia della miniatura* 25: 232.
- Toniolo, Federica. 2022. 'Nestore Leoni, per il Re e per la Patria.' In *Storia dell'arte 'on the road'. Studi in onore di Alessandro Tomei*, eds. Gaetano Curzi, Claudia D'Alberto, Marco D'Attanasio, Francesca Manzari, and Stefania Paone, 385–390. Rome: Campisano.
- Toniolo, Federica. 2023. 'Miniare la guerra. Nestore Leoni e i codici del primo conflitto mondiale.' *Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti in Padova* 134 (3): 55–72.
- Toniolo, Federica. 2024a. 'Ibridazione tra passato e presente nell'opera di Nestore Leoni.' In *La miniatura a Roma dal XV al XX secolo*, eds. Ilenia Falbo, Gianmarco Nicoletti, and Emilia Anna Talamo, 203–214. Rome: Artemide.
- Toniolo, Federica. 2024b. 'Double Openings Commemorating the First World War: Nestore Leoni and the Revival of Illumination in Italy.' In *Tributes to Elly Miller. Opening Manuscripts*, eds. Stella Panayotova, Lucy Sandler, and Tamar Wang, 364–377. London: Harvey Miller Publisher.
- Venturi, Adolfo. 1901. 'Le miniature di Nestore Leoni a illustrazione dello Statuto degli Stati Uniti d'America.' *L'Arte. Periodico di storia dell'arte medievale e moderna e d'arte decorativa* 4: 29–36.
- Watson, Rowan. 2001. 'Revivals: Morality and Manuscript Illumination in Nineteenth-Century England.' In *Manuscript Illumination in the Modern Age: Recovery and Reconstruction*, ed. Sandra Hindman, Michael Camille, Nina Rowe, and Rowan Watson, 177–213. Evanston, IL: Mary and Leigh Block Museum of Art, Northwestern University.
- Weick, Roger S. 1996. 'Folia Fugitiva: The Pursuit of the Illuminated Manuscript Leaf.' *The Journal of the Walters Art Gallery* 54: 233–254.
- Wright, Helen. 1916. 'The Declaration of Independence and the United States Constitution.' *The International Studio* vol. 59, n. 235.

RESUMO

Apresentamos neste artigo a percepção cromática do azul na antiguidade grega e sua aproximação com a pesquisa cromática do pintor provençal Paul Cézanne. Trata-se de um contraponto à tradicional leitura moderna da relação entre o pintor e o conceito de tectônico na arte clássica. Entendemos que a aproximação de Cézanne com os gregos primitivos precisa-se na maneira como o léxico cromático da época participava o azul, uma cor então sem nome e rica semanticamente, na descrição dos objetos, a partir da partilha das qualidades predicativas de suas tonalidades. O conceito de tectônico, que autores como Heinrich Wölfflin e Carl Einstein utilizaram como referência para arte clássica, é contraposto neste artigo ao conceito de ctônico, que, destaca cromaticamente qualidades predicativas mais próximas à densidade, contraste e textura do que o aspecto construtivo da forma na pintura de Cézanne.

ABSTRACT

In this article, we explore the chromatic perception of blue in Ancient Greece and its potential resonance with the chromatic investigations of the Provençal painter Paul Cézanne. This study offers a counterpoint to the traditional modern interpretation of the painter's relationship with the concept of the tectonic in Classical art. We argue that Cézanne's connection with the early Greeks is revealed in the way the chromatic lexicon of the time engaged with blue—a color then unnamed yet semantically rich—through its predicative qualities in the description of objects. The concept of the tectonic, employed by authors such as Heinrich Wölfflin and Carl Einstein as a hallmark of Classical art, is here contrasted with the concept of the chthonic. The latter, we propose, chromatically emphasizes predicative qualities more attuned to density, contrast, and texture, rather than the constructive aspect of form, in Cézanne's painting.

palavras-chave

PAUL CÉZANNE
AZUL
ANTIGUIDADE GREGA
CLASSICISMO
TECTÔNICO
CTÔNICO
IMPRESSIONISMO

keywords

PAUL CÉZANNE
BLUE
ANCIENT GREECE
CLASSICISM
TECTONIC
CHTHONIC
IMPRESSIONISM

ORCID: 0000-0002-9653-9208

<https://doi.org/10.34619/7yxg-bmtn>

Paul Cézanne e os Mistérios Cromáticos do Azul na Antiguidade Mediterrânea

FELIPE BARCELOS DE AQUINO NEY
Pesquisador independente

Há nas pinturas de Paul Cézanne uma conexão ainda pouco explorada com a percepção cromática na Antiguidade Mediterrânea, sobretudo na Grécia Antiga, no que diz respeito às qualidades atribuídas à cor azul. Tratava-se de uma tonalidade sem denominação precisa, cuja própria indeterminação abria um vasto campo de significações, conforme os estudos lexicológicos de Alain Christol¹ sobre a cor na Antiguidade Clássica. O azul compartilhava com outras tonalidades predicados de enorme alcance metafórico, que se perderam na sistematização constante das cores — seja pelo sistema clássico de representação, seja pela ciência das cores a partir do século XVII com Isaac Newton.²

Os mistérios semânticos deste azul, que antecede sua nominalização, sobrevivem, no entanto, nas modulações cromáticas que Cézanne desenvolve, a partir de uma percepção da natureza que não abdicava da carga histórica trazida pelas técnicas de representação dos mestres do Renascimento.³ A pesquisa pictórica de Cézanne tem raízes inquebrantáveis nas paisagens de Aix-en-Provence. Ao me deparar com os ocre dos rochedos de Bibémus e os azuis acinzentados da montanha de Santa Vitória, identifiquei que estas cores ancoram uma materialidade telúrica em seu impressionismo, e que podem ser interpretadas como uma sobrevivência cromática do sistema da Antiguidade Clássica, como veremos adiante no estudo do léxico cromático da Antiguidade Grega. Tal sobrevivência participa da vivificação de seus lugares atávicos de memória, cujos contornos — espessos e abertos — organizam a relação objeto/espço com uma presença cromática telúrica, que invade os invólucros vazios do impressionismo — termo utilizado pelo

¹ Cf. Christol 2002.

² Bibliografia complementar consultada sobre lexicologia, simbolismo e história da cor azul: cf. Pastoureau 2016; Paul 2020; Roque 1997.

³ Disse Cézanne, citado por Shiff (1984: 182): ‘saia e estude a natureza, vamos buscar nossa própria expressão de acordo com nosso temperamento pessoal...você encontrará através da natureza as técnicas empregadas pelos quatro ou cinco mestres de Veneza.’

historiador da arte alemão Carl Einstein⁴ para se referir ao impressionismo, considerado por ele uma representação ‘egoísta’ e vazia da natureza: ‘Nos impressionistas, percebemos um egoísmo que só vê o objeto como um sintoma’ (Einstein 2011: 36).⁵

Mas a que Antiguidade Clássica me refiro mais precisamente? De quais gregos primitivos? Em seu livro *A Arte do Século XX*, publicado pela primeira vez em 1926, Carl Einstein aponta uma aproximação entre Cézanne e os gregos primitivos, mas sem precisar exatamente quando e quem, deixando a Antiguidade Clássica como um campo aberto a ser problematizado na discussão sobre Cézanne. Diz Einstein (2011: 33):⁶ ‘uma forte tendência arcaica emerge dessa obra, e o impressionista Cézanne ultrapassa a fronteira do que comumente chamamos de clássico e se aproxima dos antigos gregos primitivos’.

O mais próximo de um esclarecimento entre Cézanne e os gregos primitivos está em sua dedução de que o primitivismo do pintor estaria relacionado com a ‘tectônica’: ‘Cézanne era grandioso por sua capacidade de registrar a sensação, mas o resultado é primitivo do ponto de vista tectônico. Cézanne forçava os toques suaves de cor a se tornarem formas’ (Einstein 2011: 33).⁷ Para ele, Cézanne procurou restaurar no impressionismo a ‘estrutura básica’ tectônica da forma-tipo clássica que havia sido destruída: ‘o mérito de Cézanne está acima de tudo na restauração clássica do impressionismo’ (Einstein 2011: 32).⁸

O próprio Einstein admite que o clássico está morto, porém, pronto a ser reanimado pela tectônica primitiva de Cézanne:

A abordagem clássica estava morta, para logo em seguida ser despertada, como Lázaro, mas o caminho da forma havia sido invertido. Na obra de Cézanne, no início, é a cor que é revalorizada; no fim, são os componentes cromáticos daquilo que antes era primário — a forma tectônica — que emergem. É nessas pinceladas de cor, tão difíceis de apreender, justamente no traço deixado pela sensação e sua composição, que reside o impressionismo de Cézanne (Einstein 2011: 33).⁹

A relação que estabeleço entre Cézanne e a percepção cromática dos gregos primitivos vai ao encontro da dedução ao mesmo tempo preciosa e imprecisa de Einstein. Por isso, neste artigo, apresento uma breve história da cor azul na Grécia Antiga e examino como ela permanece — ou melhor, sobrevive — relativamente à idealização estética do Renascimento, chegando a Cézanne de forma subterrânea, indireta, por meio de seus lastros em uma natureza já historicizada.

⁴ As traduções em português do autor alemão neste artigo foram feitas a partir da edição francesa de 2011 de seu livro *L'art du XXe siècle*, trad. Liliane Meffre e Maryse Staiber, e serão acompanhadas das versões em francês nas notas de rodapé.

⁵ ‘Chez l’Impressionnistes on relève un égoïsme qui ne voit dans l’objet qu’un symptôme.’

⁶ ‘Une forte tendance archaïque se dégage de cette œuvre, et l’impressionniste Cézanne dépasse la frontière de ce qu’on appelle communément le classique et se rapproche des Anciens Grecs primitifs.’

⁷ ‘Cézanne était grand par sa capacité à noter la sensation, mais le résultat est primitif sur le plan tectonique. Cézanne forçait les touches de couleur souples à devenir des formes.’

⁸ ‘Le mérite de Cézanne consiste avant tout dans la restauration classique de l’Impressionnisme.’

⁹ ‘L’approche classique était morte, pour être aussitôt réveillée, comme Lazare, mais le chemin de la forme était inversé. Dans l’œuvre de Cézanne, au début, la couleur est réévaluée; à la fin, les composantes colorées de ce qui était primaire, la forme tectonique, émergent. C’est dans ces touches de couleur, si difficiles à saisir, précisément dans la trace laissée par la sensation et sa composition, que réside l’impressionnisme de Cézanne.’

O léxico cromático na Antiguidade Grega

Antes de adentrar o azul em Paul Cézanne, é preciso investigar as significações históricas desta cor, bem como sua genealogia lexical e epistemológica na Antiguidade Grega, subterrânea à razão iluminista pós-newtoniana ‘que pouco a pouco faria emergir nas artes um fundamento cromático da pintura, uma “gramática” positiva da cor, reduzida a um número finito de cores primárias e acompanhada de regras de “harmonia”’ (Roque 1997: 13). O filósofo e historiador da arte francês Georges Roque, em seu livro *Art et Science de la couleur* (1997), apresenta como o pensamento sobre a cor se desenvolveu de Aristóteles ao químico Eugène Chevreul (1786–1889), desde uma qualidade subjetiva de ‘acidente’ a uma instância capaz de fornecer uma lei universal para a definição teórica das cores.

As qualidades ‘acidentais’ das cores, inicialmente levantadas por Aristóteles, sempre estiveram presentes no pensamento sobre a arte, inclusive após a teoria dos espectros cromáticos de Newton, no século XVII, que sistematizou um conhecimento científico da cor. É possível verificar a presença da autoridade aristotélica dos acidentes cromáticos em diversos autores, de René Descartes (1596–1650) a Chevreul, que constituem valiosa fonte para a análise da forma com que pintores do século XIX entendiam a percepção tanto acidental como científica das cores.

O que seria então o ‘acidente’, este conceito que se insere no campo teórico da cor a partir de Aristóteles¹⁰ e que permite pensá-lo em termos de acidentes cromáticos?

Segundo Roque, ainda que a cor não estivesse presente diretamente como acidente nos textos de Aristóteles, invariavelmente ele fornecia exemplos de acidente ligados à cor: ‘Nem definição, nem propriedade, nem gênero, mas que pertencem à coisa; ou ainda, é o que pode pertencer ou não a uma única e mesma coisa, qualquer que seja’ (Roque 1997: 5).

A ideia de acidente, portanto, incide sobre o próprio método de enumeração e nomeação das cores na Antiguidade Mediterrânea, visto que, em ambos os casos, as tonalidades de determinada cor variam conforme o índice luminoso, e, portanto, matizam a superfície do objeto de maneira variada, pertencendo a ele e a quaisquer outras coisas, como a pedra, o mar ou o céu, em um sentido mais metafórico do que físico.

De acordo com a historiadora da arte estadunidense Stella Paul (2020: 76), ‘enumerar e nomear as cores revela a maneira com que os indivíduos organizam sua compreensão cromática’. A esta maneira de enumerar e nomear as cores, associa-se sua organização em escala:

¹⁰ É importante notar que a cor, para Aristóteles, pode existir na qualidade de acidente ou de substância. Em nosso estudo, trataremos o sentido de cor como acidente na pintura, pois a cor como substância implicaria um reverso metafórico que estabeleceria uma qualidade de permanência, ou de verdade.

o preto de um lado e o branco do outro, e os intermediários entre os dois. Todas as cores são provenientes do branco e do preto, em proporções variadas. As intermediárias (amarelo, vermelho, violeta, verde e azul) são variações que vão do claro ao escuro. O valor (as propriedades da clareza — *clarté*) é bem mais importante que o matiz — *teinte* (família cromática). Esta escala é então diferente do espectro moderno das cores. [...] Com o sistema antigo de cores, estabelecido por Aristóteles, o azul situa-se na extremidade escura do espectro. De fato, para os gregos, o azul é um tipo de preto (Paul 2020: 77).

Portanto, conclui a historiadora:

o matiz é apenas um aspeto do funcionamento da percepção das cores. Para os gregos, o valor, quer dizer, o efeito da luz, era essencial. A sensibilidade ao brilho (*éclat*), ou à cintilação (*lustre*), tem um papel bem mais importante do que hoje na descrição, uso, e, sem dúvidas, na percepção das cores (Paul 2020: 77).

A incidência da luz produzia, para os antigos, acidentes cromáticos nos objetos cujas tonalidades eram nomeadas a partir de predicados e metáforas.

É possível identificar na classificação das cores, tal como realizada pela Antiguidade Grega, uma sensibilidade próxima à de Cézanne, que afirmava que

Ler a natureza é ver, como através de um véu, em termos de uma interpretação em manchas¹¹ (*patches*) de cor seguindo uma à outra de acordo com as leis da harmonia. Estas tonalidades maiores são então analisadas através de modulações. Pintar é classificar sensações de cores (Gowing 1996: 57).

Eureka! O próprio Cézanne fornece uma direção generosa para o método de análise que apresento: o léxico cromático da Antiguidade Grega classificava as cores segundo as sensações de luminosidade, que nomeavam as múltiplas tonalidades de uma mesma cor. Mais exatamente, tratava-se de um índice de luminosidade projetado sobre os corpos — mas que, no fim das contas, se manifestava como uma sensação cromática. Cézanne estava muito mais próximo dessa sensibilidade antiga do que se imaginava.

O princípio de que a cor não é uma característica própria do objeto, e sim um predicado, nos leva diretamente à interpretação do léxico cromático da Antiguidade Grega, em especial no que trata a cor azul, visto que esta não possuía um nome, como o branco, o preto ou o vermelho, as quais constituíam a base do sistema ternário grego. O azul não se estabelecia como um tom específico, sendo

¹¹ Utilizaremos, preferencialmente, para a tradução de '*patches of color*', manchas de cor, e, em determinadas ocasiões, áreas de cor. No primeiro caso, a tradução reforça a construção cromática enquanto 'carne' ou 'pele' do objeto, enquanto, no segundo, reforça sua construção cromática enquanto estrutura pictórica.

sempre associado a outros tons assimilados a predicados diversos, e, mais ainda, como uma cor derivada do preto.

Segundo o professor francês de linguística e línguas clássicas Alain Christol, as cores de grande espectro, como branco, preto, azul, amarelo, verde etc., funcionam basicamente como hiperônimos; por exemplo, a cor seria hiperônimo de azul e verde, assim como animal é hiperônimo de cavalo e gato. Além disso, para que a cor assuma uma relação metafórica com objetos e seres específicos, um contexto precisa ser analisado. As cores do mar, ou do céu, dependem do momento do dia, podendo variar de branco, violeta, laranja a preto (Christol 2002: 30).

Em Homero, Christol¹² percebe a variância dos adjetivos que qualificam o mar como ora violeta, ora *glaukos*. Para Christol, o sentido de *glaukos* é próximo do azul e do verde, que são os termos escolhidos em sua tradução de Homero: ‘Foi o mar verde/azul que te pôs no mundo’¹³ (Christol 2002: 31), similar à aproximação que o historiador da cor Michel Pastoureau aponta entre azul e *glaukos*, visto que o violeta utilizado por Homero é um adjetivo cromático referente à flor violeta, dentro da zona do azul (Pastoureau 2016: 28).

O preto como cor é também apresentado por Homero, especialmente em momentos de tempestade. Christol (2002: 32) o cita: ‘Como se espalha sobre o mar o arrepio do Zéfiro, quando ele retoma seu impulso, e o mar escurece sob seu sopro’¹⁴, e evoca Aristóteles para confirmar este efeito do vento: ‘A água parece menos clara quando em movimento’¹⁵ (Christol 2002: 32). Em contrapartida, o mar nunca é azul, e sim escuro como o vinho. Contudo, foi o britânico William Gladstone (1809–1898) a observar que o azul é ausente de linguagem descritiva nas epopeias de Homero. O vermelho (*eruthrós*) é citado às vezes, enquanto o branco e o preto são onipresentes (Paul 2020: 75).

Os gregos sabiam utilizar os pigmentos azuis, o que elimina a ideia de que sofriam de alguma espécie de patologia¹⁶ o que afetaria a percepção desta cor. A Antiguidade Grega utilizava ao menos três pigmentos azuis: o azurite, o índigo e, sobretudo, o azul egípcio. Este último, intenso, como se pode observar no afresco *Tombe du Plongeur* [Fig. 1]. Sobre este afresco, diz Stella Paul: ‘nesta cena convívial, o azul é nítido [*net*] e intenso. Ele é fortemente acentuado graças aos contornos pretos. A síntese do azul egípcio existia muito além do Egito, e o pigmento teve uma longa vida útil’ (Paul 2020: 76).

Mesmo com as descobertas arqueológicas do século XIX, Gladstone se ateu às informações literárias, visto que ‘era raro, mesmo no século I d.C., o acesso às pinturas gregas pelos estudiosos romanos, os quais fundaram seu juízo sobre as obras de arte a partir de textos teóricos sobre a cor. Plínio, por exemplo, estimava que os pintores criavam maravilhas com uma paleta reduzida a somente quatro cores: branco, preto, vermelho e amarelo’ (Paul 2020: 76).

¹² Apresento apenas as traduções mais relevantes para a compreensão do estudo lexical de Alain Christol (grego-francês) neste artigo.

¹³ ‘C’est la mer verte/bleue qui t’a mis au monde.’

¹⁴ ‘Comme se répand sur la mer le frisson du Zéphyr, quand il reprend son essor, et la mer noircit sous son souffle.’ Atento para o fato de que a tradução de Homero para o português pode alterar o sentido original do léxico.

¹⁵ ‘L’eau paraît moins Claire quand elle est en mouvement.’

¹⁶ Em oposição à física da cor, o cientista naturalista e filósofo Georges-Louis Leclerc Buffon (1707–1788) produziu uma visão da cor como acidente subjetivo fisiológico, mais especificamente como uma patologia da visão, cujos contrastes sucessivos se dariam pelo olho fatigado. ‘É, pois, claro que para Buffon, que é sem dúvida o primeiro cientista a dar uma descrição tão precisa dos fenômenos de contraste de clareza (o preto produz o branco) e de cor (o vermelho produz um verde “acidental”, o amarelo produz um azul), trata-se apenas de uma aberração visual que afeta temporariamente o olho cansado’ (Roque 1997: 14).



Fig. 1 Atribuído ao Maestro del Tuttafore, *La tombe du Plongeur / The Tomb of the Diver* — parede lateral norte (470-480 BC). Afresco. Museu Arqueológico Nacional do Paestum, Paestum, Itália. Via Wikimedia Commons: imagem de Velvet, licenciada sob CC-BY-SA 3.0. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paestum_tombeau_plongeur_c1.jpg.

A falta de homogeneidade cromática é também fruto da heterogeneidade semântica de Homero: ‘O trabalho de Milman Parry mostrou que os epítetos homéricos respeitavam uma distribuição baseada mais na métrica do que na semântica’¹⁷ (Christol 2002: 40). Esta heterogeneidade semântica em Homero indica, sobretudo, que os acidentes cromáticos enriqueciam, muito mais linguisticamente e poeticamente, pela métrica, a presença da cor na literatura, o que acabou por contribuir para a racionalidade estética grega posterior.

Isto nos diz algo importantíssimo, que é como este trabalho semântico foi subsumido à métrica, que viria a consubstanciar os sistemas de ordem, harmonia e proporção da estatúaria e arquitetura da Antiguidade Mediterrânea, resgatados pelo Renascimento das artes e posteriormente transformados em manuais pelas Academias.

Ainda de acordo com Christol, outro epíteto para o mar em grego arcaico é *πολύος* (*gkrizos*, ou cinza), que pode designar tanto o mar de Homero, como a primavera, o cabelo de pessoas mais velhas (grisalho), o metal e mesmo o pelo dos lobos. Em Eurípedes, designa também a bruma e o éter (Christol 2002: 33).

Posteriormente, no mundo helenístico, Apolônio de Rhodes usa *gkrizos* como o branco das espumas onde as ondas quebram. Mesmo sem uma homogeneidade cromática lexical, o termo se mantém próximo às metáforas de Homero. Contudo, os leitores helenísticos passaram a formular diferentes relações semânticas entre cor e mar, o que motivou a atualização da visão cromática de Homero para relações ainda menos específicas (Christol 2002: 41). ‘Para Aristóteles, é o ar sombrio que dá sua cor azul [*kyaneos*] ao mar Egeu’ (quanto maior o movimento da água, mais próximo do preto o valor cromático de *kyaneos*); ‘cor do ar e cor do mar posuem, então, afinidades cromáticas’ (Christol 2002: 41-42).¹⁸

¹⁷ ‘Les travaux de Milman Parry ont montré que les épithètes homériques respectaient une distribution fondée sur la métrique plus que sur la sémantique.’

¹⁸ ‘Pour Aristote, c’est l’air sombre qui donne sa couleur bleue à la mer Égée (*Probl.* 23,5); couleur de l’air et couleur de la mer ont donc des affinités chromatiques.’

Sombrio, velho, enevoado, enfim, são muitas as metáforas para o azul na Antiguidade Grega, especialmente no período homérico. Mesmo Platão usa a palavra *πολιός* [*gkrizos*] para designar os cabelos grisalhos de Parmênides: ‘(segundo Antifonte) Parmênides já tinha idade avançada, os cabelos totalmente cinzas’¹⁹ (Christol 2002: 42). É possível, portanto, sintetizar brevemente as variações do azul no léxico cromático da Antiguidade Grega, concentrando-nos em três termos:

- *Kyaneos*: vai do azul-escuro, preto, violeta ao castanho; segundo Aristóteles, é a atmosfera escura que dá sombra ao mar Egeu (Christol 2002: 42).²⁰
- *Glaukos*: já existe na época arcaica, muito utilizada por Homero, e exprime ora o verde, ora o cinza, ora o azul, talvez mesmo o amarelo e o castanho (Pastoureau 2016: 28).
- *Gkrizos*: em grego antigo, *πολιός* (*gkrizos*, ou cinza); pode designar ao mesmo tempo o mar de Homero, os cabelos das pessoas mais velhas, o metal e mesmo o pelo dos lobos. Em Eurípides, designa a névoa do éter (Christol 2002: 37).²¹

Portanto, na medida em que o azul não encontra sequer no antigo léxico cromático grego um nome que defina uma tonalidade específica diante de um objeto que pode ser ora azul, ora não azul, utilizaremos aqui, para indicar a natureza acidental do azul, o termo azulado. Entendo que tal adjetivo seja particularmente apropriado, de maneira análoga ao conceito de brancura proposto por Aristóteles, no campo do conceito das cores acidentais: ‘se um corpo apresenta uma cor branca, podemos atribuir a brancura ao corpo que apresenta esta qualidade, visto que um corpo pode ser chamado de branco; não se pode, entretanto, atribuir ao corpo a definição da cor branca’ (Roque 1997: 6), pois, para o filósofo, ‘nada impede que a mesma coisa seja ora branca e ora não branca’, concluindo: ‘como esta qualidade não é nem necessária nem constante, nós dizemos que é um acidente’ (Roque 1997: 6).

O azul aparece como uma das sete cores básicas através de nomes como *kyaneos*, *glaukos* ou *gkrizos*, como vimos anteriormente. Portanto, não confundamos a presença sensível do azul na natureza com a ausência de uma terminologia lexical que o inclua como tonalidade.

Segundo Michel Pastoureau, a imprecisão do campo cromático do azul se deve ao pouco interesse dos autores romanos e da primeira Idade Média pelo estudo desta cor (Pastoureau 2016: 30). Apenas mais tarde, com a introdução de duas palavras novas no léxico latino, a dizer, *blavus*, de língua germânica, e *azureus*,²² em árabe, é que o azul acabará se impondo nas línguas românicas.

¹⁹ ‘(selon Antiphon) Parménide était déjà d’un âge avancé, les cheveux entièrement gris.’

²⁰ ‘Si la brume est blanche ou grise, l’éther peut être bleu; pour Aristote, c’est l’air sombre qui donne sa couleur bleue à la mer Égée (*Probl.* 23,5); couleur de l’air et couleur de la mer ont donc des affinités chromatiques.’

²¹ ‘Une autre épithète de la mer. En grec archaïque, cet adjectif qualifie des référents qui n’ont pout pour nous aucune homogénéité chromatique: la mer, l’acier, le printemps, les loups, les cheveux des gens âgés, etc.’

²² O historiador da arte britânico Michael Baxandall traduz o azul bárbaro em Lorenzo Valla como *azurus* (Baxandall 1985: 105).

A presença do azul variava, inclusive, dentro de denominações lexicais bastante próximas, como *kyaneos* e *kúanos*; esta última, uma denominação restrita ao azul e preto, segundo Pastoureau, ou para o azul e outras cores mais escuras, segundo Stella Paul, para quem ‘*kúanos* pode qualificar o azul ou, de maneira geral, uma cor escura’ (Paul 2020: 75).

Quanto ao estatuto estético da cor, há uma mutação entre o século XVI e a Antiguidade Mediterrânea. O interesse renovado pelo *De coloribus* (atribuído à escola de Aristóteles²³ no século XVI desempenhará um papel não negligenciável no desenvolvimento das teorias renascentistas da cor em Alberti e Lomazzo; este último interessa-se precisamente pelas cores mutáveis como as que apresentam os tecidos de seda (Roque 1997: 9). Vemos, portanto, uma revalorização de Aristóteles no Renascimento, que coloca as qualidades acidentais e mutáveis da cor no cerne do pensamento cromático, fosse na tinturaria, fosse na pintura.

Há, em Leonardo da Vinci, uma posição poderosamente ambígua, pois acreditava que os objetos possuem ao mesmo tempo uma cor verdadeira (constante) e cores acidentais, e considerava as circunstâncias que incidiam sobre a superfície do objeto e afetavam sua cor constante, como no caso das folhagens — ‘as cores acidentais da folhagem são quatro: sombra, luz, brilho, transparência’ (Roque 1997: 9).

Portanto, não me absteri de utilizar o conceito de acidental para as cores, mesmo que certa constância possa ser percebida nos pequenos ou imediatos instantes dos objetos.

Vimos que, para a Antiguidade Grega, o azul era uma cor derivada ou próxima do preto e, por isso mesmo, não podemos elidir neste trabalho a relação simbiótica entre as tonalidades destas cores dentro da lexicologia antiga, que unia suas variações metaforicamente a partir da zona cromática que compartilhavam.

Em acordo com a pesquisa de Stella Paul, para Pastoureau o léxico busca a sensibilidade luminosa para nomear a cor:

Para nomear a cor, o parâmetro da luminosidade é mais importante que o da coloração. O léxico procura, antes, dizer se a cor é mate ou brilhante, clara ou escura, densa ou diluída, e só depois determinar se se inscreve na gama dos brancos, dos pretos, dos vermelhos, dos verdes, dos amarelos ou dos azuis. É um feito linguístico e de sensibilidade de uma considerável importância, que o historiador deve sempre lembrar quando estuda não apenas os textos, mas também as imagens das obras de arte da Antiguidade. No domínio das cores, a luz prima sobre todo o resto (Pastoureau 2014: 41).

²³ Em *De coloribus* as cores são classificadas numa escala que vai da luminosidade à obscuridade, do branco ao preto, sendo cada uma caracterizada por uma proporção cada vez mais fraca de branco, e cada vez mais forte de preto. Assim, o amarelo está muito próximo do branco e depois vêm o vermelho, o roxo, o verde e o azul, o que faria, contando os dois extremos, um total de sete cores básicas. Esta concepção, rapidamente esboçada, da cor como instável e acidental, desenvolvida desde a Antiguidade, apoiava-se igualmente sobre a tecnologia então em vigor: a importante indústria de produção do púrpuro a partir de uma *coquillage* implicava uma série de transformações cromáticas que vão do amarelo ao violeta, passando pelo verde, o azul e o vermelho (Roque 1997: 8).

Havia na Antiguidade Grega uma grande sensibilidade aos tons de preto, muito maior do que a existente na sociedade contemporânea, e isso se justifica principalmente pela forma como se conseguia produzir os tons de preto, os quais, antes de se especializarem nos nomes enquanto cor, respondiam a predicados conforme suas propriedades de

textura, densidade, brilho ou luminosidade (da cor), e só depois a tonalidade. Além disso, a mesma palavra pode servir para nomear várias cores — por exemplo, o azul e o preto (*kuanos* em grego, *caeruleus* em latim). Em contrapartida, usam-se várias palavras para exprimir a mesma tonalidade. Daí resultam dificuldades insolúveis de tradução, com inúmeros exemplos no hebreu bíblico e no grego clássico (Pastoureau 2014: 37).

É importante, portanto, trabalhar com as aproximações lexicais, simbólicas e materiais entre o azul e o preto, a partir da (pouca) equivalente qualidade luminosa que partilham.

Na Antiguidade era possível classificar vários tons de preto, inclusive pretos luminosos, ‘que brilham mais do que obscurecem’ (Pastoureau 2014: 41). Era possível, com o auxílio de certos predicados, definir nuances de preto segundo sua qualidade luminosa, o que produzia belíssimas metáforas, como

o preto fértil, representado somente por grandes nuvens escuras, engrossadas pela chuva preste a abater-se sobre a terra para a fecundar [...] O preto fértil deixa vestígios até meados da Idade Média Cristã, por via da simbologia das cores associadas aos quatro elementos: o fogo é vermelho, a água é verde, o ar é branco, e a terra é preta (Pastoureau 2014: 26).

Mesmo considerando as sete cores básicas da Antiguidade Grega (branco, preto, amarelo, vermelho, roxo, verde, azul), foi o sistema ternário constituído por branco, preto e vermelho que

atravessou toda Antiguidade Oriental, bíblica e greco-romana e depois toda a alta Idade Média. Esse sistema cromático com 3 polos, também presente em várias civilizações africanas e asiáticas como há muito foi observado por linguistas e etnólogos, era de fato constituído pelo branco e seus dois contrários. Daí a possibilidade de reduzir todas as cores às três principais, assimilando, de um lado, o amarelo ao branco, e do outro, o verde, o azul e o violeta ao preto (Pastoureau 2014: 88).

O azul foi a última do arco de seis cores definido a partir da alta Idade Média, pois, como vimos, sempre foi a cor mais próxima do preto — mais próxima da ausência de luz — e também porque conseguir matéria-prima para extrair pigmentos azulados era uma tarefa dispendiosa e cara até o Renascimento.

Dentre todas as suas nuances, do léxico cromático antigo ao azul ultramarino encomendado pelos mecenas a partir do século XIV, o azul se manteve como uma cor subserviente a diversos usos — seja na tinturaria, seja na pintura — sem jamais se consolidar como uma cor que produzisse um valor simbólico universal e estável. Tecnicamente falando, o azul pôde resolver, especialmente a partir do Renascimento, uma série de questões relativas à representação de profundidade e efeitos de sombra em pintura. Tenho com isso que sua aproximação com o preto nunca foi ignorada, mantendo-se sempre e até hoje como uma cor que preenche e materializa os vazios do mundo. Estes vazios — ausências — preenchidos pelo azul constituem nossa mais importante e preciosa metáfora na pintura de Cézanne: são os azuis que, semanticamente plurais como os de Homero, apresentam uma propriedade poética muito mais ancorada em uma variação tonal mais próxima aos acidentes das cores primárias da Antiguidade Grega — preto, branco, vermelho e um tanto de cinza.

Ao analisar as obras de Cézanne entre 1850 e 1860, é possível compreender um princípio de modulação cromática que começava com o azul e o cinza.

Primeiro salto a Cézanne

Ao entrar na análise da pesquisa cromática de Cézanne das décadas de 1850 e 1860, constata-se que a matéria de sua pintura é constituída fundamentalmente de branco, vermelho e tons de preto (acinzentados). No piso térreo do Musée d'Orsay em Paris, a sala 11 ainda (2025) mantém apenas obras de Cézanne deste período, que ilustra claramente a base de um sistema cromático nestas três cores. Chamo este período de 'período cinza', antes de Cézanne se especializar na gama dos azuis. Em uma das obras deste período, vemos, inclusive, uma restauração completa do sistema ternário preto, branco e vermelho da Antiguidade Grega: em *Le Christ aux Limbes*, uma cópia que Cézanne fez da obra de Sebastiano del Piombo [Fig. 2]. Vale notar que as vestes de Cristo, em del Piombo [Fig. 3] não são vermelhas, e sim brancas! Ou melhor, em tons de branco, ou embranquecidas e quase roseadas — um acidente tonal vermelho sobre o branco —, conforme o jogo de claro-escuro sobre o tecido. Ou melhor, acidentalmente vermelhas sobre a constante branca do tecido. Já o vermelho de Cézanne possui uma solidez cromática que abdica das variações do jogo tradicional de claro-escuro, marcando os drapeados



Fig. 2 Paul Cézanne, *Le Christ aux Limbes / Christ's Descent into Limbo* (vers 1867). Afresco transposto sobre tela, cópia a partir de Sebastiano del Piombo (168.5 x 100.5 cm). Musée d'Orsay, Paris, França. Public domain, via Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Christ_aux_limbes_by_Paul_C%C3%A9zanne#/media/File:Paul_c%C3%A9zanne,_cristo_al_limbo,_1867-69_ca._01.JPG/2.

Fig. 3 Sebastiano del Piombo, *Le Christ aux Limbes / Christ's Descent into Limbo* (1516). Óleo sobre tela (226 x 114 cm). Museu do Prado, Madrid, Espanha. Public Domain (Open Access / CC0).



e as sombras com tons massivos de preto e vermelho, que parecem reconhecer os acidentes cromáticos de Del Piombo, sendo o vermelho a tonalidade acidental tornada constante no tecido em sua interpretação do pintor renascentista.

Na mesma sala 'cinza' do Musée d'Orsay, há uma natureza-morta, *Nature morte à la bouilloire* [Fig. 4], em que os tons de cinza predominam como a síntese do sistema ternário antigo. Os contornos do vaso cinza, em preto, separam o objeto do fundo, também cinza, mas desaparecem sobre a sombra e a mesa, em tons de preto. Trata-se de cores que funcionam como índices de luminosidade e que não demandam uma nomeação tão precisa, e sim predicados que sustentem a 'verdade' das cores em seus momentos luminosos transitórios. O bico do vaso, bem como o fim da alça que o toca, e mesmo os reflexos e a linha de contorno entre a parte superior e inferior do vaso, são todos em tons de branco, e pouco importa que, no



Fig. 4 Paul Cézanne, *Nature morte à la bouilloire* / *Still Life with Kettle* (1867-1869). Óleo sobre tela (64.5 x 81 cm). Musée d'Orsay, Paris, França. Public domain, via Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_C%C3%A9zanne_-_Still_life_with_kettle_-_Google_Art_Project.jpg.

apagar das luzes, sejam cores que representem um reflexo luminoso ou não. Futuramente, na série de pinturas sobre a Montanha de Santa Vitória, os mesmos tons brancos serão considerados por Cézanne uma incompletude da obra. Contudo, o pintor nunca abandona sua sensibilidade, que antecede e ao mesmo tempo supera o que se entende por clássico na Academia do século XIX e o próprio Impressionismo. Talvez Cézanne não tivesse consciência de que o que ele considerava incompletude, sendo ou não um limite de sua percepção dos acidentes cromáticos, era, na verdade, a própria essência do acidente, que demandaria das gerações futuras uma sensibilidade cromática para os tons de preto que — já dizia Pastoreau — definhava.²⁴

Segundo salto a Cézanne

Vemos a eliminação de fronteiras materiais e simbólicas do azul em Cézanne, seja através de seus contornos, que por vezes nem tocam os objetos e tanto se conectam às infinitas atmosferas materialmente opacas do quadro, quanto preenchem os espaços de interregno formal entre os objetos, pois é neste interregno que o azul preenche de significados os vazios do mundo; seja entre folhas, entre objeto e contorno; seja entre contornos. Cézanne chega a iniciar os planos de fundo de

²⁴ Pastoreau é categórico quanto à sua desconfiança sobre a classificação newtoniana da cor: 'a partir de 1666, com Newton e suas célebres experiências do prisma, [...] aos olhos da ciência, esta [a cor] surge agora como mais ou menos dominada, perdendo por isso uma parte importante de seus mistérios' (Pastoreau 2014: 130). Mesmo antes, no século XV, Pastoreau identifica e lamenta a perda da sensibilidade para os tons de preto: 'as sensibilidades de hoje estão menos atentas aos diferentes matizes do preto — como se deixar de ser uma verdadeira cor, a partir do século XV ou XVI, o tivesse privado de parte de suas tonalidades' (Pastoreau 2014: 42).

Fig. 5 Paul Cézanne, *Le Joueurs de Cartes* / *The Card Players* (1895). Óleo sobre tela (47 x 56.5 cm). Musée d'Orsay, Paris, França. Public domain, via Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Les_Joueurs_de_cartes_-_Paul_C%C3%A9zanne.jpg.



suas pinturas, como em seu estudo para os *Jogadores de Cartas* em azul e cinza. O contorno da mão esquerda surge em azul, como que continuando o azul do fundo da parede, e completa-se, ainda que momentaneamente, com um outro contorno preto adjacente que chega à sombra do punho. O quadro começa com uma força de expansão que, longe de se retrair com os ocre que veremos nas paredes da versão final de 1895 [Fig. 5], faz da expansão do infinito um universo íntimo. Cézanne não está alheio à cena; nesta segunda tela, suas cores matizam o azul de tal modo que este só não beira a penumbra graças ao vivo ocre-avermelhado do pano de mesa, que expande por contraste luminoso o que apenas existe como acidente cromático — no sentido aristotélico —, como nos esbranquiçados das lapelas, das manchas na parede, bem como do cachimbo, das cartas à esquerda e do reflexo na garrafa. No contorno da casaca do jogador à direita, uma linha preta se imiscui numa sombra azulada que quase chega ao ombro e desce até tocar o pano da mesa. Os azuis — na verdade azul-acinzentados (*bleues grisâtres*, ou *gkrizos*) — continuam a deflagrar pequenos jogos de sombra, como nas calças que adentram, se tocam e se matizam abaixo da mesa. O próprio fundo da parede parece reter os azuis que existiriam como infinito se não houvesse paredes.

O jogador à direita parece-me, inclusive, mais bem resolvido, mas não em um sentido formal! Mais bem resolvido pois se destaca com vida, seja em sua postura, mais presente — ainda, ou devido a Cézanne o ter feito sangrar até os limites da

tela —, seja na harmonia cromática entre o azul e o ocre, quase amarelo, de seu casaco. Esta combinação faz nascer um elo — como diria o poeta brasileiro Paulo Leminski em seu poema (Leminski 1983), ‘amar é um elo entre o azul e o amarelo’ — entre o jogador à direita e o mundo, enquanto o outro, talvez como forma de solução plástica, é mais discreto e se aproxima tonalmente do fundo; parece figurar num jogo que já está ganho... por Delacroix.

No século XIX, Delacroix problematizou os parâmetros cromáticos cada vez mais normativos da Academia e subverteu em sua pintura a representação do claro-escuro utilizando matizes cromáticos que o representassem, considerando os ‘acidentes verdadeiros’ das cores em momentos de transitoriedade luminosa.

Se apenas com Newton a autoridade aristotélica das cores como acidente é superada pela quantificação cromática dos raios primitivos derivados da mesma luz branca, é preciso investigar, na história e teoria da arte, seus pintores e obras, a própria história da cor como acidente até então, que foi a principal referência para os grandes mestres do Renascimento reverenciados tanto pelos mestres do século XIX, como Delacroix, quanto por Cézanne. Delacroix opera um grande avanço para os coloristas ao ousar substituir a cor do jogo tradicional de claro-escuro, que é então conferido, por uma inversão significativa, ao estatuto do acidente. Diz:

A luz, à qual, nas escolas, aprendemos a incorporar (*attacher*) uma importância igual e que se possa colocar sobre a tela ao mesmo tempo que o meio-tom e a sombra, é um verdadeiro acidente: toda cor está lá. [...] Suponha que, sobre esta cena, que se passa em *plein-air* e por uma atmosfera cinza, um raio de sol clareie de repente os objetos: vocês terão os claros e as sombras como queremos, mas estes são puros acidentes. A verdade profunda, e que pode parecer singular, é que este é todo o acordo da cor na pintura (Roque 1997: 13).

Não surpreende, portanto, que Cézanne tenha compreendido estes ‘acidentes verdadeiros’ dos quais fala Delacroix, com o mesmo ímpeto revolucionário frente ao clássico acadêmico. Disse Cézanne a Gasquet (1926: f. 7): ‘Mas o tempo me impele [...] Nada de teorias! Obras... As teorias arruinam os homens. É preciso ter uma bendita seiva, uma vitalidade inesgotável para lhes resistir’.

O historiador da arte britânico Clive Bell parece compreender que a doutrina — como corpo teórico — do impressionismo era insuficiente para Cézanne:

Cézanne começou sua vida artística com os impressionistas, e foi reconhecido como um discípulo de Pissarro; ainda assim é evidente, a partir de seus primeiros trabalhos, que ele nunca engoliu muito a doutrina. Aos poucos ele percebeu que os impressionistas estavam no caminho errado, que seus trabalhos eram

inconsistentes e sua teoria equivocada, que eles falharam em ‘realizar’. Cézanne sonhava em combinar a delicada e extraordinária sensação dos impressionistas com uma demonstração mais positiva e elaborada (Bell 1922: 60).

A interpretação cromática que apresento da pintura de Cézanne parte, portanto, dos escombros teóricos que circunscreviam o pintor; parte, antes, da terra, da cor como matéria da pintura, da tinta como costura do tecido. Parto do léxico cromático antigo, pois é preciso compreender o que chamo de linguagem clássica e sua relação com a enorme riqueza perceptiva e vocabular pré-clássica; e de sua relação com os predicativos contidos nos acidentes cromáticos que, exatamente por impossibilitarem um pensamento com força de lei, mantêm vivas as possibilidades de interpretação da arte moderna pela cor, a começar por Cézanne, que criou um impressionismo ctônico, ou primitivo, ao desenraizar o impressionismo da tradição clássica tectônica.

O primitivo em Cézanne

Como escreve em carta a Émile Bernard, Cézanne considerava-se um primitivo: ‘eu me mantenho o primitivo à maneira que descobri’ (Shiff 1984: 194).

Para o historiador da arte estadunidense Richard Shiff

‘primitivismo’ poderia caracterizar arte *naïf* e a arte do ‘classicismo’ [...], o melhor da tradição que degenerou nas mãos de mestres acadêmicos tradicionais. Esta categoria de primitivo era bastante ampla. Incluía não apenas artistas do oriente antigo e sociedades contemporâneas não ocidentais, mas também aquelas que pertencem a estágios iniciais do desenvolvimento de vários estilos ocidentais (o grego arcaico, os italianos pré-rafaelitas) e quaisquer provinciais ou aqueles que trabalhavam antes do advento das escolas nacionais (Shiff 1984: 166).

Visto de outro ângulo, o primitivismo de Cézanne corresponde, para o filósofo Merleau-Ponty, à fundação de uma nova cultura, ou linguagem, como que desconsiderando as narrativas históricas da pintura:

O artista, segundo Balzac ou Cézanne, não se contenta em ser um animal cultivado, assume a cultura desde o começo e a funda de novo, fala como o primeiro homem falou e pinta como se nunca se houvesse pintado. A expressão não pode ser então a tradução de um pensamento já claro, pois que os pensamentos claros são os que já foram ditos em nós ou pelos outros (Merleau-Ponty 2004: 120).

Cézanne não utiliza o léxico cromático da antiguidade como um conhecedor erudito da linguagem dos antigos; ela aparecia para o pintor provençal como uma permanência, ou, melhor dizendo, uma sobrevivência pré-linguística, no sentido pré-judicativo, antes de um pensamento já constituído. A historiadora da arte estadunidense Carol Armstrong aponta precisamente que a representação em Cézanne apresentava algo sem nome, como numa pré-linguagem:

Embora o ver e o representar se repitam, nenhum conhecimento se acumula, e nenhum nome se consolida — exceto pela força de um Outro misterioso, uma figura divina e adâmica do nominalismo, que fala desde uma distância intransponível, através de uma fratura, do outro lado de uma desconexão (Armstrong 2018: 163).²⁵

Contudo, este algo divino e adâmico que sobrevive não é o que é representado da natureza cézanniana. Ele representa uma presença que traz a fratura entre a pré-linguagem e o pensamento estruturado, a qual contamina a noção primitiva fenomenológica de Merleau-Ponty, quem dizia que Cézanne pintava como que se buscasse ‘fundar uma nova cultura’ a partir do zero. O primitivismo de Cézanne é complexo pois habita uma natureza historicizada. Não é possível eliminar as ruínas do paraíso adâmico trazidas pela linguagem judicativa — e nominativa. Cézanne dizia para olharmos para a natureza e vermos as técnicas de seus mestres. Ora, o que seria isso então senão um princípio alegórico de interpretação de uma natureza classicizada? Trato aqui de uma interpretação alegórica, e não fenomenológica, de Cézanne, que conhece a natureza e as formas com que as percepções cromáticas de seus mestres a fixaram continuamente na história da pintura. Percebo em Cézanne que as qualidades cromáticas acidentais, pouco validadas pelo sistema de representação clássico, lhe aparecem como presença sobrevivente da antiguidade, um novo tipo de sustentação do objeto no quadro, que já não seria tectônico (construtivo) e sim ctônico, baseado na percepção das qualidades terrosas e terrenas nos valores tonais da natureza.

O pintor apresenta uma enorme sensibilidade para as relações luminosas entre os azuis e os pretos, análoga à simbiose predicativa entre estas cores no léxico da Antiguidade Mediterrânea, e que respondem tanto às constâncias cromáticas dos objetos quanto a seus acidentes cromáticos, cujos mistérios foram sendo eliminados pelo cientificismo a partir de Newton no século XVII, que inclusive elimina o preto dos espectros cromáticos.

O sentido de primitivo que apresento neste trabalho pode ser compreendido como uma alegoria, no sentido benjaminiano, da vivificação de uma natureza obs-

²⁵ ‘Though seeing and depicting recurs, no knowledge accumulates, and no naming accrues, except by dint of a mysterious Other, the God-like, Adamic nominalist who speaks from an unbridgeable distance, across a divide, on the farside of a disconnect.’

curecida na história, que Cézanne continuamente revisita e ressignifica, sem a nomear ou simbolizar.

Ou seja, a linguagem adâmica, pré-judicativa, é posta em suspensão, mas sua memória persegue e assombra os motivos de Cézanne. Esta memória torna-se conteúdo alegórico da forma e não uma insuficiência formal que daria origem a um *all over* abstrato. Este conteúdo é o peso da terra, da matéria, cuja forma é subterrânea em relação ao sistema projetivo classicista. Cézanne rejeita este classicismo.

Há uma espécie de fantasmagoria adâmica, que Carol Armstrong aponta como alegoria, quando analisa *The Great Bather* (1885):

Esse efeito de ineptidão figurativa — tanto na postura e no andar da figura quanto na sua representação —, somado à paisagem genérica que a envolve (em contraste com o ambiente interno da modelo na fotografia), combinam-se para sugerir uma espécie de passo inaugural adâmico, que funciona de maneira belíssima como uma alegoria pessoal de um nascimento primordial e como uma imagem da hesitação adulta, com a qual, sente-se, Cézanne se identificava (Armstrong 2018: 204).²⁶

Apesar de utilizar a alegoria de maneira retórica e mais trivial, Armstrong abre sua análise de Cézanne para uma interpretação da forma no campo da identificação afetiva, em que não é simplesmente um corpo representado, e sim seu aspecto *malandroit*, que, segundo a autora, Cézanne enxerga em si mesmo.

Esta identificação afetiva entre Cézanne e seus objetos é reforçada pela relação que o artista estadunidense Robert Morris identifica entre o pintor e seus lugares (ou coisas) atávicos de memória.

Cézanne pintou a montanha de Santa Vitória quase 90 vezes, e parece-nos mais uma obsessão com expressar as constâncias da sua própria percepção — ‘egoísta’, primitiva, afetiva — do que com ‘classicizar’ Santa Vitória. A presença, ao mesmo tempo telúrica e etérea de Santa Vitória, resiste à eternização metafísica de uma tectônica clássica.

O que Einstein deixa de fora de sua equação tectônica (ou mesmo rejeita) são os valores da memória e do afeto pela paisagem para Cézanne, brilhantemente colocados por escrito por Robert Morris: ‘Mas o que é que se reflete das suas obras [as suas últimas pinturas de Santa Vitória] ao ponto de reduzir o espelho da verossimilhança?’ (Morris 1998: 817). Morris sugere que o que está em jogo neste trabalho de ‘pós-similaridade’ é uma espécie de revisitação das ‘memórias de infância de Cézanne de certos lugares em torno de Aix’:

²⁶ ‘That effect of figural ineptitude, both of the figure’s stance and gait, and of its rendering, together with the generic landscape surrounding given to it (contradicting the indoor setting of the model in the photograph), combine to suggest a kind of Adamic first step that functions beautifully as a personal allegory of primordial newborn-ness and as an image of adult tentativeness with which, one feels, Cézanne identified himself.’

Uma inocência perdida, encerrada em suas memórias de infância, satura estas florestas silenciosas, pedreiras, lagos e montanhas. Mas o que se procurava não era um regresso primitivo ou adâmico à inocência da nostalgia, mas um confronto com a perda que a memória, a história e a mudança inscrevem na psique. Para Cézanne, a questão da memória torna-se uma questão de transfiguração, forjada nestes confrontos com espaços *carregados de memória e de história (sítios carregados)*. Como é que esta perda será redimida pela arte? Pela representação *da perda de memória*, quero eu dizer. E não me refiro à '*perda de memória*', mas à representação dos devastamentos da memória na psique através da metáfora (Morris 1998: 817).

O mesmo se passa, para além do espelho da verossimilhança, com os azuis e os ocre de Santa Vitória. Não é possível separar o índice de afeto entre a forma como o pintor apresenta um corpo e uma montanha. E, mesmo se falarmos de naturezas-mortas, trata-se de um estado primordial, anterior à razão humana, que, apesar de retirar os objetos de seu uso cotidiano, é animado pelo desejo de Cézanne de compreender cada motivo com o mesmo desejo de vivificação de seus 'acidentes', de suas deformações, que só acontecem a partir de um intenso investimento na captação da presença de cada objeto.

E ele assim o faz pelas modulações cromáticas, a partir das cores que permearam sua infância em Aix-en-Provence.

Cézanne conecta-se, então, obliquamente, à percepção do azul no léxico cromático pré-clássico e pré-simbólico, e é neste campo que ancorei seu primitivismo, cujos lastros históricos contaminam a percepção da natureza.

O ctônico e o tectônico

Ainda segundo Carol Armstrong, Cézanne descreve os objetos, e não o espaço geométrico, ao mesmo tempo que sugere uma competição entre matéria e geometria (Armstrong 2018: 73).²⁷

Interpreto esta colocação de Armstrong nos termos de uma analogia entre o ctônico e o tectônico retrospectivamente.

Nos estudos do historiador da arte austríaco Heinrich Wölfflin (2000) — que foi brevemente professor de Carl Einstein — o termo tectônico era utilizado para descrever a solidez das formas clássicas, entendidas em termos de linearidade e clareza. Esse tipo de classificação é fundamentalmente morfológico, enquanto o ctônico é, em essência, informe.

²⁷ '[...] while they [Cézanne's roughly spherical apples] describe objects, not geometrical space, at the same time they suggest a contest between matter and geometry, not to mention color, that was fundamental to Cézanne's own painterly experience.'

Embora *tectônico* e *ctônico* compartilhem uma dimensão telúrica, o primeiro vai ao encontro do primitivismo classicista de que nos fala Shiff, em afinidade com as leituras canônicas de Wölfflin — em especial, com a redução topológica dos objetos a estudos estilísticos de natureza morfológica. Já o segundo, por sua vez, associa-se a um primitivismo cromático, no sentido de algo que preexiste à racionalização clássica da forma.

O azul ctônico de Cézanne é subterrâneo (enquanto pensamento) relativamente à tectônica classicista, tanto em Wölfflin quanto em Einstein. É por isso que está mais diretamente ligado à (mutabilidade da) cor do que à (eternização da) forma.

Como contraponto ao tectônico, Wölfflin utiliza o termo ‘atectônico’, como algo que escapa aos contornos morfológicos e à clareza no estudo das formas pictóricas. A oposição sistemática que Wölfflin estabelece entre a tectônica (forma fechada) e a atectônica (forma aberta) é de natureza morfológica, enquanto o sentido de ctônico, aqui desenvolvido criticamente, representa a expansão e a propagação de qualidades ligadas à fluidez cromática que escapa ao carácter construtivo ou topológico da forma. A forma existe agora numa partilha cromática predicativa com outras formas: as sombras da montanha de Santa Vitória estendem-se azuladas entre o céu e a terra.

Cézanne disse a Joachim Gasquet:

Durante muito tempo, não consegui pintar Santa Vitória porque imaginava a sombra côncava, como os outros que não sabem ver. Mas veja, ela é convexa, vaza do seu centro. Em vez de assentar, evapora-se, torna-se fluida, participa, toda azulada, na respiração ambiente do ar (Huillet e Straub 1990).

Para Cézanne, inicialmente, as sombras azuladas de Santa Vitória pareciam côncavas, reentrâncias. Mas quando começou a vê-las como uma expansão dos tons azulados, saindo do interior da montanha e ancorando todos os objetos na atmosfera, percebeu-as convexas. Desenvolveu então uma modulação cromática que cria o efeito de expansão centrífuga, como um turbilhão de cores que transporta a terra para a atmosfera.

A modulação cromática restrita a quatro tons (tom, semitom, sombra e reflexo) que Eugène Delacroix emancipou da representação acadêmica clássica é estendida por Cézanne à atmosfera, no sentido de que a solidez tectônica que encerra a forma clássica já não se sustenta quando a percepção cromática da sombra transforma o que é côncavo em convexo, agora ctônico. A qualidade telúrica prolonga-se na percepção ctônica de um azul que se fluidifica no ar, mas que não renuncia totalmente à solidez tectônica da montanha.



Fig. 6 Paul Cézanne, *Mont Sainte-Victoire* (1902-1906). Óleo sobre tela (57.2 x 97.2 cm). Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, EUA Public Domain (Open Access / CC0).

O tectônico resiste como uma estereotomia da forma pictórica em Cézanne, que também não deixa de ser primitiva, se acompanharmos a pesquisa do historiador da arte inglês Paul Smith sobre o interesse de Cézanne pelas projeções paralelas medievais de Villard de Honnecourt (Smith 2013: 113). Nesse sentido, trata-se de uma geometria primitiva que insere Cézanne dentro do debate moderno sobre o uso da geometria clássica euclidiana e da não euclidiana.

Cézanne disse certa vez: ‘trate a natureza a partir do cubo, da esfera e do cone’. Segundo o historiador da arte italiano Lionello Venturi, esta frase foi elevada pelos cubistas à máxima fundadora de uma genealogia construtiva da modernidade pictórica, o que contradizia não somente as palavras de Cézanne, mas também suas pinturas,²⁸ pois deslocava a obra do seu enraizamento sensível em favor de uma abstração geométrica idealizada.

Entendemos que, dentre tantos primitivismos possíveis para se pensar Cézanne, o primitivismo cromático traz um outro caminho que não a abstração.

A partir de 1900, por mais que seja possível identificar ‘planos de cor’ nas paisagens de Cézanne, é a modulação dos azuis que os anima e expande na atmosfera. Desta forma, Santa Vitória [Fig. 6] tornou-se mais do que um simples objeto na pintura: representava o pivô cromático de toda a paisagem. É por isso que o artista

²⁸ ‘Les cubistes et leurs amis se rappelèrent seulement cette autre phrase de Cézanne, sur la perspective qui, dit-il, “traite la nature par le cylindre, la sphère, le cône.” L’interprétation cubiste de Cézanne eut une telle diffusion, que Mr. Mack, lui-même, les plus récent et le plus attentif de ses biographes, n’hésite pas à affirmer que Cézanne a préparé la base du mouvement actuel de la peinture, qui est étranger à la représentation réaliste et tend à l’abstraction. Ce que contredisent non seulement les paroles, mais les peintures de Cézanne’ (Venturi 1936: 14).

estende as suas qualidades ctônicas a todos os elementos, ligando a terra ao céu através das afinidades telúricas do azul. O ctônico remete à fluidez das qualidades terrosas induzidas pelo azul, ao passo que o termo tectônico, utilizado sobretudo na França para designar uma solidez arquitetural das formas, subordinava os valores cromáticos às técnicas de pintura acadêmica que Delacroix e os impressionistas já haviam ultrapassado. No entanto, o Impressionismo abandonou os tons mais escuros, o que gerou o esvaziamento das formas, criticado por Carl Einstein. Sem os tons ocre, azuis escuros e pretos, o espaço tectônico perdia a sua força. Mas, como vimos com Carol Armstrong, a prioridade de Cézanne era o objeto, não o espaço.

Assim, ativo o termo ctônico, como coisa telúrica subterrânea, ligada aos deuses das profundezas, e como metáfora do azul subterrâneo da Antiguidade Clássica, negligenciado pelo pensamento cientificista da cor.

Einstein apresenta os fundamentos teóricos que se tornaram a ‘Torah’ da crítica de arte ocidental. Não se trata de uma metáfora sem sentido; Einstein disse sobre Cézanne (2011: 33): ‘Este burguês católico e conservador em matéria de política incluía o impressionismo *sub specie aeternitatis*.²⁹ Esta expressão é uma noção retirada da Torá, desenvolvida por Spinoza e posteriormente por Wittgenstein, e significa literalmente ‘sob o aspeto da eternidade’, sendo utilizada por Einstein como explicação metafísica para a solidez tectônica em Cézanne, como uma eternização clássica face ao esvaziamento das formas impressionistas.

Einstein continua:

A partir da técnica impressionista, ele [Cézanne] quis ter como objetivo uma composição clássica. Para o conseguir, submeteu a sensação dinâmica a tipos estáveis de figuras. Cézanne, este católico conservador [esta é a segunda vez que Carl Einstein sublinha o carácter religioso de Cézanne na introdução do seu livro] sentia um desejo quase religioso de permanência; queria confirmar a eternidade da obra de Deus tentando igualá-la (Einstein 2011: 36).³⁰

Einstein associa a tectônica a uma ideia religiosa de permanência.

Mas a própria relação entre tectônica e religiosidade que Einstein traz para as suas análises de Cézanne não passa, também, de uma metáfora — o que reforça a ideia de que é possível atualizar a morfologia a partir da metáfora.

É neste ponto que me distancio de Einstein. Ele usa os estudos de aquarela do pintor para dizer que ‘Cézanne pode ser mais impressionista do que todos outros, mas é precisamente por isso que ele é menos dependente do motivo e se afasta dele; qualquer atitude sentimental em relação ao figurativo é descartada’ (Einstein 2011: 32).³¹

Ora, mesmo que Cézanne aproxime os seus motivos partilhando as suas relações tonais predicativas (céus, paredes, pessoas, maçãs são retiradas do seu realismo

²⁹ ‘Ce bourgeois catholique et conservateur en matière de politique comprenait l’Impressionnisme *sub specie aeternitatis*.’

³⁰ ‘Pour y parvenir il soumit la sensation dynamique à des types de figures stables. Cézanne, ce catholique conservateur, ressentit un besoin quasi religieux de permanence; il voulut confirmer l’éternité de l’œuvre divine en essayant de l’égaliser.’

³¹ ‘Dans ces études Cézanne est peut-être davantage impressionniste que tous les autres, mais c’est justement pour cela qu’il est moins dépendant du motif et s’en éloigne; toute attitude sentimentale face au figuratif est écartée.’

quotidiano), ele os mantém vivos metaforicamente: na sua pintura, a presença do objeto não é dada pelo sentido da verossimilhança clássica, mas pelos predicados que estes objetos partilham. O deslocamento dos objetos de suas funções quotidianas não significa a ausência de uma atitude sentimental, mas sim uma nova forma de afeto, pois as sensações que o pintor tinha dos seus motivos só são compreendidas metaforicamente em seus confrontamentos futuros. Por metáforas, refiro-me aos múltiplos significados semânticos que a cor assume em sua relação com o objeto, que variam conforme a experiência individual do pintor no presente diante objetos carregados ao mesmo tempo de memórias afetivas e simbolizações históricas. Na obra de Cézanne, a maçã faz parte de uma natureza já decomposta pelo classicismo, já despojada da sua 'existência original' desde a queda do paraíso adâmico; aparece ao pintor como o resultado de uma acumulação de impressões imediatas e de perdas históricas que só podem ser percebidas na contemplação do passado no presente. Para Cézanne, a restituição da presença de um objeto atravessado pela história só é possível abrindo toda a memória pré-linguística do objeto através da polissemia da metáfora, quando as coisas que nos são próximas são compreendidas posteriormente.

É possível indentificar ecos desta qualidade pré-linguística (ou pré-humana) dos objetos nos escritos do historiador de arte estadunidense Meyer Schapiro:

O mundo das coisas próximas, tal como a paisagem distante, existe para Cézanne como algo a ser contemplado e não usado, e existem numa espécie de desordem natural pré-humana que deve primeiro ser dominada pelos métodos de construção do artista (Schapiro 1952: 15).

A interpretação de Schapiro pode nos conduzir por dois caminhos distintos: o primeiro acompanha o percurso moderno da autonomia da forma plástica; o segundo aponta para um valor afetivo que remonta a uma presença primitiva, arcaica, ctônica, subterrânea à própria razão, que se expressa por meio de metáforas.

O tectônico cede lugar à ancoragem da presença ctônica do objeto trazida pelas suas cores de repouso³² (um conceito que resumo aqui como uma circunstância cromática que ancora as impressões das 'cores constantes dos objetos' a partir de modulações azuladas que unem os objetos por meio de suas afinidades tonais); as cores constantes podem muito bem ser interpretadas como as cores-base que identificamos em um objeto — como os azuis acinzentados de Santa Vitória. A cor-base é um fenômeno liminar: sensível, porque a percebemos imediatamente, e suprasensível, porque só podemos percebê-la — e seus acidentes — graças a um acordo ou estrutura intelectual que mantém a constância cromática.

³² Trata-se de um conceito que trabalho em meu pós-doutoramento (em andamento): Ney, Felipe. 2025. 'A Presença Ctônica dos Objetos em Paul Cézanne', sob supervisão de Almerinda da Silva Lopes. Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil.

Entendo que Cézanne representava a permanência da presença ctônica do objeto, não a sua eternidade no sentido religioso. A eternidade seria algo simbolicamente destacado, baseado numa idealização binária/hermética entre o sensível e o suprassensível. Por exemplo, Cézanne entendeu a pedra, a água e a maçã no limiar entre suas cargas sensíveis e suprassensíveis, em infinitos preditivos tonais do azul, que não refletiam um aspecto sensível universal, mas uma manifestação plural de significados, em que a realidade da expressão pictórica de um objeto se emancipa do ideal simbólico como binômio sensível/suprassensível encontrado na linguagem clássica.

Não seria possível, portanto, subscrever o sentido de Einstein da tectônica como a eternização das coisas por Cézanne, uma vez que os seus objetos se emancipam da binaridade da *symbola* clássica.

A extensa, lenta e insistente pesquisa de Cézanne sobre Santa Vitória exsuda a influência de Saturno: ‘tudo o que é saturnino remete às profundezas da terra, nisso evocando a natureza do velho deus das sementeiras’ (Benjamin 1984: 175).

Benjamin recorre a Carl Giehlow para citar Agrippa von Nettesheim, para quem Saturno presenteia os homens ‘com as sementes profundas e com os tesouros escondidos’, e à Andreas Tscherning, que escreveu: ‘Quem não me conhece pode reconhecer-me por minha atitude. Olho sempre para o chão, porque brotei da terra, e agora olho para minha própria mãe’ (Benjamin 1984: 175). E por fim, o próprio Benjamin complementa: ‘As inspirações da mãe-terra despontam aos poucos para o melancólico, durante a noite da meditação, como tesouros que vêm do interior da terra; as intuições instantâneas lhe são alheias’ (Benjamin 1984: 175).

‘Olho sempre para o chão, e agora olho para minha própria mãe’ metaforiza a reflexão contemplativa de Cézanne e seus lugares atávicos de memória, como a montanha de Santa Vitória. Sua insistência na qualidade terrosa e opaca da paisagem produz uma magia alegórica saturnina: na leal contemplação da terra, Cézanne encontra a origem de sua linguagem e seus tesouros escondidos, que o símbolo próprio da melancolia saturnina não lhe daria gratuitamente. Saturno demanda esforço árduo e contínuo. Os tesouros profundos de Saturno estão na arqueologia de sua simbologia, na relação entre o homem e o mundo das coisas, portanto, onde as intuições claras e instantâneas da *symbola* clássica³³ lhe são alheias:

³³ Diz Friedrich Creuzer, citado por Benjamin (1984: 187): ‘o símbolo, na origem um filho da escultura, ele próprio ainda incorporado no discurso, é mais apropriado que a saga para indicar o caráter uno e inefável da religião, devido à sua concisão significativa, a seu caráter total, e à exuberância concentrada de sua essência.’

A lealdade só é completamente apropriada na relação entre o homem e o mundo das coisas. Este não conhece leis superiores, da mesma forma que a lealdade não conhece nenhum objeto a que pertença mais exclusivamente que ao mundo das coisas. Este mundo a invoca sempre, e cada juramento ou memória que tenha a lealdade como atributo investe-se com os fragmentos do mundo das coisas como com seus objetos mais inalienáveis, cujas exigências nunca são

excessivas. De forma tosca e até injustificada, ela exprime, à sua moda, uma verdade, e por causa dela trai o mundo. A melancolia trai o mundo pelo saber. Mas em sua tenaz autoabsorção, a melancolia inclui as coisas mortas em sua contemplação, para salvá-las (Benjamin 1984: 179).

Assim, é possível interpretar a solidez ctônica de Cézanne e a permanência dos objetos a partir de uma forma de lealdade pré-clássica, no sentido de que dialoga melancolicamente com o subterrâneo da Grécia Antiga (ou os ‘gregos primitivos’), ou melhor, com o que jaz sob a ideia de classicismo. Uma lealdade não assumida e não dita, mas que existe como presença.

A relação entre Cézanne e a Antiguidade Clássica se dá, portanto, a partir de relações de sobrevivências subterrâneas, e não de uma busca sistemática do pintor por referências. Cézanne se isolou em Aix, e foi na natureza de Aix que ele viu os mestres do Renascimento. Viu a Grécia de maneira ainda mais indireta que o alemão Johann Joachim Winckelmann: enquanto o primeiro historiador da arte moderna buscava — e idealizava romanticamente — uma Grécia que nunca existiu, reinterpretada a partir de sua visita à Roma, Cézanne não buscava a Grécia, que todavia sobrevivia em sua sensibilidade: a natureza representada pelo pintor provençal é uma natureza tombada pelo classicismo, carregada de metáforas do passado que foram compreendidas afetivamente somente no futuro, diante de Santa Vitória, em sua última grande fase nos anos 1900.

Cézanne não reanima o clássico: ele encontra o que antecede sua ordem por uma cor que não tinha nome.

Referências

- Armstrong, Carol. 2018. *Cézanne's Gravity*. New Haven — Londres: Yale University Press.
- Baxandall, Michael. 1985. *L'oeil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*. Paris: Gallimard
- Bell, Clive. 1922. *Since Cézanne*. Londres: Chatto and Windus.
- Benjamin, Walter. 1984. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense.
- Cézanne, Paul. 1992. *Correspondências*. São Paulo: Martins Fontes.
- Christol, Alain. 2002. ‘Les couleurs de la mer.’ In *Couleurs et vision dans l'Antiquité classique*, org. Laurence Villard, 29-45. Rouen: Université de Rouen.

- Einstein, Carl. 2011. *L'art du XXe siècle*. Arles: Éditions Jacqueline Chambon.
- Gasquet, Joachim. 1926. *Cézanne... / notice de Joachim Gasquet*. Nova Iorque: E. Heyde.
- Gowing, Lawrence. 1996. *Cézanne: la logique des sensations organisées*. Paris: Éditions Macula.
- Huillet, Danièle, e Jean-Marie Straub. 1990. 'Cézanne: Conversa com Joachim Gasquet.' Documentário. Publicado a 31 de agosto de 2022, pela Cinemateca Viola Chinesa. YouTube, 48:20. <https://www.youtube.com/watch?v=IGfK5kXYjec>.
- Leminski, Paulo. 1983. *Caprichos e Relaxos*. São Paulo: Brasiliense.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2004. *O Olho e o Espírito: Seguido de A Linguagem Direta e as Vozes do Silêncio e a Dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Morris, Robert. 1998. 'Cézanne's Mountains.' *Critical Inquiry* 24 (3): 814-829.
- Pastoureau, Michel. 2014. *Preto: a História de uma Cor*. Lisboa: Editora Orfeu Negro.
- Pastoureau, Michel. 2016. *Azul: a História de uma Cor*. Lisboa: Editora Orfeu Negro.
- Paul, Stella. 2020. *L'histoire de la couleur dans l'art*. Paris: Phaidon.
- Roque, Georges. 1997. *Art et science de la couleur: Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon.
- Schapiro, Meyer. 1952. *Paul Cézanne*. Nova Iorque: Harry Abrams, Inc.
- Shiff, Richard. 1984. *Cézanne and the End of Impressionism: A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*. Chicago — Londres: University of Chicago Press.
- Smith, Paul. 2003. 'Cézanne's "Primitive" Perspective, or the View from Everywhere.' *The Art Bulletin* 95 (1): 102-119.
- Venturi, Lionello. 1936. *Cézanne: son art, son œuvre*. Paris: Paul Rosenberg.
- Wölfflin, Heinrich. 2000. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes.

RESUMO

A dessexualização na História da Arte portuguesa tem criado uma omissão em torno do impacto das identidades sexuais na produção plástica e no percurso de artistas de sexualidade dissidente. Este silêncio torna-se particularmente evidente em casos de artistas assumidamente homossexuais como Mário Cesariny, com a invisibilização do conteúdo homoerótico da sua série de *Marinheiros*. A análise destas obras no âmbito da vida privada do artista e no contexto das expressões culturais que consolidaram o imaginário homoerótico do marinheiro nos séculos XIX e XX, permite associá-las a valores de erotismo, virilidade, liberdade e classe. Os marinheiros de Cesariny tornam-se símbolos pictóricos de transgressão e de resistência em ambientes homofóbicos, materializando o desejo erótico *gay* codificado numa masculinidade heteronormativa. Ao sugerirmos como a ausência de leituras *queer* perpetuam a marginalização destas produções artísticas, propõe-se uma revisão metodológica na História da Arte portuguesa que integre uma abordagem mais plural, enriquecendo o campo disciplinar.

ABSTRACT

The desexualization in the Portuguese History of Art has overlooked the impact of sexual identities on artistic production and the trajectories of artists with dissident sexualities. This silence becomes particularly concerning in cases of openly homosexual artists such as Mário Cesariny, where the homoerotic content of his *Marinheiros* (Sailors) series has been rendered invisible. Analyzing these works within the scope of the artist's private life and the context of cultural expressions that shaped the homoerotic imaginary of the sailor in the 19th and 20th centuries allows them to be associated with values of eroticism, virility, freedom, and class. Cesariny's sailors become pictorial symbols of resistance in homophobic environments, embodying gay desire coded within a heteronormative masculinity. By suggesting how the absence of queer perspectives perpetuates the marginalization of these artworks, we propose a methodological revision in Portuguese History of Art that integrates a more plural approach, enriching the disciplinary field.

ORCID: 0009-0008-6769-1594

<https://doi.org/10.34619/2hgg-grkk>

palavras-chave

MÁRIO CESARINY
MARINHEIROS
QUEER
HISTÓRIA DA ARTE PORTUGUESA
ARTISTAS HOMOSSEXUAIS
ARTE GAY
HOMOSSEXUALIDADE
SEXUALIDADES DISSIDENTES
SURREALISMO

keywords

MÁRIO CESARINY
SAILORS
QUEER
PORTUGUESE HISTORY OF ART
HOMOSEXUAL ARTISTS
GAY ART
HOMOSEXUALITY
DISSIDENT SEXUALITIES
SURREALISM

Imaginar Histórias da Arte *Queer* em Portugal: o Caso de Mário Cesariny

JOÃO MIGUEL MELO DE GÓIS

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,
Universidade NOVA de Lisboa

A dessexualização na História da Arte: uma reflexão sobre o caso português

O aparecimento de narrativas de artistas de sexualidade dissidente não pode ser dissociado das transformações político-sociais e dos movimentos ativistas que estabelecem uma atitude diferente em relação à teorização dos ‘outros’. É no cruzamento destas múltiplas genealogias — que vão incluir o movimento de libertação *gay*, o feminismo radical, ou a luta pelos direitos civis — que a arte e o academismo *queer* vão ser pensados (Doyle 2006: 396). Partindo de contributos pós-estruturalistas como os de Michel Foucault e Jacques Derrida, a teoria *queer* vai conceber a sexualidade como uma construção histórica e social — criticando os modos como o poder produz e regula a sexualidade —, sendo precisamente nesta questão da sexualidade que encontra o seu eixo central e distintivo (McCann e Monaghan 2019: 8).

O pluralismo *queer* corre o risco de reduzir todas as diferenças em prol de um universalismo pós-modernista, simplificando a questão da diferença sexual. Por outro lado, o separatismo tende a valorizar a criação e preservação de espaços e subjetividades próprias ao gênero e às sexualidades dissidentes. A análise de arte de indivíduos segundo categorias de sexualidade revela-se fundamental quando situada nos seus contextos históricos, sendo que muitos destes artistas foram pioneiros na problematização de gênero e sexualidade (Jones e Silver 2016: 77). Estas abordagens incorporam a ‘diferença’ sexual no seu discurso, ocupando um papel

importante na desconstrução da figura do ‘artista-tipo’ — geralmente homem, branco, heterossexual, de classe média, cristão, europeu ou norte-americano —, e na crítica epistemológica antinormativa aos métodos tradicionais da disciplina, marcada por masculinos e heteronormativos, ampliando o cânone e propondo formas mais complexas de práticas analíticas e investigativas da História da Arte (Jones e Silver 2016: 21).

Ainda que estas transformações tenham influenciado os estudos de arte e de cultura visual, sobretudo nos contextos norte-americano e britânico, o certo é que no caso português estas não vão ser sentidas no discurso académico. A descriminalização da homossexualidade em Portugal em 1982 reflete um conjunto de mudanças que se vão suceder a nível legislativo no pós-25 de Abril. No entanto, no que diz respeito às mentalidades, o heterossexismo persiste como estrutura dominante (Afonso 2018: 116). Se podemos argumentar que os estudos *queer* e separatistas só vão ser consolidados a partir dos anos de 1990, não podemos ignorar a resistência destas abordagens no campo académico da História da Arte em Portugal¹ nos anos subsequentes aos primeiros estudos *queer* portugueses (Cascais 2004).

Além de fatores históricos e políticos que levaram a uma inevitável ostracização de certos discursos em Portugal durante o século XX — como a instauração de um novo regime, a redefinição de direitos aquando da consolidação da democracia ou a dificuldade do associativismo LGBT português em gerar uma mobilização clara e uma intervenção pública eficaz (Brandão 2009: 17) —, existem razões específicas à própria disciplina da História da Arte que ajudam a explicar a exclusão destas abordagens. Entre estas destacam-se o carácter predominantemente nacionalista da historiografia da arte portuguesa, que presta pouca atenção a temas não nacionais. A influência francófona nas práticas da disciplina, mais dominante do que a tradição anglo-saxónica, na qual estas abordagens ganharam maior expressão (Vicente 2012: 213); a debilidade da crítica da arte em Portugal, numa diversidade limitada de autorias e posicionamentos (Pinharanda 2004: 17); e a ênfase quase exclusiva em questões estilísticas, formais e compositivas vão perpetuar a marginalização destes discursos.

A análise das principais referências da historiografia da arte portuguesa revela um padrão sistemático de dessexualização, mesmo em relação a artistas cuja dissidência sexual está historicamente documentada. Quando encontramos, por exemplo, o raro reconhecimento do desejo dissidente — nas ‘ambiguidades como modo de revelar os desejos sensuais’ (Gonçalves 1986a: 108) e no ‘imaginário de forte raiz erótica’ (Almeida 2002: 100) dos trabalhos de Cruzeiro Seixas —, estas menções são imediatamente seguidas por justificações centradas em torno da técnica, sem um aprofundamento em torno da sua identidade sexual, com representações de

¹ A desvalorização epistémica da teoria *queer* pode ser justificada por ser vista como uma tendência passageira, ideologicamente marcada, e sem relevância estrutural para os estudos de arte. No entanto, esta recusa passa pela rejeição de um enquadramento conceptual que, no contexto nacional, nunca chegou a ser plenamente integrado ou discutido de forma sistemática. Exposta a sucessivas transformações e reflexões contínuas, vai ser na sua natureza relacional e flexível (Jagose 2009: 158) que vai manter a sua relevância, mostrando uma influência visível no universo das ciências sociais e humanas e demonstrando, entre elas, a permeabilidade da História da Arte.

formas eróticas femininas. Os discursos historiográficos tendem a ignorar as dimensões de subjetividade dissidentes, num silenciamento que revela o esforço por parte da historiografia dominante para manter uma aparente neutralidade, evitando abordagens políticas, identitárias ou de desejo que possam desestabilizar o cânone cis-heteronormativo.

Paradoxalmente, sexo e sexualidade não estão ausentes da historiografia da arte portuguesa, existindo espaço para o reconhecimento de temáticas eróticas ou de desejo quando associadas a artistas considerados heterossexuais. O caso de Julião Sarmiento é paradigmático — com a sua obra a ser regularmente interpretada a partir do desejo, da sensualidade e da sexualização do corpo (Melo 1998: 144; Almeida 2002: 186; Pinharanda 2008: 112; Melo 2018: 59), mas também outros, como António Pedro (França 2004: 128; França 2009: 230; Gonçalves 1986a: 73; Gonçalves 1986b: 157; Silva 2008: 37), Júlio Pomar (Gonçalves 1986a: 139; Melo 1998: 96; França 2004: 147; Pinharanda 2008: 114) ou Marcelino Vespeira (Gonçalves 1986a: 128; Gonçalves 1986c: 57; França 2004: 135; Silva 2008: 40). Este duplo critério denuncia uma assimetria crítica que estrutura o campo historiográfico.

Assim, mesmo quando os discursos da ‘diferença’ sexual são abordados (Almeida 2003: 28, 89 e 184; Almeida 2007: 97), estes raramente são aplicados à realidade portuguesa, esvaziando a dimensão política em favor de uma estética culturalmente aceite e de forma a não desestabilizar os limites disciplinares. Esta ausência não é apenas o resultado de esquecimento, mas o efeito de uma metodologia que privilegia as formas em detrimento de uma estética de atitude — provocadora, política e transgressora — que parte dos lugares críticos e não normativos da sexualidade, centrada em questões identitárias, no desejo dissidente e na expressão de sensibilidades marginalizadas. Essa resistência impede a construção de uma História da Arte plural, crítica e atenta às múltiplas subjetividades que atravessam a produção artística.

A construção de uma História da Arte mais abrangente exige mais do que a mera inclusão de artistas de sexualidade dissidente ou de obras negligenciadas. Implica uma reavaliação dos métodos e critérios que moldaram o cânone historiográfico, confrontando os regimes de visibilidade que legitimaram determinados discursos e silenciaram outros. Desconstruir a ideia de casos isolados e reconhecer padrões estruturais de exclusão constitui assim um passo decisivo na reformulação do campo disciplinar. Estas leituras são, acima de tudo, um gesto epistemológico e político que contesta as formas como o saber se institui, numa resistência ao silêncio imposto às identidades históricas destes artistas que foram absorvidas e neutralizadas por um discurso canónico (Doyle 2006: 394).

As discussões sobre sexualidades dissidentes foram habitualmente posicionadas fora dos circuitos da crítica da arte, com as investigações sobre a arte e a cultura

visual a surgirem fora da disciplina (Doyle 2006: 393). Portugal não vai ser uma exceção à regra, com as narrativas de artistas de sexualidade dissidente e respetiva produção artística, que têm em conta subjetividades sexuais e afetivas, a surgir primeiramente fora do âmbito da historiografia da arte a partir de meados da década de 2000 (Ferreira 2005; Pérez-Quiroga 2006; Almeida 2010; Cascais e Ferreira 2014; Curopos 2016; Curopos 2020; Curopos 2022; Madeira 2022; Murraças 2024; Cascais 2024b; Correia 2025). Os contributos que consideram estas abordagens no campo disciplinar da História da Arte vão ser mais recentes, considerando o impacto da sexualidade dissidente na produção artística no âmbito da arte contemporânea (Braz e Marques 2015; Marques 2022; Caldeira e Marques 2024; Marques 2024).

Não podemos ignorar que grande parte destes artistas e intelectuais portugueses de sexualidade dissidente ao longo do século XX reforçaram esta exclusão, usando o silêncio como estratégia de sobrevivência — silêncio este que carrega uma dimensão política e que constitui uma contra-história que exige uma leitura atenta. Este distanciamento deveu-se a diversos fatores. Um deles passa pela formação do discurso científico em Portugal, que, espelhando as discussões da comunidade médica e legal europeia sobre a patologização da homossexualidade e a sua perversão sexual, vai consolidar uma identidade negativa (Marques 2022: 100). Estes discursos vão fomentar uma estigmatização que vai ser interiorizada pelos homossexuais (Almeida 2010: 31), que se viam como portadores de uma doença incurável, com sentimentos associados à exclusão social, como a vergonha, o desespero e a humilhação, que ainda hoje têm um impacto considerável na comunidade LGBTQ+ (Love 2007: 4). Com o receio de associar as suas criações artísticas à condição abjeta da homossexualidade (Cascais 2024a: 6) estes temas eram tidos como específicos ou mesmo irrelevantes quando comparados com outras questões que eram exploradas no domínio formal da produção artística. Adicionalmente, as subjetividades dissidentes não tinham um mercado artístico,² podendo mesmo resultar numa perda de oportunidades de trabalho.

O silêncio serviu também como estratégia para negociar a sua identidade no trabalho artístico, protegendo-se de repressões legais. Este último ponto é particularmente relevante no contexto anterior à descriminalização da homossexualidade e no das perseguições que foram feitas a estes indivíduos. A interdição social através de códigos sociais de punição, que se intensificam com o Estado Novo (Afonso 2018: 118), o mutismo de uma cultura de grupo e a impossibilidade de uma articulação política isolam estes indivíduos, eliminando qualquer sentido positivo de existência de pertença a uma comunidade (Marques 2022: 100). Muitos destes artistas nem sempre se reconheciam a si próprios como parte do espectro das sexualidades dissidentes, não só pela falta de conhecimento e pela recente cate-

² A precariedade do mercado artístico português ainda se faz sentir na exploração de temas identitários e de subjetividades dissidentes por parte de artistas de sexualidade dissidente que têm de encontrar espaços alternativos às grandes Instituições e Fundações de arte para a exposição das suas obras. Numa das primeiras iniciativas coletivas de arte *queer* em Portugal — ‘Isto Também Sou Eu / I Am This Also’ (2012) —, a exposição apelava a um maior interesse por estes temas, mencionando que tanto as galerias como os apoios privados ou estatais preferiam optar pelo seguro em vez de apostar na inovação (Ginks 2012).

gorização da sexualidade, mas também por não quererem ser vistos como marginais. A declaração assumida da sua sexualidade poderia resultar, no mínimo, em ostracização social — como sucedeu com a apreensão das obras da *Literatura de Sodoma* dos poetas Judith Teixeira, António Botto e Raúl Leal em 1923 —, impactando o modo como estes intelectuais e artistas vão abordar a sua sexualidade nas suas produções, normalmente de forma codificada ou velada para evitarem o mesmo destino. E quando esta expressão artística assume contornos mais explícitos, como aconteceu com os desenhos lesboeróticos de Ofélia Marques, estes permanecem ‘na gaveta’ (Guerra 2002: 4), escondidos à vista de todos.

A subalternização das obras e destes artistas parece também espelhar o estatuto daqueles que escrevem sobre elas. A produção académica sobre artistas *queer* e de sexualidade dissidente pode igualmente resultar na marginalização por parte de uma comunidade científica que privilegia outro tipo de abordagens. Este critério de legitimidade epistemológica leva a uma escassez de oportunidades financiadas para a investigação desses temas, adequada à dimensão desses mercados quase inexistentes, contribuindo para o fortalecimento dessa subalternização. A esta invisibilidade estrutural soma-se uma carência editorial significativa. São raros os exemplos de publicações originais de teoristas *queers*, sendo ainda mais escassas as publicações traduzidas para português, com obras fundamentais para académicos e artistas *queer* portugueses, como vão ser as de Judith Butler, a serem traduzidas quase trinta anos após o seu lançamento. No caso específico da História da Arte, a situação é particularmente crítica. As bibliotecas universitárias carecem de acervos sobre arte *queer* e separatistas. Vão ser editoras independentes que acabam por apostar nestas temáticas, sendo frequentemente remetidas para nichos de mercado com reduzida circulação e projeção institucional. Quando um tema não existe, este não é incluído nos currículos académicos dos institutos de ensino superior, por ser considerado irrelevante, não existindo, portanto, razões para a aquisição de publicações e iniciativas que contrariem essa tendência, ou investimento nestas. Ao contrário do que se poderia supor, não é a falta de conteúdo que justifica o silêncio, mas a persistência de um modelo académico que continua a definir os limites do saber legítimo.

Perante este silêncio, o ‘não-dito’ (Marques 2022), torna-se urgente reimaginar os pressupostos da prática historiográfica. A ignorância deliberada destes artistas e obras, enquanto prática de apagamento e de reescrita seletiva, não apenas apaga trajetos individuais, mas extorpe coletivamente as comunidades de sexualidades dissidentes, negando-lhes genealogia cultural, espessura histórica e reconhecimento epistémico. As biografias, quando omitidas ou despolitizadas, vivem no arquivo, mas não no discurso. Ao remeter estes indivíduos ao conformismo e à invisibilidade, a sua recusa é uma forma de morte social (Cascais 2024a: 15).

A investigação histórica das dissidências e resistências homossexuais porta em si uma dimensão emancipatória e política, articulando a dimensão biográfica com a dimensão comunitária (Cascais 2024a: 19), e recuperando todas as formas pelas quais as pessoas de sexualidade dissidente reagiram e resistiram às práticas discursivas e não discursivas sexológicas, médicas, psiquiátricas e forenses, defendendo-se destas e construindo e reconstruindo contraidentidades de resistência (Cascais 2024a: 6).

A História da Arte deve resgatar, contextualizar, reinterpretar estes discursos e o impacto que tiveram no percurso destes artistas, e tem de o fazer. Pensar sobre uma cultura visual *queer* e separatista implica pensarmos mais do que em obras de arte produzidas por *gays* e lésbicas ou analisar obras com conteúdos homoeróticos. É preciso perguntar: quem produziu a obra? Com que intenções? A quem era dirigida? Quem a encomendou? Quem a legitimou, ou recusou? Como foi recebida nos seus contextos? Como circulou? De que modo se ajusta à categoria de Arte? Qual é a sua relevância cultural? Em que medida a identidade sexual e afetiva do artista foi incorporada, codificada, omitida ou reprimida na obra? Que relações de poder moldaram essa negociação? Como é que estas obras se tornam visíveis em alguns contextos e invisíveis noutros?

Vai ser nas várias relações em que são criadas que estas e outras questões devem ser centrais à renovação da disciplina. Os estudos de caso para mostrar o trabalho destes indivíduos vão-se mostrar como insuficientes, se não forem colocadas perguntas diferentes que tenham em conta a sua realidade. A leitura de obras homoeróticas como casos isolados sem contexto, continuidade ou linguagem própria impede-nos de compreender a sua dimensão transgressora e a sua capacidade de agir como resistência simbólica e material face à repressão normativa. O modo como o contexto social, cultural e político determinou o percurso destes artistas é fundamental (Doyle 2006: 391).

Abordar estes tópicos é reimaginar a relação entre sujeito e objeto que estrutura o academismo da História da Arte. Ao avaliarmos a eficácia de um modelo de História da Arte para a realidade destes artistas é preciso questionarmo-nos sobre as próprias premissas da forma como investigamos, analisamos, escrevemos e fazemos curadoria, olhando para o nosso objeto em termos da forma como este se relaciona com as recusas por parte da cultura dominante (Jones 2016: 88). Ao construirmos estes outros contextos, estas 'outras' histórias da arte, questionamo-nos sobre como é que seria uma cultura artística não imaginada pela mente heterossexual (Doyle 1996: 9).

Se a dessexualização na História da Arte portuguesa tem omitido narrativas em torno de artistas de sexualidade dissidente e o impacto desta dimensão na produção artística, isso vai ser particularmente notória quando analisamos o espólio

plástico de artistas assumidamente homossexuais, como vai ser o caso de Mário Cesariny. A leitura sobre o seu trabalho artístico pouco tem tido em conta a sua identidade sexual e afetiva, numa narrativa que acaba por ser absorvida por um cânone de ascendência heterossexual, com a sua inclusão na historiografia da arte, que se sucede segundo uma ótica formalista e estilística, centrada no surrealismo e nas técnicas plásticas (Gonçalves 1986a: 118; Gonçalves 1986c: 52; Melo 1998: 88; Almeida 2002: 98; França 2004: 137; Silva 2008: 41; Pinharanda 2008: 144; França 2009: 95 e 266).

Na grande retrospectiva da obra pictórica de Mário Cesariny realizada no âmbito da celebração do centenário do seu nascimento, 'O Castelo Surrealista' (2023), deparamo-nos com um conjunto de obras que parecem dialogar diretamente com a vida e a identidade sexual do artista, como vai ser o caso da instalação de Vasco Araújo *Se Pensavas que Te Livravas de Mim...* (2020), do trabalho da dupla João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira que comunica com as obras das *Linhas de Água*, bem como de outras obras do próprio Cesariny — incluindo as pinturas de *Marinheiros* ou as da série *Moby Dick*. Contudo, a ausência de articulação textual vai criar um sentimento de estranheza destas relações que parecem ser criadas num silêncio, o 'não-dito', que nos leva a pensar se o próprio Cesariny estava dentro do armário ou se seria mesmo heterossexual.

No momento da sua celebração, o conteúdo homoerótico do trabalho de Cesariny foi invisibilizado, levantando questões sobre este conteúdo na sua produção pictórica. De que forma é possível compreender que um dos raros artistas assumidamente homossexuais em Portugal no século XX continue a ser analisado sem que se considere o impacto da sua orientação sexual, das repressões sofridas no âmbito da sua condição, e dos episódios insólitos ocorridos na sequência das suas aventuras, no seu percurso artístico? Tratando-se de uma figura chave na definição do Surrealismo em Portugal, era expectável que existisse um corpo de trabalho que explorasse o homoerotismo na sua obra pictórica. No âmbito das várias relações sugestivas que 'O Castelo Surrealista' tenta criar, vai ser nas pinturas dos *Marinheiros* que essa ausência é mais gritante, parecendo estas figuras ter tido relevância na vida de Cesariny.

A emergência do ícone de liberdade homossexual: a construção do imaginário homoerótico do marinheiro nas expressões culturais de sexualidade dissidente no século XIX e XX

A associação do marinheiro à homossexualidade remonta à Grécia Antiga — vinculado à sua condição de classe e entregue a paixões sexuais que envolviam dinâmicas de dominação/submissão pederastas (Avellaneda 2019: 108) —, consolidando uma imagem negativa que se mantém até ao aparecimento da literatura náutica homoerótica europeia e norte-americana a partir do século XIX. A abolição de leis opressivas que puniam a sodomia, a categorização da homossexualidade (Foucault 1978: 43) e o desenvolvimento das subculturas homoeróticas urbanas vão tornar as expressões homoeróticas mais precisas. A ambiguidade da escrita, que permite escapar à censura imposta pelos valores morais religiosos e burgueses, dá à literatura um lugar privilegiado para a expressão e circulação de narrativas codificadas homoeróticas.

Os escritores recorrem à literatura náutica para incorporar uma realidade recentemente categorizada, onde a dominação masculina ocupa um lugar central destas histórias. As narrativas em torno da masculinidade, do heroísmo, da intimidade homosocial, das hierarquias sociais e das lutas psicológicas no ambiente hostil marítimo vão fazer parte deste género literário (Bassnett 2002). Esta herança simbólica, modelos de virilidade e aventuras predominantemente masculinas, será adotada por autores que vão explorar esta temática em obras que são passíveis de uma leitura homoerótica, escritas através de uma linguagem ambígua, paralelos femininos, sonhos ou realidades distantes (Berrong 2003: 76). Obras como *Moby Dick* (1851) e *Billy Budd, Sailor* (1891), de Herman Melville; *Mon frère Yves* (1883), de Pierre Loti; *Mes communions* (1895), de Georges Eekhoud; ou *Heart of Darkness* (1899), de Joseph Conrad, vão dar-nos pistas para a construção da realidade simbólica homoerótica do marinheiro.

Estas histórias vão abordar a fantasia comunitária masculina na qual os homens se mantêm solteiros e as mulheres são mantidas à margem da história (Ruppel 2008: 36). A intimidade masculina ocupa a maior parte destas narrativas, numa proximidade que transcende qualquer cumplicidade que possa ser alcançada entre homens e mulheres. Em *Mon frère Yves* o autor apresenta-nos um universo masculino que parece não se preocupar com as mulheres e que é tolerante a ocasionais práticas sexuais dissidentes, que os próprios marinheiros têm noção de que são práticas desviantes (Berrong 1998: 99). Loti sugere que estes homens, uma vez

afastados da sociedade e do comportamento heterossexual, não perderiam muito tempo a sonhar com mulheres (Berrong 1998: 96). As mulheres são apresentadas como figuras que impõem respeito e responsabilidade, perturbando as relações homossociais masculinas, sendo que, quando o protagonista volta das suas aventuras marítimas para se casar, este episódio se insere fora do quadro da história principal (Ruppel 2008: 35).

O marinheiro surge-nos marcado pela sua juventude, beleza e excelente forma física. De grande estatura, altos e fortes, são comparados a estátuas gregas, com corpos robustos, braços musculosos, pescoços e ombros largos, e descritos como se fossem atletas. Estas características físicas são notadas pelas personagens através da sua indumentária, bem como pela nudez parcial ou integral, reforçando o carácter erótico associado a estes homens (Berrong 2003: 83). As descrições físicas dos marinheiros portam também uma certa binariedade heteronormativa que podemos observar em *Heart of Darkness*, em que, na relação entre o Arlequim e Kurtz, Conrad descreve o primeiro como andrógino, mais feminino que masculino (Ruppel 2008: 50). Também em *Billy Budd, Sailor*, Billy é descrito como um marinheiro de aparência jovem, idealizada, tez clara, cabelos encaracolados, descrito com um rosto suave quase feminino, frequentemente comparado a esculturas clássicas (Martin 1986: 113).

As descrições físicas vão ter ainda implicações hierárquicas — no momento em que Claggart deseja sodomizar Billy, num exercício de poder (Martin 1986: 112) —, mas também apontam para valores morais — na associação de Billy com Hércules e Apolo, incorporando o arquétipo do *handsome sailor*, que combina a ‘natureza moral’ com a ‘estrutura física’ (Martin 1986: 109), e reforçando o seu carácter inerentemente bom, ingénuo e inocente.

No plano simbólico, os marinheiros são vistos como corajosos, confiáveis e responsáveis, representando o epítome da masculinidade (Eekhoud 1895: 173). Provenientes de gerações proletárias que sobrevivem às perigosas aventuras no mar (Eekhoud 1895: 240), essas figuras preservam o seu lado ‘primitivo’ e viril, escapando às convenções e às obrigações sociais de outras classes sociais. Essa condição é vista como algo admirável e até invejável (Berrong 2003: 102). A ‘primitividade’ destas personagens remete a um fascínio pelo homem e pela vida antes da civilização, apontando para uma sexualidade que não tem aparentes restrições em alto mar. Em *Mon frère Yves*, Loti faz uma distinção entre o homem ‘primitivo’ e ‘selvagem’. O ‘primitivo’ surge como um homem livre das convenções da sociedade — com os marinheiros a serem retratados com uma expressão felina de sorriso animalesco (Berrong 2003: 97) —, aproximando-se da sua natureza inata. Por outro lado, o ‘selvagem’ tem a capacidade de destruir o ser ‘primitivo’, deixando de ser

um homem quando perde o controlo, numa liberdade que é colocada em perigo pelo abuso de álcool ou pelo excesso de emoções (Berrong 2003: 103).

Os marujos são vistos num papel recetor passivo, objetificados por quem os olha como objeto de desejo. A falta de poder discursivo e de agência destes marinheiros surge como consequência da romantização em torno destas personagens. Estas figuras são vistas frequentemente como símbolos de liberdade e de aventura, sem haver um aprofundamento da realidade dura da classe trabalhadora a que pertencem. Ao serem vistos como homens que realizam tarefas física e psicologicamente exigentes, são reduzidos a arquétipos dentro de uma estrutura de fetichização classista (Eekhoud 1895: 206). Perante as reflexões superficiais a respeito destes sujeitos, o objeto de desejo apresenta um comportamento que permite acreditar que existe uma partilha mútua de um sentimento, gerando emoções fortes e mudanças comportamentais por parte de quem o deseja — numa obsessão prejudicial à sua sanidade mental —, o que termina frequentemente na tragédia de um amor homossexual não correspondido (Ruppel 2008: 52). Quando temos uma breve abertura sobre os eventos turbulentos da vida destes viajantes do mar, encontramos crises ocasionais de tristeza e um desejo de escapar às convenções sociais (Berrong 2003: 94) associadas às obrigações do casamento e da família.

Longe das normas terrestres durante meses, os navios tornavam-se lugares particularmente hipersexualizados que permitiam um tempo e um lugar para outro tipo de relacionamentos que não eram permitidos em terra. Tenham experienciado ou não desejo homoerótico, estes autores, que vivenciaram episódios em alto mar e que fizeram parte de um universo que envolvia marinheiros, contribuíram para a expressão, construção e consolidação de como estes navegantes eram percecionados, o que reforçou a sua associação com a homossexualidade, solidificando uma carga simbólica que vai ser particularmente relevante para os artistas de sexualidade dissidente e para a cultura visual homoerótica no século XX.

Na segunda metade do século XIX os homens do mar — com funções diversas, que incluíam as de marinheiro ou as de pescadores — começam a surgir como figuras de destaque de representações pictóricas pela mão de artistas como Charles Napier Hemy ou Christian Krohg [Fig. 1], inserindo-se numa abordagem realista e naturalista — são retratados com vestes largas e expressões faciais envelhecidas marcadas pelo tempo — e evidenciando as condições de vida da classe trabalhadora marítima. Na viragem para o século XX, estas figuras começam a ser retratadas com um novo olhar por parte de artistas de sexualidade dissidente, que vão representá-las com corpos atléticos, jovens e com um erotismo que não vamos encontrar nas pinturas do mesmo tema de outros artistas seus contemporâneos considerados heterossexuais, como vão ser o caso de Pablo Picasso ou de Henry Marvell Carr. Estas pinturas vão espelhar as características físicas relatadas na literatura náutica

Fig. 1 Christian Krog, *Helm a-lee!* (1882). Óleo sobre tela (197 x 301 cm). Nasjonalmuseet.
Fonte: Nasjonalmuseet/Børre Høstland.



homoerótica, aproximando-se do imaginário da Antiguidade Clássica — que vai servir de identidade visual para estes artistas de orientação sexual dissidente (Cooper 1994: 69) —, numa passagem que vai fazer dos marinheiros herdeiros desta realidade simbólica.

O Renascimento italiano recupera o modelo do nu masculino da Antiguidade Clássica, um corpo que intrinsecamente transmite força, coragem, vitalidade, nobreza e neutralidade sexual, neutralidade essa que se perde quando alguns artistas do Renascimento atribuem qualidades humanas ao desejo sexual (Cooper 1994: 1). A Antiguidade Clássica vai trazer consigo outros valores que vão ser relevantes para estes artistas e intelectuais que procuram fazer uma reinterpretação da tradição clássica. Para o historiador de arte de sexualidade dissidente Johann Winckelmann, a arte grega era histórica e formalmente dependente da ideia de ‘liberdade’, conceito que não estava centrado apenas na política cívica da Grécia Antiga, mas também nas possíveis formas de organização social-sexual (Davis 1994: 36).

Apesar de as implicações eróticas serem suprimidas em grande parte das representações pictóricas ao longo do século XIX, o certo é que na viragem para o século XX vamos começar a observar progressivamente a representação do nu masculino como modelo de homem saudável e vigoroso, desligado de uma dimensão mitológica ou

religiosa. Esta transição passa pela crescente admiração pela Antiguidade Clássica, pelo estudo do nu masculino nas academias, pela utilização da câmara fotográfica (Cooper 1994: 20) — que tornam o corpo homoerótico passível de ser observado —, bem como pela recente categorização da homossexualidade e pelo crescimento das subculturas urbanas.

Na emergência dos centros urbanos, da industrialização e da classe trabalhadora, vamos ver surgir uma proliferação de profissões cujos uniformes vão incorporar qualidades simbólicas, portando disciplina, autoridade, virilidade e tornando estes trabalhadores no epitome de uma masculinidade intocável e preservada. No contraste entre a conformidade social que é vedada aos homossexuais e o universo privado do desejo íntimo, estes homens tornam-se um objeto de desejo inalcançável, intensificando a sua atratividade homoerótica. Mas, se vamos ver soldados, polícias e outros homens em uniformes a serem representados por parte de artistas de sexualidades dissidentes, vão ser os marinheiros os abordados com mais frequência. Na passagem para símbolo homoerótico, o marinheiro vai ser herdeiro da reinterpretação dos valores do corpo clássico greco-romano, mas também de valores extracorporais como o ‘primitivismo’ e o escapismo da Arcádia neoplatônica (Bruchmüller 2022: 237). Numa relação privilegiada com o mar e as zonas costeiras da Grécia e de Itália, países prediletos por parte de homens homossexuais à época, os marujos vão materializar a homossociabilidade, a liberdade e a fuga às convenções sociais, específicas a estas personagens, e conseqüentemente, a emancipação sexual.

Vai ser nestas relações que os marinheiros ganham força na cultura visual de artistas de sexualidade dissidente, tornando-se não só no cânone de beleza masculina homoerótica, mas na personagem de excelência para a identidade visual e simbólica destes artistas. A temática dos marujos vai ter as suas fronteiras pouco definidas, com estas personagens a serem também identificadas com outras funções marítimas, sendo retratadas no exterior — onde podemos observar elementos do mar, da água, do rio ou de praias —, ou em ambientes fechados — como vai ser o caso de barcos, bares, ginásios, saunas e banhos públicos.

No cruzamento do desejo homoerótico e da glorificação da cultura do corpo e da saúde, o artista sueco Eugène Jansson vai pintar os marinheiros nos balneários de Estocolmo — conhecidos como locais de encontro para homens homossexuais (Mann 2008: 8) —, na sua série de *Flottans badhus* (1907–1911). Ao representar a masculinidade atlética como símbolo de uma humanidade saudável e forte, o pintor recorre ao Vitalismo para exaltar a virilização do nu masculino, evocando o desejo homoerótico que é mascarado pela glorificação de valores higienistas vitalistas e livrando o artista de acusações de inversão sexual (Callen 2023: 25). Para a série de pinturas, Jansson fez vários esboços preparatórios destes homens, desenhando-os



Fig. 2 Eugène Jansson, *Flottans badhus* (1907). Óleo sobre tela (197 x 301 cm). Thielska Galleriet. Fonte: Thielska Galleriet/Tord Lund.

Fig. 3 Eugène Jansson, *Självporträtt* (1910). Óleo sobre tela (110 x 203 cm). Nationalmuseum. Fonte: Nationalmuseum.

com diversos tipos de corpos e faixas etárias distintas. Para as pinturas finais, como é o caso de *Flottans badhus* (1907) [Fig. 2], opta por representar estes indivíduos nus como jovens e atléticos, procurando representar a energia e a destreza destas figuras. Ao fundo destas composições encontramos marinheiros na sua indumentária, reforçando a sua associação com o homoerotismo.

Se vamos encontrar o desejo evidenciado nestas pinturas, a elevação desta série a um estatuto iconográfico homoerótico dá-se no autorretrato *Självporträtt* (1910) [Fig. 3]. Fazendo-se representar na *Flottans badhus* — local que visitava frequentemente no final da década de 1890 por recomendação médica para melhoria dos seus problemas de saúde —, o artista surge na companhia destes homens nus e de marinheiros com um fato de linho branco, uma faixa e sandálias, indumentária daquele que era o estereótipo do *dandy* homossexual³. O *look* do *dandy*, numa associação com Oscar Wilde e outros homossexuais cosmopolitas à época, pode ser visto como uma indicação pública da sua preferência sexual (Mann 2008: 9). Esta manifestação pública foi percecionada como um estereótipo homossexual igualmente por parte de representações homofóbicas durante aquele período, incluindo em Portugal, como podemos ver na ilustração satírica *A Exposição de Pomologia* (1900), de Rafael Bordalo Pinheiro, que representa um dos pêssegos com a indumentária do *dandy*.

A figura do marinheiro vai continuar a ser objeto de explorações estilísticas e formais por parte de artistas que vão permitir a expressão de desejo homoerótico

³ A passagem de um estilo mais sombrio, como podemos ver em outros autorretratos como *Självporträtt* (1901), para o visual que o artista começa a assumir acontece após o mecenato de Ernest Thiel, podendo corresponder a um momento em que parece estar mais aberto à sua atração por outros homens como resultado das suas viagens e experiências. Repetidamente visto como discreto em relação à sua vida pessoal, no início de 1900 começa a ser visto com homens mais jovens, de classe trabalhadora, nomeadamente na colônia de verão de Sandhamn (Mann 2008: 6).

e a definição de novos cânones de beleza masculinos. Vamos encontrar o fascínio erótico pelo marinheiro por parte do pintor sueco Gösta 'GAN' Adrian-Nilsson — cativado pela sua figura tanto como objeto de desejo como pelos recortes geométricos dos uniformes azuis e brancos — que em 1918 expõe obras cubistas para sua exposição *Sjömanskompositioner*. O grupo espanhol *Generación del 27* vai escolher a Sicília, conhecida pelo mundo dos marinheiros e da homossexualidade, como espaço para desenvolver atividade artística. No desenho de Federico García Lorca *Hombre y marinero joven* (1929) [Fig. 4], vamos poder ver a representação de dois marinheiros — seguindo códigos binários, com um deles jovem com cabelo comprido e ondulado, de tez clara, abraçado pela cintura por um homem com um porte físico maior, torso peludo, que oferece a sua perna para que o marinheiro se possa sentar —, ou as pinturas de Gregorio Prieto, em obras como *Luna de miel en Taormina* (c. 1932) (Avellaneda 2019: 115). O artista americano Charles Demuth vai retratar de forma explícita episódios dos portos marítimos — local de encontros sexuais entre homens *gays* e marinheiros — na aquarela privada *Three Sailors on the Beach* (1930), onde assina as suas iniciais dentro de um coração tatuado no braço do marinheiro à esquerda, integrando-se assim na composição. Vamos ver outros artistas de sexualidade dissidente a explorarem este tema nos anos de 1920 e de 1930, com Paul Cadmus e a sua obra homoerótica satírica *The Fleet's In!* (1934) — confiscada antes da exposição na Corcoran Gallery of Art pelo oficial naval Hugh Rodam —, os ingleses Cedric Morris, Edward Wolfe, Glyn Philpot e Christopher Wood — em *The Sleeping Fisherman* (1930), onde podemos observar um marinheiro semidespido a dormir na praia, com falésias escuras a erguerem-se sobre a sua figura, que se apresenta forte mas vulnerável (Cooper 1994: 113) —, o russo Pavel Tchelitchew, Edward Burra, com *Izzy Orts* (1938), ou o pintor grego Yannis Tsarouchis, que vai retratar jovens marinheiros entre 1936 e 1939, evidenciando as suas mãos, braços e ombros, que evoluem para composições íntimas de intensidade homoerótica nos anos seguintes, como *Seated Sailor and Lying Nude* (1948) [Fig. 5].

Se o conteúdo vai estar ao serviço do formalismo, com outros pintores a explorarem este tema nos anos de 1940 e de 1950 — que vão incluir John Minton, Keith Vaughan ou John Craxton —, vai ser com a expansão da ilustração — que promove a acessibilidade, a reprodutibilidade, a circulação e a distribuição de conteúdos homoeróticos a um público mais vasto — que vamos ver gradualmente a objetificação e a hipersexualização do marinheiro.

As imagens explicitamente homoeróticas de George Quaintance ou Neel 'Blade' Bate circulavam inicialmente de um modo clandestino no meio *gay*, começando a aparecer em revistas de renome da cultura física do final dos anos de 1940. *Physique Pictorial* surge como a primeira revista que incluía também desenhos e ilustrações feitos por artistas de sexualidade dissidente, permitindo desenvolver fantasias



Fig. 4 Federico García Lorca, *Hombre y marinero joven* (1929). Desenho. Fundación Camilo José Cela. Fonte: Fundación Camilo José Cela.



Fig. 5 Yannis Tsarouchis, *Seated Sailor and Lying Nude* (1948). Óleo sobre madeira (31.5 x 36 cm). Yannis Tsarouchis Foundation. Fonte: Yannis Tsarouchis Foundation.

eróticas disfarçadas da promoção da cultura física. Estas ilustrações, que vão incluir marinheiros, vão ganhar mais força com os desenhos hipersexualizados de Touko ‘Tom of Finland’ Laaksonen a partir dos finais dos anos de 1950, criados especificamente para um público homossexual. Estes desenhos vão ser considerados um clássico do género, tornando Finland o criador mais influente de imagens pornográficas homoeróticas do século XX (Slade 2001: 545). A difusão de revistas eróticas e pornográficas masculinas e a descriminalização da nudez masculina nos Estados Unidos vão cimentar o marinheiro como ideal erótico por excelência do homem homossexual.

O marinheiro torna-se progressivamente mais explícito na cultura visual homossexual, apresentado segundo uma virilidade idealizada — com traços corporais e faciais bem definidos —, num destaque e numa exageração física que incluíam não só o corpo, mas também os genitais. Com o afastamento do discurso homofóbico em torno do homossexual como homem efeminado, vamos assistir à reapropriação da masculinidade através da figura do marinheiro. A reivindicação da agência de um homem que transmite uma masculinidade hegemónica e que era, ao mesmo tempo, homossexual (Cooper 1994: 189) vai tornar o marinheiro num modelo positivo que vai ser assumido com orgulho pela comunidade homossexual (Avellaneda 2019: 107).

As pinturas de *Marinheiros* de Cesariny: o desejo homoerótico como forma de transgressão, liberdade e resistência

Ao longo do século XX a obra plástica de Cesariny foi relegada para segundo plano — contrastando com o reconhecimento da sua produção literária —, sendo objeto de avaliações tardias. O facto de não ter seguido a ortodoxia formal do Surrealismo, bem como a sua personalidade pública controversa a partir dos anos de 1940, acabou por ter um impacto na sua imagem como pintor. A influência que José-Augusto França exerce sobre a interpretação crítica do artista fez-se sentir durante décadas, ao desconsiderar a sua atividade plástica posterior a 1952, data em que dá por terminada a atividade coletiva do Surrealismo. Rui Mário Gonçalves faz uma reavaliação da obra de Cesariny, colocando-o num lugar de destaque no entendimento alargado do Surrealismo e realçando o seu trabalho na génese da abstração não geométrica. Esta reavaliação foi reforçada por Alexandre Melo e Bernardo Pinto de Almeida, que afirmaram a importância de Cesariny na leitura do Surrealismo português, e por María Jesús Ávila com a releitura do papel de Cesariny no contexto nacional (Pinharanda 2004: 18).

As experiências plásticas ‘informes’ de Cesariny, daquilo que irá definir como sismofiguras, soprofiguras e aquamotos, precedem um conjunto de experiências abstratas inéditas a nível nacional que se vão aproximar do automatismo. O Surrealismo transforma-se num sistema de referência exterior a si mesmo, sendo assimilado por práticas artísticas posteriores — alheias aos princípios estritos do surrealismo histórico — e tornando-se uma reserva à qual, ecleticamente, se foi buscar o que em cada momento interessava, tendo sido nestes processos de fusão e recuperação que a obra de Cesariny se manteve firmemente ancorada a uma lógica individual (Pinharanda 2004: 15).

Neste âmbito, as experiências plásticas surrealistas consolidam o lugar de Cesariny como artista de relevância no desenvolvimento da arte portuguesa, permitindo compreender uma grande parte da sua obra pictórica. Contudo, uma maior atenção crítica vai ser exigida para analisar as obras do artista a partir da década de 1960, nomeadamente no caso das pinturas dos *Marinheiros*, que, quando abordadas, vão ser relegadas para um caso isolado sem unidade formal (Pinharanda 2004: 31). O recurso às metodologias formalistas — que se vão mostrar insuficientes para a análise destes trabalhos — faz com que estas obras caiam no domínio do ‘não-dito’ em que foram criadas, sendo remetidas para um silêncio institucional.

A vida de Cesariny é indissociável da sua obra, cuja determinação em viver segundo as suas próprias regras — ou deveríamos dizer a falta delas — transparece na sua produção artística. A sua atitude ideológica e estético-política transgressiva — centrada em torno da resiliência, resistência, revolução e subversão de normas — vai ser intrínseca ao amor e às suas aventuras. O modo autêntico de vivência do desejo homossexual não consegue escapar ao peso imposto pela repressão familiar e social, sendo estigmatizado como vagabundo e vadio, carregando a imagem e a responsabilidade de ser dos poucos homens assumidamente homossexuais em Portugal numa época em que reinava a clandestinidade.

Cesariny não escondeu a sua paixão por marinheiros. Movido por uma pulsão erótica, eram as fardas dos homens do mar que o fascinavam: ‘eles tinham obrigatoriamente de andar fardados, e quando recebiam a farda, iam à costureira para aquilo ficar bem, bem, bem ajustadinho (...) Só faltava não terem mesmo calças’ (Mendes 2004b: 115). Ao final da tarde, o artista esperava no Cais do Sodré pelas embarcações que traziam os marujos da Escola Naval do Alfeite⁴, levando para o quarto de uma ‘pensão rasca’ aqueles que procuravam uma aventura. Cesariny afirmava que os homens do mar gostavam de ‘fazer amor com homens’, e que, após cumprirem as suas obrigações sociais — que incluíam casar, arranjar uma casa, ter filhos —, o ‘amor físico era com homens’ e não com as ‘petingas de xaile, lenço e tamancos’ (Carvalho 2023). A intimidade de um mundo ausente das mulhe-

⁴ A este respeito, Cesariny partilha histórias em torno destes eventos: ‘Para se reconstituir o que era a Rua do Arsenal, por exemplo, às cinco e meia, às seis e às seis e meia. Era uma coisa... que nem te digo o que era. Porque era a saída da Marinha que vinha do Alfeite, do lado de lá (...) E já nos conheciam tão bem que, uma vez, fizeram uma coisa muito bonita (...) eles cobriram o carro todo com os seus corpos, quer dizer, primeiro pelo motor, assim por cima do carro, depois o capot e nós ficámos como numa caverna submarina, submergidos por fardas brancas e azuis. Isto é muito bonito da parte de quem o fez. Era uma espécie de grande abraço que nos davam’ (Mendes 2004b: 50). Também Cruzeiro Seixas partilha detalhes sobre estes episódios: ‘Um dos espectáculos mais belos desta minha Lisboa de há uns anos era ao fim da tarde o desembarque da “vedeta” vinda do Alfeite, cheia de marinheiros estilizados nas suas fardas, invadindo alegremente as ruas da baixa. Hoje não resta qualquer lembrança viva do mar nesta cidade. Se eu tivesse algum poder, organizava todos os dias este mesmo espectáculo, nem que fosse com figurantes’ (Rodrigues 2020: 58).

⁵ O acervo pessoal de Cesariny — hoje na Fundação Cupertino de Miranda — mostra-nos a importância do mar na vida do artista. Funcionando quase como um gabinete de curiosidades, o espólio inclui livros, correspondência e diversos objetos diretamente relacionados com o universo marítimo, refletindo o seu interesse e apropriação simbólica destes elementos na sua produção artística. A sua biblioteca pessoal vai incluir livros anotados como *Questionário de Marinharia* (1968), da autoria do Comandante Antônio Marques Esparteiro, um dos fundadores da Academia de Marinha; *Dicionário de Linguagem de Marinha Antiga e Actual* (1974), dos Comandantes Humberto Leitão e José Vicente Lopes; *Gírias Militares Portuguesas* (1926), de Afonso do Paço; bem como 19 folhas soltas datilografadas, com furos de furador e que se encontravam agrafadas, com anotações manuscritas sobre estas temáticas. As definições encontradas nestes livros dão-nos pistas de leitura para obras de marinheiros como *O Manobras* (1972) ou *O Pombaló* (1979), denotando o conhecimento do artista em relação ao ofício e à atividade laboral dos marinheiros.

No que diz respeito ao universo náutico vamos encontrar peças como um barco intervencionado por Mário Cesariny, um prato de cerâmica com a representação de um barco da Marinha Portuguesa e que contém a inscrição ‘N.R.P. Rovuma’, um prato de cerâmica com a inscrição ‘Marinha de Guerra Portuguesa’, com relação às Forças Armadas Portuguesas, um espelho incorporado numa boia tipicamente associada às embarcações com a inscrição ‘*Bienvenu à Bord*’, um objeto representativo de uma boia com a inscrição ‘H.M.S Intrepid’, um farol de madeira e ainda uma peça composta em três elementos com a descrição ‘MARUJINHO’, que vamos encontrar exposta na Fundação Cupertino de Miranda. Em relação ao mundo dos marinheiros vamos encontrar um prato de cerâmica com a representação monocromática de um marinheiro em contraposto, uma peça de cerâmica com dois marinheiros cujos corpos se unem simetricamente, espelhando a pose com os braços fletidos na anca, bem como um retrato de um senhor identificado como ‘Tio Granzina’ que veste o uniforme de marinheiro. No seu acervo pessoal vamos encontrar fotografias analógicas tiradas no âmbito das celebrações do 25 de Abril em 1974, que nos mostram dois marinheiros a passear pelas ruas de Lisboa, dentro do carro e em espaços interiores. Este ato transgressivo surge como prova de que o 25 de Abril, contrariamente ao que Carlos Galvão de Melo viria a dizer, também tinha sido feito para homossexuais.

res era preferível para estes homens, que até gostavam mais de ‘cozinhar e comer entre homens’. Na sequência de um desgosto amoroso, o artista saiu para a rua para se divertir ‘com a Marinha portuguesa quase toda’ (Carvalho 2023).

Para Cesariny, Lisboa surge como centro improvável para a formação de subculturas homossexuais: ‘Cheguei a publicar num jornal uma coisa que hoje não se entende: Portugal era o país mais homossexual do mundo. E não era só a Marinha’ (Mendes 2004b: 47). O artista gostava de perambular pelos espaços de sociabilidade homossexual — urinóis, fragatas, bares e cinemas — em que se cruzavam homens das mais diversas classes, idades, formação profissional, com o objetivo comum: os engates. O caráter de alteridade destes encontros não era, no entanto, desvinculado de uma sacralidade que estava presente nestes momentos: ‘cada um que aparecia (...) era um deus desconhecido, e nisso sempre fui incapaz de fazer amor (...) sem estar em estado de oração, extra místico. Era o representante da espécie divina (...) naquele momento’ (Mendes 2004a).

O seu estilo de vida inconformista, a sua preferência pelo ambiente de *bas-fonds* e a sua homossexualidade assumida colocam-no várias vezes frente a frente com os agentes da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE). ‘Condenado a cinco anos de medidas de segurança de liberdade vigiada em Portugal’ entre 1953 e 1958 por suspeitas de ‘vagabundagem’ (Almeida 2010: 195), sofre várias restrições à liberdade de circulação em Portugal, partindo temporariamente para Londres para recuperar de ‘décadas de amargura’ (Martins 2023). É na sequência destas aventuras e episódios de repressão — com a PIDE a invadir-lhe ‘a própria cama’ (Carvalho 2023) — que produz as pinturas de *Marinheiros*.

O inegável desejo de Cesariny por estes homens, o seu envolvimento sexual com a Marinha portuguesa, a herança simbólica e cultural da figura homoerótica do marinheiro, a sua paixão pelo mar refletida no espólio pessoal⁵ — que inclui livros da especialidade, correspondência e diversos objetos relacionados com o universo marítimo —, na sua produção pictórica — que vai incluir pinturas da temática do mar como as *Linhas de Água* — e na sua produção literária, não podem ser dissociados da representação destas personagens.

Os homens do mar — mar esse que surge em Cesariny como uma dimensão de escapismo, de exílio, de sair da vigilância, do poder circular, de evasão, da paisagem utópica e heterotópica — vão trazer uma dimensão de desejo e de clandestinidade que encontramos nestas pinturas. Na primeira obra conhecida dos *Marinheiros*, *Pintura* (1960) [Fig. 6], observamos uma figura que nos fita de frente, numa pose orgulhosa e altiva, evidenciando a musculatura do tronco e dos braços. No documentário *Autografia* (2004), de Miguel Gonçalves Mendes, vamos encontrar várias fotografias que fazem parte de um álbum pessoal elaborado por Cesariny, acompanhadas por comentários sobre alguns dos seus namorados. Entre



Fig. 6 Mário Cesariny,
Pintura (1960). Têmpera
e verniz sobre papel colado
em platex (36.5 x 24 cm).
Coleção particular.



Fig. 7 Mário Cesariny, *O Marinheiro* (1972/1987). Têmpera e verniz sobre papel colado em platex (70 x 50.5 cm). Coleção particular.



Fig. 8 Mário Cesariny, *Sem Título* (1978). Gouache sobre papel montado em tela. Coleção particular.

estas imagens, destaca-se a fotografia de um marujo com a seguinte legenda: ‘O Cândido nos Açores’ (Mendes 2004a). A pose do Cândido, bem como a composição da fotografia — dividida pela linha do horizonte, entre as rochas e o areal —, remete-nos diretamente para a pintura, que sofre uma estilização do corpo, com os ombros acentuados e a cintura estreitada.

O artista recorre à simplificação e esquematização das formas, tratando o rosto de modo uniforme, sem qualquer definição de atributos faciais, e mantendo o anonimato do retratado. Cesariny parece não representar um marinheiro específico, mas antes uma figura-tipo, um arquétipo do marinheiro, o marinheiro como um todo. O rosto perde, portanto, a sua relevância. O anonimato vai estar presente em outras pinturas, como *O Marinheiro* (1972/1987) [Fig. 7], *Figura* (1972) ou *Sem Título* (1978) [Fig. 8], onde assistimos a uma objetificação e a uma maximização do corpo que se destaca, enfatizando as mãos, as pernas e o tronco, em detrimento de uma redução progressiva da cara, que é remetida para o topo da composição e

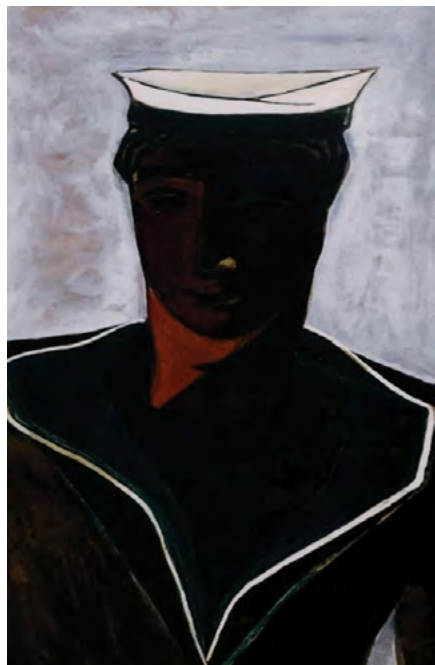


Fig. 9 Mário Cesariny, *Marinheiro* (1962). Têmpera e verniz sobre madeira (35 x 20 cm). Coleção Maria e Jorge Justo Pereira.

Fig. 10 Mário Cesariny, *Le Marin* (1962). Têmpera sobre papel (39.5 x 24 cm). Coleção Paula e Alberto Holly.

que, no caso das duas últimas obras, desaparece. O elemento central da composição passa a ser a farda e o corpo que a incorpora.

Quando o rosto da figura é evidenciado, como podemos observar em *Marinheiro* (1962) [Fig. 9], os apontamentos sumários que definem o rosto contribuem para uma indefinição dos traços do marinheiro que contrasta com a clareza do género clássico que é o retrato. Os tons escuros do marujo — que pode levantar uma possível leitura racializada ou mesmo classista, associadas a indivíduos da classe proletária e à sua exposição ao sol — sobressaem em relação ao fundo claro, num rosto misterioso que se mantém na penumbra, sugerindo a revelação de uma realidade clandestina, simultaneamente exposta e obscurecida, com a representação do desejo homoerótico, que se encontra à vista de todos, mas que mantém uma dimensão oculta que é silenciada.

O título da obra *Pintura* reforça estas dimensões de clandestinidade, de mistério, de errância, de estigma e mesmo de vergonha⁶, ao privilegiar a dimensão plástica da obra que nos distancia da verdadeira identidade do sujeito representado, Cândido, que se mantém desprovido de subjetividade representativa. Tal vai acentuar o seu estatuto de símbolo erótico impessoal, mas também a dimensão de aventura e de anonimato associada aos encontros com estas personagens, de que ‘às vezes só depois é que se sabia o nome’ (Mendes 2004b: 54). O artista parece retratar a natureza transitória da vida destes tripulantes nos portos marítimos onde

⁶ A reduzida circulação e apresentação destas pinturas parece reforçar estas dimensões. No âmbito da exposição realizada na Secretaria de Estado da Cultura em 1977, vamos encontrar obras do tema dos marujos, como *O Separador* (1970) ou *O Manobras* (1972). A respeito de *O Separador*, José Lima de Freitas faz um paralelo com o *Retrato de Jean Genet* (1972): ‘Como nas imagens estereoscópicas, o poeta e o pintor dão-nos complementarmente, por sobreposição, a realidade completa da personalidade de Mário Cesariny: céu e inferno que mutuamente se tentam, se sondam, se ecoam; e no meio o homem, o “separador” — como intitulou um dos seus quadros — crucificado, cruci-fixado, que em si mesmo abre a fenda transversal do abismo’ (Pinharanda 2004: 269). Após esta exposição, não existem outras menções ou presenças conhecidas destas pinturas em catálogos — ao contrário do que vamos observar de outras séries homoeróticas, como as pinturas de Moby Dick —, tendo sido apresentadas posteriormente no âmbito da exposição organizada pela Fundação EDP no seguimento da atribuição do Grande Prémio EDP a Mário Cesariny em 2004. Estas obras parecem ter um carácter mais intimista e privado — o que pode ser igualmente uma indicação de falta de mercado para as produções pictóricas deste tema —, tendo sido adquiridas ou oferecidas a pessoas próximas do artista, como podemos constatar no verso da pintura *Le marin* (1962), onde se lê: ‘Pour Isaac avec amitié et admiration, Mário 1983.’

⁷ Vai ser por inspiração literária que Cesariny vai desencadear muitas das suas séries. A matriz da série *Moby Dick* é temática e não visual, baseando-se no romance *Moby Dick*, de Herman Melville — romance esse que vamos encontrar na sua biblioteca pessoal, em francês (Editora Gallimard) e em português (Publicações Europa-América) —, para produzir imagens muito díspares entre si, libertando-se do peso da ilustração mas também da narratividade (Pinharanda 2004: 28).

A relação entre o narrador de *Moby Dick*, Ishmael, e o polinésio Queequeg tem sido tópico de discussão em torno da presença de elementos homoeróticos na obra de Herman Melville. Este argumento é sustentado pelo episódio em que os dois acabam por dormir ‘ambiguously intertwined’, com Ishmael a acordar com o braço de Queequeg sob o seu corpo, o que o leva a refletir: ‘almost thought I had been his wife’ (Melville 1922: 31). A esta cena sucede-se um casamento não formalizado pela igreja (Melville 1922: 63). Em obras da série como *Espelho de Ismael* (ou *Quadro de Quarto para Janela sem Muro*) (1975) ou *Queequeg, Ismael e Richard Tobias Greene* — *Dança do Mar* (1988), Cesariny parece explorar a relação entre estas personagens, destacando o homoerotismo subjacente à sua relação. A adição de Richard ‘Toby’ Green na última obra parece reinterpretar ou expandir esta narrativa. Toby surge no romance *Typee: A Peep at Polynesian Life* (1946), de Melville — denotando conhecimento do artista em relação à obra literária de Melville —, no qual vão surgir referências homoeróticas na relação do narrador para com Toby (Melville 1846: 40). A reinterpretação da narrativa por parte do artista coloca as três personagens na mesma realidade, partilhando em comum a exploração das relações masculinas no campo emocional e físico nas suas histórias. As obras de Melville vão ter um impacto para artistas de sexualidade dissidente, como vai ser o caso do grupo espanhol *Generación del 27* — que vão tomar conhecimento da obra após as celebrações do centenário do seu nascimento (Avellaneda 2019: 115) —, ou, mais recentemente, o caso da dupla João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira. A dupla vai explorar a relação entre história e comunidade sob o ângulo do homoeroticismo com o projeto *Moby Dick* (2009) — numa interpretação homoerótica do livro *Moby Dick* —, fazendo alusão aos marinheiros portugueses.

os encontrava em *Le Marin* (1962) [Fig. 10]. Aqui, a cena parece desenrolar-se num espaço interior, onde a figura parece ter acabado de entrar. A tonalidade escura do fundo, dominada por castanhos, bem como a presença de uma superfície horizontal que nos parece indicar um balcão, permite-nos associar o espaço a um bar portuário noturno, oferecendo uma leitura de referência codificada aos encontros clandestinos gay.

A iconografia gay destas produções vai ganhar um outro nível quando o artista se faz retratar como marinheiro no desenho *Sem Título* (1984) [Fig. 11], executado com Francisco Relógio. Do lado esquerdo da composição, observa-se o perfil de uma figura que remete à estética característica de Relógio, funcionando como uma possível autorrepresentação ou evocação simbólica do próprio artista. Do lado direito, vemos a figura de Cesariny, representado com a indumentária do marinheiro, que nos é dada pelo colarinho do uniforme, enquanto segura na mão direita aquilo que parece ser um ramo de oliveira. Este elemento remete-nos para os costumes da Grécia Antiga, numa evocação do universo clássico que é complementado pela coluna jônica que suporta a base da mesa. Ao tornar-se num marinheiro, Cesariny assume a potência simbólica do marujo como parte integrante da sua identidade — uma identidade em fuga, como a do marinheiro, num nomadismo marginal de quem não tem um lugar estável —, incorporando a liberdade que recusa as convenções sociais, num mundo que foi feito de acordo com as suas próprias regras.

O reconhecimento de uma tensão que pode ser sexualizada em certas obras plásticas do artista a partir da década de 1960 passa por uma simbologia de representação fálica, ou mesmo na relação possível da linha vertical rebatida na série das *Linhas de Água* — que determina a humanização e o masculino —, consequentemente negando esses valores pela sua horizontalidade (Pinharanda 2004: 29). Porém, a inexistência de uma contextualização e de métodos que tenham em conta o modo como a sua identidade sexual teve um impacto no seu percurso artístico e na sua produção pictórica contribui para que obras como as dos *Marinheiros* careçam de profundidade crítica.

Uma leitura exclusivamente formal e estilística de certas obras do artista vai mostrar-se insuficiente para analisar as pinturas de *Marinheiros*, a série de *Moby Dick*⁷, as obras patentes na exposição ‘30 Pinturas de Mário Cesariny Sendo 14 com Títulos Colhidos nas “Iluminações” de Rimbaud’ (1971) (poeta precursor do Surrealismo, cuja obra literária homoerótica e transgressora será retomada e traduzida por Cesariny), e pinturas como *Heliogábalo ou o Último Scrandro* (1983) — baseada no livro *Héliogabale ou l’anarchiste couronné* (1934), de Antonin Artaud, traduzido por Cesariny em 1982, que explora de um modo subversivo a biografia do imperador romano, numa desconstrução dos códigos binários que vão tornar Heliogábalo andrógino e fluido em termos de género e sexualidade (Artaud

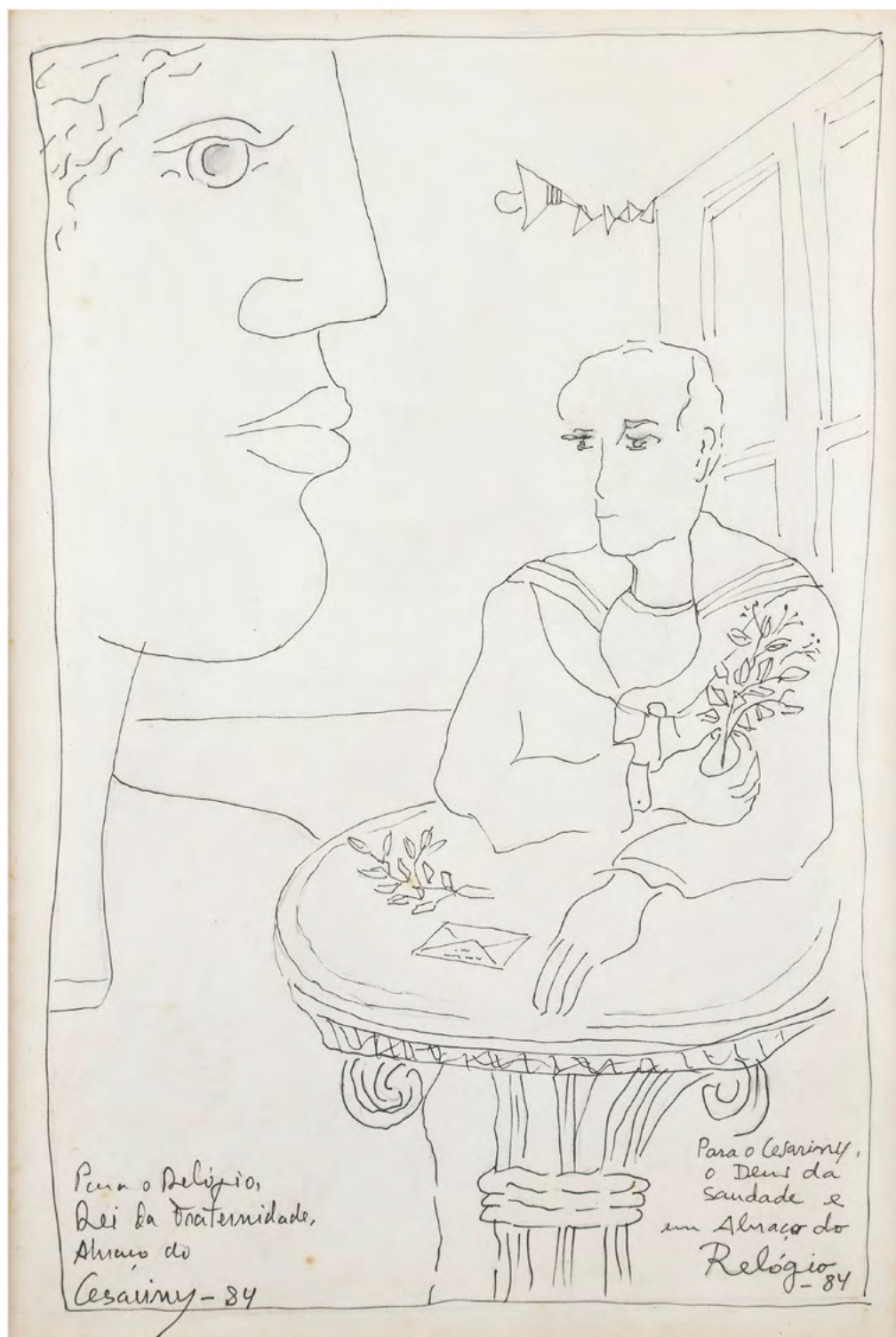
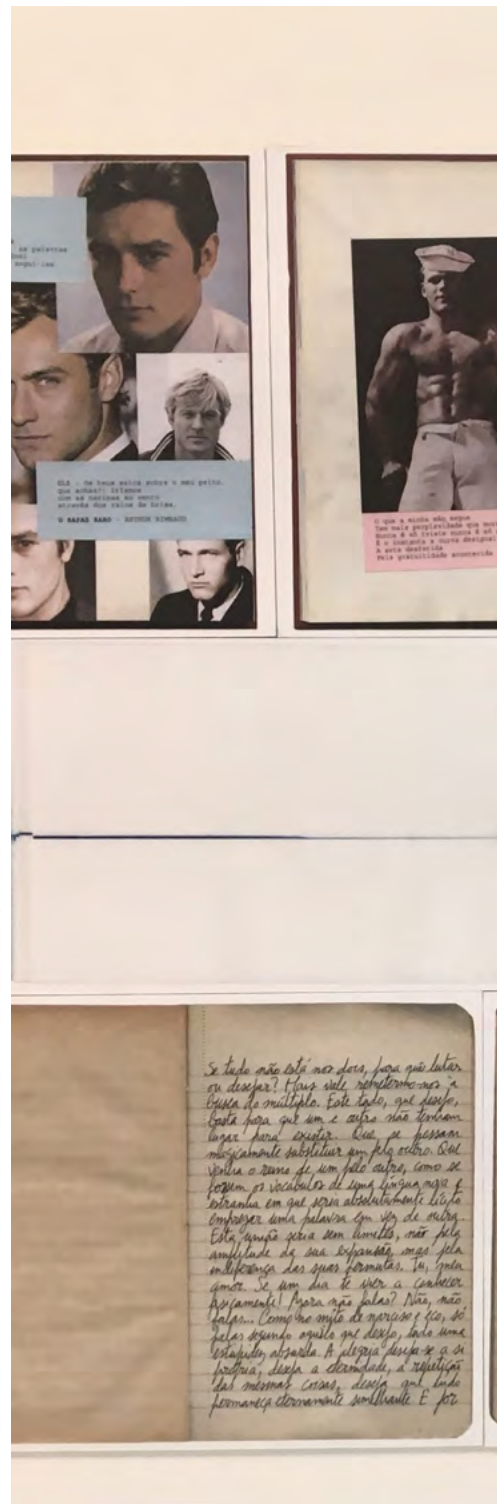


Fig. 11 Francisco Relógio e Mário Cesariny, *Sem Título* (1984). Tinta da china sobre papel (30.7 x 21.6 cm). Coleção Fundação Cupertino de Miranda. Fonte: Fundação Cupertino de Miranda. Agradece-se cordialmente a autorização concedida pela Dra. Marlene Oliveira e a equipa da FCM para a utilização da imagem.



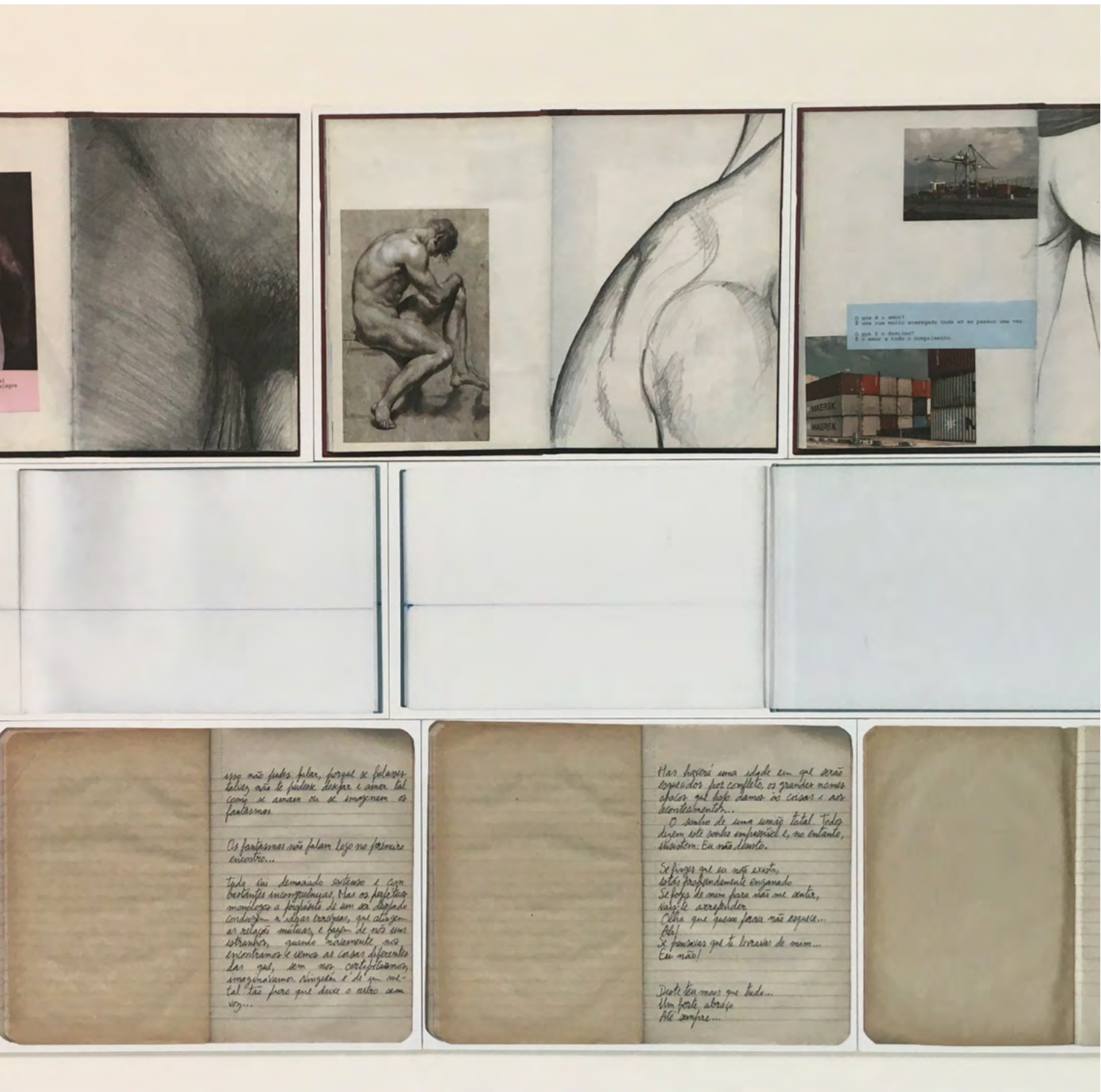


Fig. 12 Vasco Araújo, *Se Pensavas que Te Livravas de Mim...* (2020).

Instalação (dimensões variáveis). Fonte: Vasco Araújo. Agradece-se cordialmente a autorização concedida pelo artista Vasco Araújo para a utilização da imagem.

2003: 62) — ou o *Retrato Rotativo de Jean Genet*⁸ (1972), um dos escritores *gay* mais influentes do século XX.

A vida e obra de Cesariny vai ser revisitada com um outro olhar por parte de artistas contemporâneos que têm em consideração estas dimensões. Na tentativa de criação de genealogias de sexualidades dissidentes, vamos encontrar na instalação *Se Pensavas que Te Livravas de Mim...* (2020), [Fig. 12] de Vasco Araújo, um trabalho que vai fazer parte da reativação e reinterpretação de materiais históricos de indivíduos homossexuais — neste caso, os diários e os poemas de Cesariny — que vão dialogar com as pinturas de *Marinheiros* e com as *Linhas de Água* na exposição 'Um Oásio ao Entardecer' (2020), no Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT). A instalação vai abordar o desejo sobre a figura do marinheiro — como herói valente, destemido e sedutor —, bem como os hipotéticos encontros que Cesariny terá tido com algumas destas enigmáticas figuras nos cais do porto de Lisboa. Vasco Araújo reanima fragmentos, desejos e subjetividades *queer* do passado, construindo contranarrativas à memória cultural dominante. A sua obra constitui um dos exemplos, em Portugal, do papel pioneiro que as artes têm assumido na recuperação da memória LGBTQI+ (Cascais 2024a: 71) e na reconstrução de contraidentidades de resistência. Também a metainstalação performativa *Ama Como a Estrada Começa* (2019), da dupla João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira, apresentada no MAAT, vai participar nesta recuperação e reconstrução, tomando o poema homónimo de Cesariny para dialogar historicamente com a sua vida e obra, criando uma heterotopia de estruturas arquitetónicas conotadas com o imaginário *gay*, numa deambulação entre o visível e o invisível, na repressão do corpo e da sexualidade. A metainstalação performativa — que vai ter como base a pesquisa feita em torno do momento em que Cesariny foi preso em Fresnes sob a acusação de atentado ao pudor e de homossexualidade em 1964 — contribui para a construção de genealogias históricas *queer* e explora as dificuldades vividas por figuras de sexualidade dissidente e as suas histórias de marginalização — sem transformar emoções negativas, como a vergonha, em ferramentas políticas positivas —, que vão ser fundamentais para a compreensão das identidades e experiências *queer* do presente (Love 2007: 29). Ao reativar histórias fragmentadas do passado — com artistas contemporâneos a visitar e a expandir estas histórias — o meta-hibridismo da *performance* promove reflexividade social e reinterpretação do passado e destaca a invisibilidade de certas memórias ao tornar o 'não-dito' e o não visto em visibilidade (Madeira 2024: 23).

⁸ O paralelo entre Jean Genet e Mário Cesariny — em torno da subversão das normas, do universo homoerótico, do fascínio pelas subculturas *bas-fonds*, da transgressão e da resistência — e a sua condição 'abjeta' não vão passar despercebidos: 'O mais "abjecto" dos homens de letras do nosso tempo — Jean Genet — no quadro de Cesariny, ora em cima ora em baixo, graças à sua figuração abstrata, não nos permite saber onde está o "cima" e onde está o "baixo". Eis a chave da arte deste grande artista, que, como Genet, partindo de baixo chegou acima e estando em cima aceita que o cima em que está seja o baixo onde os outros o vêem' (Pinharanda 2004: 258).

A persistência do ‘não-dito’ na obra de Cesariny e na historiografia da arte portuguesa

Onde existe opressão existe resistência. Estas formas de resistência surgem-nos através de práticas possíveis de sobrevivência e através dos discursos ocultos de uma comunidade (in)existente (Afonso 2018: 74). Cesariny vai representar estes marinheiros — que não podem ser dissociados da produção visual e da realidade simbólica dos marinheiros que se construíram ao longo do século XX —, num sujeito de representação que vai ser comum a artistas de sexualidade dissidente que recorrem a este motivo para expressarem, entre outros, um desejo homoerótico que não pode ser explícito em contextos opressores.

Assim, o marinheiro vai-nos dar dois modos de ver: o primeiro na figura corajosa, poderosa, heroica e nacionalista do marinheiro — em toda a sua virilidade heteronormativa —, que invisibiliza o segundo, a personificação de um desejo erótico assumido em toda a sua componente simbólica, que é revelado ao observador homossexual que reconhece estes códigos e afirma a sua experiência. Cesariny e estes artistas pertencem assim a uma cultura visual homossexual que produziu estas imagens como forma de transgressão e de resistência à repressão de que eram vítimas, e estas obras de arte tornam-se não só um modo de expressão de um desejo homoerótico, de liberdade e de resistência às estruturas opressivas, mas também um meio de sobrevivência quotidiana (Sedgwick 1993: 3). As pinturas de *Marinheiros* de Cesariny vão ser testemunho de uma subcultura clandestina lisboeta⁹ que desaparece com o pós-25 de Abril — participando numa linhagem iconográfica e histórica marcada por subjetividades dissidentes e inscrevendo-se numa tradição homoerótica que as antecede e que ganha continuidade nos diálogos criados através dos trabalhos de artistas contemporâneos — e constituir parte de um arquivo histórico que vai ter importância para artistas e indivíduos homossexuais.

Mesmo no decorrer da construção da sua personalidade polémica ou com a fragilidade crítica da arte em Portugal, continuamos a questionarmo-nos sobre a invisibilidade do contexto homossexual em torno da obra plástica de Cesariny. Na análise do filme de terror *The Haunting* (1963), Patricia White descreve a estratégia representacional que torna a homossexualidade uma invisibilidade assombradora (White 1991: 157). O fantasma homossexual ganha representatividade através da sua negação: a sua aparição fantasmagórica permite que a cultura registe e recuse simultaneamente a sua existência (Castle 1993: 62). A questão da sexualidade — e em particular da homossexualidade — parece continuar a ameaçar a integridade da obra de arte. Os artistas de sexualidade dissidente continuam

⁹ Apesar dos acontecimentos opressivos na vida de Cesariny durante o Estado Novo, a nostalgia perdura, produzindo sentimentos contraditórios: ‘isto é o aspecto trágico. Parece que as ditaduras são uma coisa horrenda, mas têm um outro aspeto — exaltam, precipitam as pessoas para a transgressão, para toda a espécie de transgressão, até essa!’ (Mendes 2004b: 50).

Numa das fotografias que compõem o álbum feito por Cesariny com alguns comentários sobre os seus namorados, encontramos uma fotografia com a seguinte descrição: ‘Anos oitenta, isto é, os do fim da cidade habitada’. O pintor deixa assim transparecer a nostalgia das formas de viver e ser homossexual na sua juventude: ‘era uma altura em que a minha gente estava viva, amigos verdadeiros, gente para passar um bocadinho na cama. Tudo isso funcionava, com a polícia a correr atrás, a chatear-me, também havia maneira de chatear a polícia. E agora, nem polícia nem ladrões, é um deserto’ (Mendes 2004b: 75). O seu testemunho não deixa de ser uma declaração de saudade ao submundo dos *bas-fonds* e dos marginais, que desaparece para Cesariny: ‘estou morto de raiva da mudança (...) o meu tempo de verdadeira aventura acabou há muitos anos’ (Mendes 2004b: 53).

a ser sistematicamente marginalizados ou assimilados por leituras dessexualizadas, que, ao privilegiarem metodologias que se mostram inadequadas à análise das suas obras, desativam o potencial político, afetivo e estético.

A lógica estrutural neoliberal (Grant e Price 2020: 42) de inclusão permite que estes ‘outros’ discursos na História da Arte circulem, desde que não desestabilizem o edifício crítico e institucional. O que se produz, nesse contexto, é uma visibilidade sem reconhecimento, uma adição às estruturas imutáveis que mantêm os métodos tradicionais de uma disciplina que apresenta narrativas heterossexuais e que, em última instância, absorve as narrativas *queer* (Doyle 2006: 394), falhando na criação de outras perspetivas para uma História da Arte mais rica, plural e inclusiva que foi feita, também, para os ‘outros’. Reescrever a História da Arte a partir da dissidência é recusar a ilusão da neutralidade. Neste sentido, imaginar uma História da Arte *Queer* em Portugal é mais do que uma tarefa académica: é um exercício ético, epistemológico e político.

O ‘não-dito’ — simultaneamente sintoma e arquivo — mantém-se ancorado à mentalidade dos portugueses, onde tudo pode acontecer, desde que seja na lei do silêncio. A partir do momento em que os críticos e os historiadores são formados numa certa tradição que produz leituras idênticas — abordando as sexualidades dissidentes de forma semelhante —, estes temas vão continuar a ser desconsiderados na crítica académica, perpetuando esse silêncio. Quando este silêncio ganha voz, acabamos por descobrir que estes artistas não constituem casos isolados — pertencem à comunidade imaginada (Anderson 2005: 25) que existiu na mente dos homossexuais à época —, fazendo parte de uma tradição cultural maior.

Referências

- Afonso, Raquel. 2018. 'Homossexualidade e Resistência durante a Ditadura Portuguesa: Estudos de Caso.' Tese de mestrado. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- Almeida, Bernardo Pinto de. 2002. *Pintura Portuguesa do Século XX*. Porto: Lello Editores.
- Almeida, Bernardo Pinto de. 2003. *Transição — Ciclopes, Mutantes, Apocalípticos. A Nova Paisagem Artística no Final do Século XX*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Almeida, Bernardo Pinto de. 2007. 'A Situação Portuguesa (Entrevista com João Fernandes e Ulrich Looock).' In *Anos 80. Uma Topologia*, catálogo da exposição, ed. Ulrich Looock, 97–107. Porto: Museu Serralves.
- Almeida, São João de. 2010. *Homossexuais no Estado Novo*. Lisboa: Sextante Editora.
- Anderson, Benedict. 2005. *Comunidades Imaginadas. Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*. Lisboa: Edições 70.
- Artaud, Antonin. 2003. *Heliogabalus or, The Anarchist Crowned*. Paris: Creation Books.
- Avellaneda, Carlos. 2019. 'El marinero como símbolo homoerótico masculino en las artes visuales del siglo XX.' *Arte y Ciudad: Revista de Investigación* 15–16: 99–128.
- Bassnett, Susan. 2002. 'Cabin'd Yet Unconfined: Heroic Masculinity in English Seafaring Novels.' In *Fictions of the Sea: Critical Perspectives on the Ocean in British Literature and Culture*, ed. Bernhard Klein, 176–187. Londres: Routledge.
- Berrong, Richard. 1998. 'Portraying Male Same-Sex Desire in Nineteenth-Century French Literature: Pierre Loti's "Aziyadé".' *College Literature* 25 (3): 91–108.
- Berrong, Richard. 2003. *In Love with a Handsome Sailor. The Emergence of Gay Identity and the Novels of Pierre Loti*. Toronto: University of Toronto Press.
- Brandão, Ana Maria. 2009. 'Lesbianismo, Feminismo e Activismo Gay: Alianças Difíceis.' *LES Online* 1 (1): 12–20.
- Braz, Ivo André e Bruno Marques. 2015. 'Vasco Araújo et ALII: A In-atualidade da Identidade Contemporânea.' *Revista de História da Arte* 12: 217–233.

- Bruchmüller, Birte. 2022. 'Spiritual Transcendence and Androgyny within Swedish and Finnish Transnational Symbolism.' Tese de doutoramento. Gotemburgo: Faculdade de Humanidades, Universidade de Gotemburgo. <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/72033>.
- Caldeira, Ana Catarina e Bruno Marques. 2024. 'Queering Moby Dick. Pornography as a Political Strategy.' *Miguel Hernández Communication Journal* 15 (1): 113–137.
- Callen, Anthea. 2023. 'The Manly Water Arts: Hygiene, Vitality and Virility at the fin-de-siècle.' In *Vitalist Modernism: Art, Science, Energy and Creative Evolution*, ed. Fae Brauer, 24–47. Londres — Nova Iorque: Routledge.
- Carvalho, Miguel. 2023. 'Mário Cesariny: O Homossexual que Trocou a Grécia por Roma.' *Visão*, 9 de agosto. <https://visao.pt/atualidade/cultura/2023-08-09-mario-cesariny-o-homossexual-que-trocou-a-grecia-por-roma/>.
- Cascais, António Fernando, org. 2004. *Indisciplinar a Teoria. Estudos Gays, Lésbicos e Queer*. Lisboa: Fenda.
- Cascais, António Fernando e João Ferreira. 2014. *Cinema e Cultura Queer*. Lisboa: Associação Cultural Janela Indiscreta.
- Cascais, António Fernando, org. 2024a. *Dissidências e Resistências Homossexuais no Século XX Portugueses*. Lisboa: Letra Livre.
- Cascais, António Fernando. 2024b. 'Resgatar ao Presente Barahona Possollo.' *Revista Língua-Lugar* 7: 133–149.
- Castle, Terry. 1993. *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Cooper, Emmanuel. 1994. *The Sexual Perspective: Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West*. Londres — Nova Iorque: Routledge.
- Correia, Victor. 2025. *História da Homossexualidade em Portugal: Desde o Século XIII até ao Século XX*. Lisboa: Âncora Editora.
- Curopos, Fernando. 2016. *L'émergence de l'homosexualité dans la littérature portugaise (1875–1915)*. Paris: L'Harmattan.
- Curopos, Fernando. 2020. 'Du rose Années Folles au noir Salazar.' *Iberic@l* 18: 223–238.
- Curopos, Fernando. 2022. 'A garçonne: de Paris a "Lesboa".' *Moderna Språk* 116 (2): 167–182.
- Davis, Whitney. 1994. 'Winckelmann Divided: Mourning the Death of Art History.' In *The Art of Art History: A Critical Anthology (New Edition)*, ed. Donald Preziosi, 35–44. Oxford: Oxford History of Art.

- Doyle, Jennifer. 1996. 'Introduction.' In *Pop Out: Queer Warhol*, ed. Jennifer Doyle, Jonathan Flatley, e José Esteban Muñoz, 1–19. Durham, NC: Duke University Press.
- Doyle, Jennifer. 2006. 'Queer Wallpaper.' In *The Art of Art History: A Critical Anthology (New Edition)*, ed. Donald Preziosi, 391–401. Oxford: Oxford History of Art.
- Eekhoud, Georges. 1895. *Mes communions*. Paris: Société du Mercure de France.
- Ferreira, João M. Diniz. 2005. 'Em Busca de um Devir Performativo Queer em Portugal.' *Sinais de Cena* 4: 17–20.
- Foucault, Michel. 1978. *The History of Sexuality: Volume 1*. Victoria: Penguin.
- França, José-Augusto. 2004. *História da Arte em Portugal — O Modernismo*. Barcarena: Editorial Presença.
- França, José-Augusto. 2009. *A Arte em Portugal no Século XX. 1911–1961*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Ginks, Colin. 2012. *Isto Também Sou Eu / I Am This Also*, catálogo de exposição. Lisboa: Liberdade Provisória.
- Gonçalves, Rui Mário. 1986a. *100 Pintores Portugueses do Século XX*. Lisboa: Alfa.
- Gonçalves, Rui Mário. 1986b. *História da Arte em Portugal. Pioneiros da Modernidade*. Lisboa: Publicações Alfa.
- Gonçalves, Rui Mário. 1986c. *História da Arte em Portugal. De 1945 à Actualidade*. Lisboa: Publicações Alfa.
- Grant, Catherine, e Dorothy Price, eds. 2020. *Decolonizing Art History*. Califórnia: Association for Art History.
- Guerra, Alice da Costa. 2002. 'A Gaveta Secreta.' *Ofélia Marques: Quarenta Caricaturas/Vinte e um Desenhos*, catálogo da exposição, coords. Emília Ferreira e Ana Isabel Ribeiro. Almada: Casa da Cerca — Centro de Arte Contemporânea, Câmara Municipal de Almada, 1–7.
- Jagose, Annamarie. 2009. 'Feminism's Queer Theory.' *Feminism & Psychology* 19 (2): 157–174.
- Jones, Amelia, e Erin Silver, eds. 2016. *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories (Rethinking Art's Histories)*. Manchester: Manchester University Press.
- Love, Heather. 2007. *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Massachusetts: Harvard University Press.

- Madeira, Cláudia. 2022. 'Body and Mind, and Vice-Versa, or the Continuing Performative Sexual Revolution in Portuguese Arts.' *Revista Arts* 11 (3): 1–18.
- Madeira, Cláudia. 2024. *Performance Art in Portugal*. Nova Iorque — Londres: Routledge.
- Mann, Richard G. 2008. 'Jansson, Eugène Frederik (1862–1915).' GLBTQ Archives. http://www.glbtqarchive.com/arts/jansson_ef_A.pdf
- Marques, Bruno. 2022. 'João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira: "Cruising" no Reino do Não-Dito.' *Diálogos* 26 (1): 98–122.
- Marques, Bruno. 2024. 'A Arte como Revolução em Nome da Visibilização das Mulheres Lésbicas: Entrevista com Ana Pérez-Quiroga.' *Revista 2i: Estudos de Identidade e Intermedialidade* 6 (10): 133–154.
- Martin, Robert K. 1986. *Hero, Captain, and Stranger: Male Friendship, Social Critique, and Literary Form in the Sea Novels of Herman Melville*. Carolina do Norte: University of North Carolina Press Enduring Editions.
- Martins, Maria João. 2023. 'Mário Cesariny — Um Homem Aceso como um Barco.' *Diário de Notícias*, 9 de agosto. <https://www.dn.pt/arquivo/diario-de-noticias/mario-cesariny---um-homem-aceso-como-um-barco-16823731.html>
- McCann, Hannah, e Whitney Monaghan. 2019. *Queer Theory Now: From Foundations to Futures*. Londres: Bloomsbury Academic.
- Melo, Alexandre. 1998. *Artes Plásticas em Portugal. Dos Anos 70 aos Nossos Dias*. Lisboa: Difel.
- Melo, Alexandre. 2018. *Cúmplice dos Artistas. Conversas com Sara Antónia Matos e Pedro Faro Seguido de uma Conversa com João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira (Rádio Quântica)*. Lisboa: Documenta.
- Melville, Herman. 1846. *Typee: A Peep at Polynesian Life*. Nova Iorque: Wiley and Putnam.
- Melville, Herman. 1922. *Moby-Dick or, The Whale*. Londres: Constable and Company Ltd.
- Mendes, Miguel Gonçalves. 2004a. 'Autografia.' Documentário. Publicado a 16 de dezembro de 2022, pela Perve Galeria. Youtube, 1:42:45. https://www.youtube.com/watch?v=oc63Ldqnqx4&ab_channel=PerveGaleria.
- Mendes, Miguel Gonçalves. 2004b. *Verso de Autografia. Miguel Gonçalves Mendes Conversa com Mário Cesariny*. Lisboa: JumpCut.

- Murraças, André. 2024. 'Um Outro Teatro? — A Presença Queer no Museu Nacional do Teatro e da Dança.' *Sinais de Cena* 3 (3): 28–63.
- Pérez-Quiroga, Ana. 2006. 'Ana de Gonta Colaço, 1903–1954 — Escultora'. Tese de mestrado. Évora: Escola de Artes, Universidade de Évora.
- Pinharanda, João Lima, org. 2004. *Mário Cesariny*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pinharanda, João Lima. 2008. 'O Declínio das Vanguardas: Dos Anos 50 ao Fim do Milénio.' In *História da Arte Portuguesa: O Declínio das Vanguardas (Vol. 10)*, dir. Paulo Pereira, 93–135. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Rodrigues, Dalila d'Alte. 2020. 'Cruzeiro Seixas — O Amigo que nunca se Esquece.' In *Ciclo de Celebração do Centenário de Cruzeiro Seixas*, catálogo da exposição. Lisboa: Perve Galeria.
- Ruppel, Richard J. 2008. *Homosexuality in the Life and Work of Joseph Conrad. Love Between the Lines*. Nova Iorque — Londres: Routledge.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1993. *Tendencies*. Carolina do Norte: Duke University Press.
- Silva, Raquel Henriques da. 2008. 'Sinais de Ruptura: "Livres" e Humoristas.' In *História da Arte Portuguesa: A Ruptura Moderna (Século XX) Vol. 9*, dir. Paulo Pereira, 7–41. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Slade, Joseph W. 2001. *Pornography and Sexual Representation: A Reference Guide (Vol. 2)*. Connecticut: Greenwood Publishing Group.
- Vicente, Filipa Lowndes. 2012. 'História da Arte e Feminismo: uma Reflexão sobre o Caso Português.' *Revista de História da Arte* 10: 211–225.
- White, Patricia. 1991. 'Female Spectator, Lesbian Specter: "The Haunting".' In *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, ed. Diana Fuss, 142–172. Nova Iorque: Routledge.

RESUMO

As relações entre a História do Design, uma área disciplinar recente, e os métodos e processos de investigação em História da Arte — um ramo do conhecimento solidamente implantado e com uma já longa tradição, mas sujeito a sucessivas críticas e revisões — são analisadas e questionadas criticamente neste artigo, que procura abordar o próprio conceito de design e a sua evolução e abrangência, as motivações da História do Design, e a sua importância para a valorização e legitimação da própria actividade dos designers. Igualmente se reflecte sobre as relações entre a História da Arte, os Estudos Visuais e os Estudos de Cultura Material, e a forma como podem contribuir para a disciplina da História do Design e para o aumento da valorização e visibilidade do design como forma cultural.

ABSTRACT

The relationship between Design History, a recent disciplinary area, and research methods and processes in Art History — a branch of knowledge that is solidly established and has a long tradition, but is subject to successive criticisms and revisions — are analyzed and critically questioned in this article. We will also discuss the concept of design itself and its evolution and scope, the motivations of the History of Design, and its importance for valuing and legitimizing the designers' own activity. This paper also delves with the relationship between Art History, Visual Studies and Material Culture Studies, and the way they can contribute to the History of Design and to increasing the appreciation and visibility of design as a cultural form.

palavras-chave

HISTÓRIA DO DESIGN
ESTUDOS VISUAIS
HISTÓRIA DA ARTE
CULTURA MATERIAL

keywords

DESIGN HISTORY
VISUAL STUDIES
ART HISTORY
MATERIAL CULTURE

ORCID: 0000-0002-1802-2166

<https://doi.org/10.34619/qots-hmos>

História da Arte, Estudos Visuais, História do Design: o Design em Contexto

MARIA JOSÉ GOULÃO

Faculdade de Belas Artes, Universidade do
Porto / CEAACP

‘All of us (artists, critics, curators, historians, viewers) need
some sort of narrative — situated stories, not *grands récits*.’

Hal Foster

Design e História do Design: emancipação

A palavra *design* não é estranha ao mundo dos historiadores de arte. Com bastante frequência, quando lemos ensaios de autores de expressão inglesa, deparamos com este termo aplicado aos mais diversos contextos, obras e épocas artísticas. Na língua inglesa, *design* é, simultaneamente, um verbo e um nome. Enquanto nome (*design*), significa, entre outras coisas, intenção, desígnio, concepção, esquema, plano, projecto, objectivo, finalidade, intento, estrutura básica, enredo, o pensamento ou ideia que organiza todos os níveis da produção. Como verbo (*to design*), corresponde, entre outras acções, a planejar algo, projectar, conceber, debuxar, esboçar: a actividade genérica de dar forma ou organizar coisas, imagens, sistemas, seja ou não de forma profissional. O vocábulo em questão tem que ver, no fundo, com a ideia de habilidade, competência ou aptidão, conceitos que se exprimiram indistintamente na Antiguidade através da palavra grega *techne* e da palavra latina *ars*, as mesmas que foram usadas simultaneamente, durante muitos

séculos, para designar aquilo a que hoje chamamos ‘arte’ (Flusser 2007: 55-6; Margolin 1989a: 3; Dilnot 1989: 234).

Com efeito, a divisão entre arte e design é bastante recente, como o é a separação entre arte e artesanato, artes decorativas e artes populares. Até bem avançado o século XVIII, os artistas do passado eram indivíduos que trabalhavam de diversas formas, com finalidades essencialmente comerciais. Podemos imaginá-los como *problem solvers*, no sentido mais corriqueiro do termo, misturando arte, tecnologia, ciência e design, guiando-se pela sua imaginação e criatividade, mas acomodando-se em simultâneo a um quadro rígido de restrições e exigências impostas pelo cliente, comitente ou patrono (Amzalag e Augustyniak 2007: 195). Hieronymus Bosch, Sandro Botticelli, Miguel Ângelo ou Gian Lorenzo Bernini, cada um à sua maneira, foram artistas/artesãos/designers (e por vezes também mestres-de-obras, cientistas, eruditos, poetas e engenheiros), ocupados numa ampla diversidade de tarefas práticas, artísticas ou intelectuais, que podiam incluir construir fontes, conceber arquitectura efémera e decorações murais, pintar flâmulas e estandartes para torneios, criar padrões para tecidos, ou pintar arcas de enxoval, tabuleiros para oferendas e tabuletas para confrarias religiosas. Também o conceito de autoria ligado ao design é relativamente novo, e levou muito tempo a ser aceite. Os designers deviam submeter-se às propostas dos clientes, sendo fiéis a um programa previamente estabelecido, que, nas palavras de Mário Moura (2019: 14), ‘ditava um apagamento da figura do designer como autor em favor de uma postura neutra de mediador, ou até de técnico.’

Os vocábulos design, máquina, tecnologia, *ars*, artesanato e arte estão directamente relacionados entre si, tendo origens próximas; no entanto, estas conexões começaram a sofrer um processo de erosão a partir do Renascimento, tendo a cultura burguesa da época moderna contribuído para que se criasse um fosso acentuado entre o mundo das artes e o mundo das tecnologias e da máquina.¹ Nos tempos presentes, a cultura parece irremediavelmente separada em dois ramos que se excluem mutuamente: um científico, quantificável e ‘rígido’, e outro estético, qualificável e ‘fluido’. Esta separação foi-se acentuando no século XIX, até se tornar irreversível. O campo do design permite de alguma forma ligar estes dois mundos, promovendo o encontro, em pé de igualdade, entre a arte, a ciência e a tecnologia. A ‘cultura do design’, sendo normalmente o resultado de encomendas específicas, ocupa uma posição de charneira entre os aspectos estéticos e artísticos, e o sistema produtivo e as necessidades do mercado (Quintela 2024: 187).

A história e a crítica do design em regra geral preocupam-se pouco com os aspectos formais da disciplina, construindo o seu discurso com base nas biografias individuais e na história das instituições. O advento do movimento moderno, tal como foi estudado por Nikolaus Pevsner em *Pioneers of the Modern Movement*

¹ Cf. a este respeito Shiner 2001.

² No mundo anglo-saxónico, há uma distinção entre *Design History* e *History of Design*, sem correspondência na designação da disciplina em língua portuguesa, que é apenas uma. A *Design History* é um ramo das Humanidades que faz o estudo dos artefactos, práticas e comportamentos associados ao design, e dos discursos que os sustentam. Explica o design como um fenómeno histórico e social, e dá prioridade à produção das nações ocidentais industrializadas em detrimento das regiões não ocidentais e da era pré-industrial. *The History of Design* refere-se ao objecto de estudo da disciplina de *Design History*, aceitando-se normalmente que teve início quando a industrialização separou o design da manufactura. Uma segunda distinção diz respeito à História do Design (*Design History*) tal como é ensinada aos estudantes de design — como ‘complemento de informação’ que contextualiza a prática de design destes através do estudo de outros designers e das forças sociais, políticas, económicas e culturais que moldam o design, a sua produção e o seu consumo — e à História do Design (*Design History*) enquanto campo de investigação distinto e disciplina académica independente, leccionada nos cursos de História da Arte e pesquisada por historiadores do design, que procuram o conhecimento crítico do passado através dos objectos e das práticas do design (Walker 1989; Lees-Maffei e Huppatz 2012; Lees-Maffei e Huppatz 2013).

³ Cf. Eduardo Côrte-Real (2010), que estuda e clarifica a origem e maturação do termo contemporâneo ‘design’, entendido como desenho de projecto e igualmente como representando uma actividade intelectual que se evidencia em relação ao artesanato e adquire uma predominância progressiva ao longo da época moderna. Afirma o autor: ‘Our conclusion is, therefore, that design, designers and design schools should claim their origin in the most esteemed and culturally-elevated early modern concept of “Disegno”. This concept was “Englished”, as Haydocke would put it, contributing to the intellectual emancipation of the artist.’ (Côrte-Real 2010: 12).

(1.^a ed. 1936), criou a narrativa de um design universal, em contínuo aperfeiçoamento como expressão global; a genealogia do modernismo, partindo de William Morris e do movimento *Arts and Crafts* para chegar a Gropius e à *Bauhaus*, levou a que se assentasse naquele movimento a identidade do design, fazendo-os corresponder: um programa que propõe um modo particular de organizar a história do design como uma narrativa na qual sobressaem figuras geniais (Moura 2019: 39).

Consoante a concepção adoptada a respeito do termo, são possíveis assim duas posições quase opostas. A História do Design² seria o estudo da história da actividade do design profissional, e começaria no limiar da produção massificada e da industrialização, no séc. XVIII, correspondendo à progressiva autonomização e criação da profissão de designer (o que, segundo Richard Hollis, estaria relacionado com a forma como os designers foram assumindo o controlo dos processos tradicionais de impressão, no campo daquilo que viria a chamar-se design gráfico);³ ou pelo contrário, se procurarmos continuidades e filiações, como faz Philip Meggs na sua *A History of Graphic Design* (1.^a ed. 1983), o design seria um processo universal e intemporal, inerente à condição humana, uma evidência já desde os primórdios das manifestações da cultura: escribas, copistas, impressores, artistas, pintores-decoradores preencheram ao longo dos séculos as funções mais tarde adstritas aos designers — uma profissão emergente que só se autonomizou no séc. XX —, e, como tal, merecem ser estudados numa História do Design. Segundo Mário Moura (2019: 133), esta perspectiva de Meggs tem ‘explícito o propósito de reclamar a herança de uma longa “linhagem distinta”, o que serve o objectivo de legitimar uma nova profissão e o seu ensino, integrando-a numa tradição intemporal’.

Se tivermos em atenção a multidisciplinaridade do design, podemos considerá-lo uma parte integrante da História da Arte, porque o incluímos numa definição alargada de cultura visual. Não é assim de estranhar que nos últimos tempos tenham surgido investigadores e docentes vindos da História da Arte que se dedicam especificamente ao design, procurando, aliás, dar solução a uma queixa recorrente nas escolas de design no que diz respeito à falta de consciência histórica e de literacia em relação a esta área (Margolin 2002: 128), devido a uma desconfiança frequente dos designers em relação à teoria.

Além destas, outras questões aproximam o mundo do design do mundo da História da Arte. Poucos são os historiadores da cultura que nunca se envolveram com um ou outro tópico da História do Design nas suas pesquisas: o estudo do consumo e da recepção das obras de arte leva-nos sempre a aflorar a história da cultura material, bem como as suas ligações ao design e à sua história. A área recente da ‘antropologia do consumo’, que estuda o consumo como parte integrante de um sistema social e os bens de consumo como instrumentos de comunicação, é um auxiliar de ambas as práticas historiográficas da arte e do design. A História do

Design (a par com a História da Arquitectura, hoje autonomizada) começou há algum tempo a surgir como opção de especialização em cursos pós-graduados de História da Arte, e uma quantidade significativa de trabalhos académicos relacionados com tópicos da História do Design (por exemplo, a ilustração e o cartaz) continuam a ser elaborados no seio dos departamentos de História da Arte, em parte devido às suas ligações às artes decorativas (Margolin 2002: 142-3; Vitta 1989: 31-2).

História da Arte e Design: dores de crescimento

Quanto à História da Arte, tem passado por inúmeras crises e revisões: a pós-modernidade, a cultura visual, os novos *media* ocasionaram mudanças na forma como a arte é produzida e teorizada. O cânone da História da Arte atribuído a Gombrich, influenciado pela Estética hegeliana, que encarava a arte como uma sucessão de estilos com o seu momento de formação, apogeu e declínio, cada um deles enquadrado por um conjunto de crenças, motivações e preocupações culturais, cedeu o lugar na pós-modernidade ao reconhecimento de que a arte não tem uma progressão linear ou dialéctica, mas é antes um fenómeno múltiplo e complexo (Gekzy e Karaminas 2012: 1-12). Desde os anos 60-70 do séc. XX (e mais precisamente desde os anos 80-90 no nosso país) que a disciplina tem vindo a abandonar progressivamente as pechas da erudição excessiva, das abordagens formalistas e do fetichismo da obra-prima e do monumento; paralelamente, os historiadores de arte foram incorporando nas suas análises diversas teorias interpretativas da literatura, da psicanálise, da teoria política, do feminismo, do pós-colonialismo, e do campo mais alargado da história, e souberam estar atentos à cultura de massas e à cultura popular. A par de um afastamento do 'cânone' por parte dos historiadores de arte mais progressistas, nota-se uma elasticidade metodológica que lhes permite socorrerem-se de muitas outras áreas do saber para fazer avançar o conhecimento. As teorias do consumo e dos mercados, a história social, a cultura material e a história cultural são hoje em dia (ou deveriam ser) áreas comuns aos historiadores do design e aos historiadores de arte nas suas pesquisas (Margolin 2002: 142-3; 146; Margolin 1989a: 8).

De igual modo, o design (designação que actualmente permite reunir numa só disciplina todas as práticas de projecto, i.e., abarcar as chamadas 'artes do design'-arquitectura, design de produto, design de moda, design de interiores, design gráfico, *web design*, etc.) está cada vez mais presente nos grandes museus e nas mega-exposições por estes organizadas, bastante influenciadas, na sua génese, pela

abordagem das artes decorativas, tradicionalmente a área de formação da maioria dos curadores, o que já não acontece nos nossos dias (Meggs e Purvis 2016: 333; Margolin 2002: 162). Cada vez mais temos uma *cultura do design* solidamente estabelecida, com o desenvolvimento de projectos curatoriais em design e o aumento de espaços de exibição (museus, galerias, exposições) a ela dedicados, muitas vezes procurando um cruzamento com os universos da arte e da arquitectura contemporânea (Quintela 2024: 190-1).

No campo do design de moda, são inúmeras as exposições a merecer nos últimos anos um lugar de destaque nos maiores museus. ‘Alexander McQueen: Savage Beauty’ (2015), ‘Christian Dior: Designer of Dreams’ (2019), ou ainda ‘Fashioning Masculinities: The Art of Menswear’ (2022), todas no Victoria and Albert Museum, em Londres, ‘Shocking! Les mondes surréalistes d’Elsa Schiaparelli’, no Musée des Arts Décoratifs de Paris, em 2022–23, ou ‘The Fashion World of Jean Paul Gaultier: From the Sidewalk to the Catwalk’, no Brooklyn Museum, em 2014, para referir apenas algumas que tivemos a possibilidade de visitar, constituíram momentos importantes de emancipação do design de moda e de elevação deste ao estatuto de área de estudo de primeira grandeza, bem como exemplos da investigação irrepreensível neste domínio, com pesquisas interdisciplinares e cruzamentos entre campos do saber que deveriam interessar a qualquer historiador de arte.⁴

Também a criação em quase todos os países ocidentais de museus dedicados exclusivamente ao design nas suas várias valências é o reflexo da integração desta área no que Bourdieu apelidou de ‘artes em processo de legitimação’, como o cinema ou o jazz. Para que o design seja ‘arte’, é sobretudo necessário que seja legitimado por críticos, curadores, editores e outros agentes com o poder de consagrar esta área como arte e de incentivar os públicos à sua fruição (Steele 2012: 24). O design, enquanto forma cultural pouco institucionalizada, desenvolve instituições que o avaliam e regulam, aumentando o seu prestígio cultural e a sua visibilidade, num modo já apelidado de ‘artificação’ (*artification*) e definido como ‘um processo de transformação da “não-arte” em arte’. Seguindo de perto Diana Crane (2012), este processo passa por: mudanças nos praticantes do design, quanto ao seu nível de educação, estatuto social, conhecimentos e interesses artísticos, nível de sofisticação cultural e nível de autonomia nas suas relações com o público; alterações nas características dos próprios produtos do design, que intensificam a sua associação com o mundo da arte; criação de organizações que promovam o design de diversas formas, como escolas, museus, galerias, fundações e organizações lucrativas; mudanças na perceção do design por parte das instituições culturais e governamentais, especificamente o entendimento da actividade como uma forma de património cultural merecedora de protecção em museus e galerias e de apoio financeiro por parte de agências e fundações estatais.

⁴ Cf. a este respeito Gekzy e Karaminas 2012.

O aumento do valor e da visibilidade do design como forma cultural processa-se igualmente através da criação de escolas dedicadas ao seu ensino e de programas vocacionados aos estudos de design (história, crítica, teoria) em universidades e academias de arte. Os museus de design ou as secções dedicadas ao design nos museus de arte estão a tornar-se cada vez mais difundidos, e neste processo imitam as estratégias dos museus de arte, realizando retrospectivas da obra de importantes designers e tendo uma política de aquisições consistente para as suas colecções permanentes. O mercado de arte e os leilões movimentam agora importantes transacções de objectos de design (Crane 2012: 106).

Design em Portugal: legitimação

Em Portugal, o reconhecimento institucional do design deu-se lenta e tardiamente. No século XIX, as artes gráficas, a cerâmica ou a azulejaria, portadoras de uma forte componente artística, ficaram ligadas à emergência do design no país, enquadrando-se no desenvolvimento das artes industriais, do desenho industrial e da estética industrial, termos que antecedem o de 'design'. A elas se liga a cultura artística e o pensamento das primeiras vanguardas. A renovação das artes decorativas, com Rafael Bordalo Pinheiro ou Raul Lino, segue uma via marcadamente nacionalista, de exaltação dos valores pátrios, mesclada com a influência dos movimentos ecléticos e da Arte Nova, bebida no estrangeiro (Souto 2015).

Paralelamente, surge a ideia da criação de museus industriais e comerciais, em Lisboa e no Porto, para complementar a educação prática dos estudantes, ministrada em diversas oficinas nos institutos industriais de ambas as cidades. Estes museus são finalmente abertos ao público em 1886 no Porto, e em 1887 na capital. Embora estas iniciativas tenham tido curta duração, seriam a base dos núcleos de Arte, Arquitectura Industrial e Design Industrial do Instituto Nacional de Investigação Industrial (INII), desenvolvidos entre 1960 e 1974. Este instituto, criado em 1959, tinha como objectivo fornecer assistência científica e técnica às indústrias privadas, promovendo o seu fomento. Foi importante no desenvolvimento de aspectos relacionados com o design de produto e os seus métodos de produção, estabelecendo um sector de design industrial. A escultora e designer de vidro Maria Helena Matos assumiu a direcção do Núcleo de Arte e Arquitectura Industrial (NAAI) no início dos anos 60. Na exposição organizada por essa altura, em 1965 ('Exposição Internacional de Design Industrial'), surge pela primeira vez o termo inglês 'design', integrado no discurso oficial, e em letra de forma, no catálogo. Em 1971, Maria Helena Matos organizou a '1.ª Exposição de Design Português', com uma mostra do estado da arte do design em Portugal apresentando a obra de 67 designers.

Com esta realização e a seguinte, em 1973, o design ganha visibilidade e reconhecimento público alargado (Souto e Matos 2015: 569–71).⁵

O percurso da institucionalização do design português nas décadas de 1950 a 1974 é marcado pela modernização do país, quando o Estado Novo procura industrializar o design, absorvendo algumas preocupações cosmopolitas e deixando-se permear pelos desafios culturais dos países mais desenvolvidos. Segundo Victor Almeida (2010: v), a institucionalização é acompanhada pela profissionalização e pela educação: ‘constituem-se como três dimensões estruturantes essenciais à compreensão das características históricas e identitárias da construção social do designer português.’

A modernização da indústria portuguesa leva às primeiras experiências pedagógicas no ensino do design em Portugal, que contribuíram significativamente para a construção desta área de estudo e para a sua autonomia disciplinar. Nos anos 60 do século passado, o inovador Curso de Formação Artística da Sociedade Nacional de Belas-Artes, destinado à preparação de quadros profissionais a um nível pré-universitário, procurava suprir o que era entendido como deficiências do ensino artístico e fornecia uma especialidade em Design de Interior e de Equipamento. Teve como docentes, entre outros, Daciano da Costa, António Sena da Silva e José-Augusto França, que foi um dos seus mentores, contando com o apoio do então presidente da direcção da Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA), o arquitecto Francisco da Conceição Silva (Souto 2004: 150; Souto 2017: 20–5).

Quanto à abertura de cursos superiores de design, o reconhecimento da autonomia do campo de estudos foi mais lento: o design permanecia como uma subactividade da arquitectura e das artes plásticas (Almeida 2010: 24). Só em 1974–75 foram criadas as bases para a sua formalização nas Escolas Superiores de Belas-Artes de Lisboa e do Porto. Antes disso, a articulação da prática do design com a sua dimensão disciplinar em contexto académico havia já despontado nos cursos de decoração e arquitectura de interiores do IADE (fundado em 1969, com a designação de Instituto de Arte e Decoração) e no Ar.Co (Centro de Arte e Comunicação Visual, fundado em 1973).⁶

No que diz respeito à relação entre Estudos Visuais e design, a criação do Mestrado em Design e Cultura Visual no IADE, em 2004, inaugura em Portugal a interligação dos dois campos disciplinares ao nível universitário. O primeiro projecto de investigação financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) sobre o tema (2006–2009) foi *The Multidisciplinary Role of Drawing in the Twentieth Century Portuguese Visual Culture (1950’s–1970’s)*,⁷ a que se seguiram outras iniciativas científicas, como *Design em Portugal (1960–1974): Acções, Intervenientes e Repercussões do Núcleo de Arte e Arquitectura Industrial e do Núcleo*

⁵ Cf. ainda Souto et al. 2014; Almeida 2010: 137–142; 230–8; 267–272.

⁶ Cf. Almeida 2010: 25; 32; 142; 229; 238; 346; Quintela 2024: 235–241.

⁷ Este projecto deu origem a um jornal online ‘ThRAD, The Radical Designist’: <http://radicaldesignist.unidcom-iade.pt/>. A versão em papel é *The Readers Designist Magazine* (Côrte-Real 2010). Cf. Reis 2010.

de *Design Industrial do Instituto Nacional de Investigação Industrial (I.N.I.I.)* (2011–2015), projecto igualmente financiado pela FCT, sob a direcção de Maria Helena Souto.⁸

Os processos de culturalização e patrimonialização do design em Portugal deram origem a novas instituições dedicadas ao seu estudo, conservação e exposição.

O actual Museu do Design (MUDE), em Lisboa, dedicado a ‘todas as expressões do design’, e que foi inaugurado a 21 de maio de 2009 como Museu do Design e da Moda, na sequência do encerramento, em 2006, do Museu do Design no Centro Cultural de Belém, tem tido uma acção muito importante na divulgação e promoção do design e da sua história, embora não isenta de críticas. Na sua origem esteve a aquisição pelo Município de Lisboa, em 2002, da colecção de design de produto e design de moda do coleccionador de arte Francisco Capelo. A estratégia de exposições do MUDE, muito centrada na visão pessoal sobre o design da sua directora (que se mantém no posto desde a sua fundação), revela-se meritoriamente na divulgação de arquivos e espólios de designers portugueses adquiridos para a colecção, ou doados ao museu. Apesar das críticas de que promove ‘uma história do design assente numa genealogia de heróis ou pioneiros, bem como uma obsessão com a definição de um cânone ou de uma identidade nacional no design’ (Duarte 2020), tem-se afirmado como instituição a ter em conta no panorama internacional. Em dezembro de 2024, o MUDE acolheu o congresso da EFHA, a European Fashion Heritage Association, subordinado ao tema *Códigos de Conduta: Responsabilidade e Ética no Património da Moda*, onde conferencistas de várias nacionalidades discutiram questões alargadas da conservação de património e colecções de design de moda. Igualmente a bienal ‘experimentadesign’ (1999–2017) teve um papel de relevo na divulgação internacional e na valorização das dimensões autoral, teórica e experimental do design (Quintela 2024: 264). Este papel é hoje desempenhado também pela ‘Porto Design Biennale’, co-organizada desde 2019 pelos municípios do Porto e de Matosinhos.

Seguindo Frederico Duarte (2020), no geral, a esfera pública do design em Portugal, ‘caracterizada por uma classe profissional desorganizada e precária, um ensino e uma investigação desconexos e uma escassez de publicações e de outras instituições próprias, sofre há muito de uma debilidade crónica’. Com a extinção, em 2013, do Centro Português do Design, criado em 1985 pelo Ministério do Comércio e Indústria para promover o design nacional interna e externamente, há também de um vazio institucional muito sensível (Quintela 2024: 244; 261).

O défice de formação de uma cultura de investigação em design em Portugal tornou-se patente no final de 2022, com a publicação da colecção *História do Design Gráfico em Portugal: Perspectivas Críticas* (10 vols.), da autoria de José Bártolo, que foi distribuída e vendida semanalmente com o jornal *Público*. O que

⁸ Deste projecto resultaram, entre outras iniciativas, a exposição ‘Ensaio para um Arquivo: O Tempo e a Palavra, Design em Portugal (1960–1974)’, e o respectivo catálogo (Coutinho e Souto 2017).

parecia à partida uma promissora obra de fôlego destinada a colmatar uma lacuna sensível na história do design português acabou por se revelar decepcionante, ao não cumprir com as regras e preceitos elementares da investigação e da escrita científica. A sua circulação só foi possível devido à ausência de escrutínio sério, de crítica inter pares, e de uma prática sistemática de recensões de novas publicações na área do design em periódicos especializados ou generalistas. O uso desta colecção como referência ou a sua utilização para fins pedagógicos ficaram irremediavelmente comprometidos devido, entre muitas outras falhas, às inúmeras instâncias de apropriação ilícita da produção académica de diversos historiadores, medievalistas e historiadores de arte medieval e moderna, num total de 55 autores identificados.⁹

Merece reflexão que, na escrita desta obra dedicada à História do Design em Portugal, área do conhecimento que se esperava mais emancipada, os autores cuja investigação foi apropriada ilicitamente sejam, na sua grande maioria, historiadores *tout court* ou historiadores de arte. Se outros males não a enfermassem, estaríamos perante uma História do Design que cria uma narrativa linear e procura uma continuidade entre objectos e acções que são na realidade descontínuos. Não explora genuinamente este campo de actividade, mas efectua uma construção retrospectiva de uma tradição, um estudo de linhagem que pretende apenas justificar certas correntes contemporâneas ligando-as ao passado, estendendo-as à história, reclamando a história para o presente (Dilnot 1989: 235; Margolin 2002: 190-1). Ora a História do Design, segundo Grace Lees-Maffei e D. J. Huppatz (2013: 1), é o estudo dos artefactos, práticas e comportamentos do design, e dos discursos que os enquadram, de forma a compreender o passado, contextualizar o presente e mapear possíveis trajetórias para o futuro;¹⁰ deve ser uma contribuição diferente, um modo alternativo de ler ou compreender a história, um exercício crítico sobre a teia complexa de significados e sentidos dos objectos de design e sobre o papel ideológico desempenhado pelos designers e pelas suas realizações (Dilnot 1989: 228).

O facto de a História do Design não se separar em definitivo da História da Arte tem que ver com uma autonomia disciplinar tardiamente alcançada, que só em meados dos anos 1960 começa a delinear-se. Durante muito tempo, a História do Design seguiu a sucessão dos movimentos artísticos ou foi escrita de um ponto de vista que privilegiava a autoria individual, tendendo para uma consequente canonização do designer pioneiro (Costa 2019: 36). A emancipação da Sociologia da Arte tem permitido um olhar diferente sobre as chamadas ‘indústrias criativas’ nas quais se enquadra o design, destacando o trabalho colectivo e as redes complexas de agentes e instituições na criação e recepção do design e contrariando assim a ideia do génio criativo solitário (Quintela 2024: 28-34).

⁹ Este caso, investigado por um colectivo de académicos e apoiado por muitos dos autores plagiados, prolongou-se com a retirada de circulação da edição inicial da obra por parte do *Público* e com a ‘reedição’ dos seis volumes publicados até esse momento, que manteve a falta de cuidado e rigor, tendo muitos problemas transitado inalterados da primeira edição, ou sido alvo de ‘correções’ que em várias instâncias agravaram a situação. O essencial do historial da investigação sobre esta obra pode ser encontrado <https://umahistoriagravedodesigngraficoemp Portugal.design.blog>

¹⁰ Dizem-nos ainda estes autores: ‘design historians analyze designed artefacts and practices — that is, the material culture of everyday life and their production, mediation and consumption — to create narratives about the human condition. This distinctive engagement with the artefacts that shape our artificial worlds not only helps define design history’s particular character, but also its contribution to the humanities in general.’ (Lees-Maffei e Huppatz 2013: 1).

No âmbito nacional, temos assistido ao surgimento de autores capazes de pensar seriamente o design, como Mário Moura, uma voz já incontornável, juntando-se a ele, entre outros, curadores, críticos e investigadores como Frederico Duarte, Vera Sacchetti (esta com um olhar exterior, a partir de Basileia), Eduardo Côrte-Real, Margarida Fragoso, Joana Baptista Costa ou Susana Lourenço Marques, no domínio da história, teoria e crítica do design gráfico em Portugal. Destaca-se ainda o contributo da historiadora de arte Maria Helena Souto, cuja profícua investigação em teoria e história do design, desenvolvida há mais de três décadas, é uma referência fundamental. Na perspectiva da economia criativa que o design representa, têm ainda surgido estudos como o de Pedro Quintela (2024), abordando o design com métodos de análise da Sociologia e debruçando-se sobre as relações de trabalho, a precariedade, os mecanismos de auto-exploração e as políticas públicas para este sector.

Alargando o campo de acção, a revista *Fazer*, recentemente criada, tem como propósito abordar o design em toda a sua diversidade disciplinar e profissional e na sua multiplicidade de áreas de prática e campos do conhecimento, através de uma plataforma importante que une e serve a comunidade alargada dos seus protagonistas, trabalhando em rede com colaboradores internacionais. Integra igualmente outras iniciativas, como um *site*, exposições regulares, e uma série de eventos e intervenções nas redes sociais.¹¹

História da Arte e Estudos Visuais: angústia da diluição

A prática conjugada da arte, da História da Arte e do museu de arte permitiu a produção de uma ‘estrutura de memória’ ao longo dos últimos 150 anos, mas está actualmente a atravessar uma crise que nos deve fazer reflectir, pois, embora não estejamos perante o mesmo contexto histórico de há um século, na época de Wölfflin e Warburg (o do surgimento do fascismo e da I Guerra Mundial), há paralelismos com a situação dessa altura, como o questionamento da tradição eurocêntrica, a profunda alteração das bases tecnológicas da sociedade, o desenvolvimento do capitalismo, etc. Esta conjuntura é certamente suficiente para provocar uma ansiedade sensível quanto à ‘estrutura de memória’ das práticas artísticas e dos discursos históricos contemporâneos. Nota-se actualmente na História da Arte o receio de que o seu objecto — quer seja a arte, a história, ou a intenção de mediar ambas — esteja em vias de se perder, de se diluir, também devido ao falhanço em conceptualizar fenómenos recentes, como os novos *media* e as artes interactivas digitais e electrónicas (Alpers et al. 1996: 59). Esta ansiedade tende a transformar

¹¹ Veja-se mais aqui: <https://fazer.design/informacao/>

a disciplina num projecto com tonalidades reivindicativas, com tanto de potencialmente redentor como de perigosamente reaccionário. No entanto, não devemos recriar a diluição dos limites da disciplina proporcionada pelo encontro entre a História da Arte e os Estudos Visuais, que aliás foi já ensaiada com Aby Warburg, uma figura sintomaticamente recuperada nos últimos tempos, e não apenas devido ao facto de o seu trágico percurso pessoal nos lembrar os momentos traumáticos que vivemos. Warburg tinha, como sabemos, um útil e inovador método de trabalho, que abre caminho a uma interdisciplinaridade alargada na prática da História da Arte e suscita a dilatação dos limites da disciplina, o que continua a ter a maior actualidade (Foster 2002: 215; 226-7).

Podemos assim encontrar, sensivelmente desde meados da segunda metade do séc. XX, diversos historiadores de arte que, na sua prática historiográfica, atravessaram fronteiras que algumas gerações antes seria impensável cruzarem, promovendo estratégias de deslocação entre as áreas da Estética, da História da Arte e dos Estudos Visuais, que são as que muitos de nós usamos actualmente.¹² O conceito de ‘cultura visual’ contribuiu certamente para esta situação, ao fazer ruir as fronteiras entre diferentes categorias de ‘coisas’: formas e objectos de estudo que até aí não eram reconhecidos como estando dentro do ‘cânone’ da História da Arte tradicional — praticamente qualquer estrutura ou artefacto feito pelo homem, da cerâmica ao mobiliário, dos têxteis à ilustração de livros (a chamada ‘cultura material’) — são actualmente apropriados sem hesitações pela disciplina (Margolin 2002: 147; Harris 2001: 10; 228).

É pois indiscutível que a História da Arte mudou imenso nas últimas décadas: tornou-se, de uma forma geral, muito mais aberta, elástica e capaz de exercícios de questionamento e de autocrítica, ao ponto de se falar hoje de uma história da arte crítica, história da arte radical, ou nova história da arte, fruto da adopção, desde a década de 70 do século passado, de formas de descrição, de análise e de avaliação que são inseparáveis de um certo activismo social e de um legado académico de contestação política (Harris 2001: 2; 9).

Esta abertura deve-se em grande parte à expansão da educação superior, primeiro nos EUA e nos restantes países anglo-saxónicos, e ao acesso alargado aos estudos universitários de indivíduos das classes média e trabalhadora, das mulheres e de estudantes de diferentes etnias, muitos deles politizados pela crise do Maio de 68, pela ideologia da Nova Esquerda, pela adesão ao marxismo e ao feminismo, em contraste com a elite dos indivíduos da classe média-alta, maioritariamente do sexo masculino e brancos, os WASP (*White, Anglo-Saxon, Protestant*), que até aí constituíam o grosso das fileiras da História da Arte nesses países (Harris 2001: 19).

A chegada destes novos estudantes e académicos veio forçar a emergência de uma espécie de ‘sociologia histórica da cultura’ (para usar as palavras de Raymond

¹² São significativas as palavras de Hal Foster (2002: 215): ‘As a young art critic in the 1980s, I identified with the Big Bad Wolf: my milieu of artists and writers thought, arrogantly enough, that it could blow down the ramshackle edifices of art history and aesthetics with a huff and a puff. (...) Now, as a not-so-young art historian in the 2000s, I identify more with Goldilocks: I’m always tasting somebody else’s porridge, and frequently sleeping in the wrong bed, whether that of art history, aesthetics, or visual studies. Or rather, like Goldilocks, I’m moving, uncomfortably, from bowl to bowl and from cot to cot, with some bad tastes, interrupted dreams, and bearish grumblings behind me as I go.’

Williams), ou daquilo que alguns espíritos mais críticos consideram ser um certo ‘policiamento ideológico’. Independentemente do juízo de valor que sobre ela façamos, esta auto-análise crítica teve aspectos positivos, ao permitir que a História da Arte dominante, baseada na noção de influência, no progresso artístico, na sucessão dos estilos, numa certa ideia de ‘elevação’ e de erudição ligada exclusivamente às chamadas Belas Artes, perdesse força e se visse obrigada a alargar as suas categorias tradicionais (Harris 2001: 15-22). A atenção a imagens mais modestas (mas nem por isso menos significativas do ponto de vista visual e social), a formas visuais efêmeras, híbridas ou marginais, naturalmente descuradas pelas abordagens mais tradicionais, permitiu que a História da Arte se instalasse num campo visual inclusivo, expandido. Este território da chamada ‘cultura visual’ é interdisciplinar ou transdisciplinar, e a capacidade de questionar ou forçar certas fronteiras disciplinares pré-existentes e hierarquias culturais tradicionais constitui sem dúvida uma das suas características mais louváveis (Kromm 2010: 3-6).

A área dos Estudos Visuais, em desenvolvimento crescente nas últimas décadas, mas que para alguns não passará de um momento passageiro de ‘turbulência interdisciplinar’ nas transformações que ocorrem na História da Arte, na Estética e nos Estudos dos *Media*, coloca uma ênfase maior nos aspectos sociais da visualidade, nas ‘práticas sociais do olhar’, e deixa-se permear pelos estudos culturais, pela antropologia, pela Escola de Frankfurt, pelo feminismo, pela teoria pós-colonial (Kromm 2010: 6; Mitchell 2002: 231). A seu favor, tem o mérito de permitir ‘dar a ver o visível’, sujeitando a visualidade a análise e escrutínio, encarando-a como uma construção cultural e não como uma aquisição natural, inata, tornando-a, no fundo, *visível*: trata-se de questionar a aparente familiaridade e evidência que rodeiam a experiência de ver, de a abordar como um problema passível de ser analisado, um mistério a ser explorado (Mitchell 2002: 231-2).

A relação dos Estudos Visuais com as estruturas académicas do conhecimento pré-existent não é, contudo, pacífica: para muitos, esta nova área do saber seria redundante, se não mesmo desnecessária, sendo encarada com desconfiança, como uma pseudo-disciplina de âmbito mal definido, que cobriria áreas e questões já abordadas de forma satisfatória pela Estética e pela História da Arte.

A angústia causada por este ‘suplemento perigoso’ (na expressão de Derrida) deve-se ao facto de eventualmente expor com alguma crueza uma certa incompletude e falta de coerência interna daquelas áreas mais tradicionais. Com efeito, já não é possível agarrarmo-nos defensivamente a uma crença na especificidade irredutível das artes visuais, tradicionalmente estudadas pela história da arte isolando-as do seu contexto mais vasto (Alpers et al. 1996: 44). Neste campo mais amplo a que Hal Foster chama ‘a visualidade’, a Estética e a História da Arte correm o risco de se tornar uma espécie de subdisciplinas; num primeiro impulso, a única

solução para os historiadores de arte afigura-se ser desistir das suas pretensões de autonomia e independência, ceder à ansiedade disciplinar provocada pela emergência do novo campo de estudos, baixar a guarda e aceitar juntar-se numa única disciplina, num único departamento acadêmico, num edifício mais amplo construído em torno do conceito de cultura visual, que eliminaria as disciplinas e departamentos tradicionais, em favor dos ‘estudos culturais’. Como alguns já observaram, esta solução acarreta o risco de amputar dos seus saberes e competências gerações inteiras de investigadores e académicos, tornando irrelevantes certos tipos de especialização próprios da História da Arte mais tradicional, como a clássica peritagem erudita (*connoisseurship*), que permite avaliar e autenticar as obras de arte, mas também a abordagem iconológica, formalista, etc. Pelo contrário, devemos desejar que a próxima geração de historiadores de arte seja capaz de dominar a materialidade concreta dos objectos e práticas artísticas e simultaneamente as subtilezas dos novos *media*, evitando a todo o custo ceder ao impulso infundado de nos imaginarmos limitados e sitiados devido ao surgimento do novo campo de estudos (Mitchell 2002: 233-4).

Mesmo aceitando a validade da nova disciplina dos Estudos Visuais, há algumas falácias a seu respeito que convém desmontar. Segundo Mitchell, uma das mais perniciosas é a ideia de que ela supõe um nivelamento forçado, o fim da distinção entre imagens artísticas e não artísticas, que levaria a uma dissolução da História da Arte numa história das imagens. Esta ‘falácia niveladora, ou democrática’, como lhe chama Mitchell, seria um reflexo da ‘reviravolta visual’ (*visual turn*), ou da ‘hegemonia do visível’ na cultura contemporânea, termos usados metaforicamente para definir a predominância dos *media* visuais e do espectáculo sobre as actividades verbais do discurso, da escrita, da textualidade e da leitura, anteriormente dominantes. O design, ao servir-se de *media* que não são exclusivamente visuais, mas audiovisuais (ou pelo menos *media* compósitos, *mixed-media*, que combinam imagem e texto), vai de certa forma contrariar este modelo binário e simplista da história, centrado exclusivamente num ou noutro destes momentos — a ‘idade da literacia’ e a ‘idade da visualidade’; permite desmontar um tipo de narrativa que é atraente, conveniente até para polémicas pouco profundas, mas completamente ineficaz quando se pretende um genuíno exercício de crítica histórica (Mitchell 2002: 233-4).

Um dos aspectos mais enriquecedores dos estudos da cultura visual é sem dúvida a tomada de consciência do poder das imagens, da sua eficácia como instrumentos ou agentes de dominação, sedução, persuasão, ilusão ou engano, bem como a tônica na construção da diferença sexual e étnica no campo da visão, assumindo como tarefa e imperativo ético dar visibilidade àqueles *fantasmas* (indivíduos, culturas, crenças) tornados invisíveis pelos nossos discursos e estruturas dominantes

(Mitchell 2002: 242; 245; Wolff 2002: 263; 266). É neste sentido que se entende a afirmação de Mirzoeff (2002: 239): ‘When visual culture tells stories, they are ghost stories.’

Não esquecendo que essa virtude não é exclusiva dos Estudos Visuais, dado que há que reconhecer na Estética e na História da Arte a tendência para a auto-análise e a capacidade crítica que sempre as caracterizaram,¹³ podemos considerar que esta área nova tem contribuído para desmascarar o etnocentrismo marcado da História da Arte e disciplinas afins: muitos dos valores, estéticos ou outros, que se acreditava serem universais, transcendentais e intemporais são de facto valores ocidentais/europeus, e não há hoje dúvidas de que os cânones artísticos e as teorias estéticas de autores como Vasari, Kant, Riegl, Gombrich e outros têm implícitos estereótipos nacionais ou raciais que não seriam aceitáveis na actualidade (Wolff 2002: 263).¹⁴

Num balanço provisório, podemos pois entender os Estudos Visuais não meramente como uma ‘indisciplina’ ou um suplemento pernicioso para as tradicionais disciplinas da História da Arte e da Estética, mas como uma ‘interdisciplina’, um domínio interdisciplinar que apenas poderá prosperar se souber manter um diálogo permanente com as outras disciplinas, incluindo as mencionadas, usando os seus recursos e os de outras áreas do saber (Mitchell 2002: 248).

História do Design, História da Arte, Estudos Visuais: jogos combinatórios

Aqui chegados, importa analisar as relações entre o Design e a História da Arte e os Estudos Visuais. Como já foi referido, o Design é actualmente objecto de investigação histórica, sujeitando-se às mais diversas abordagens, e não apenas dos designers: vai com certeza continuar a ser uma fonte de interesse para académicos de várias áreas. Mas também é verdade que já ninguém põe em causa a validade e as premissas de uma História do Design, uma nova disciplina autónoma que se apresenta como história específica de uma prática cuja actividade e produção têm aumentado exponencialmente nos últimos anos, embora ainda sem um forte suporte académico. Com efeito, a História do Design, como domínio de especialização particular (e já não apenas como um campo de cruzamentos e de pesquisas interdisciplinares), contribui para a auto-consciencialização da própria prática, ao criar uma massa crítica fundamental (Margolin 2002: 168-70).

Esta massa crítica é tanto mais importante quanto permite eliminar um certo complexo de inferioridade na relação dos designers com os artistas e a arte, mesmo se o design ocupa hoje um papel tão preeminente que alguns acham que eclipsa

¹³ ‘Their own internal visual studies potential’, nas palavras de Janet Wolff (2002: 263).

¹⁴ Cf. a este respeito Kaufmann 2002, e Moura 2018: 17-54.

a arte na hierarquia cultural. Apesar disto, os designers raramente conseguem o mesmo grau de reconhecimento e de compensação financeira atingido pelos artistas mais famosos, os meios de comunicação que cobrem ambas as áreas tendem continuamente a reforçar a posição privilegiada da arte, e só muito recentemente o design adquiriu um estatuto de relevo, com críticos especializados e um lugar de destaque nas páginas culturais da imprensa escrita (Poynor 2005).

Há alguns anos, existiu em Portugal um magazine cultural televisivo dedicado exclusivamente ao design nas suas várias vertentes, que foi pioneiro no nosso país (*Design PT*, realizado por Isabel Lopes Gomes, 2015). O surgimento deste magazine semanal sugere uma mudança de paradigma e uma evolução sensível no modo como o design tem sido encarado, como área passível de discussão crítica séria, e não apenas como um ‘suplemento de estilo’ superficial, ligado a uma vertente comercial, de consumo, ou de afirmação de um estilo de vida. Exposições, museus e publicações dedicados ao design são cada vez mais abundantes, tornando as distinções entre design e arte difíceis de definir. Os designers e críticos de design cunharam mesmo a expressão ‘Design Art’, um termo compósito e não muito feliz, que procura captar esta continuidade entre o design e a arte. Segundo Poynor (2005), este conceito seria mais adequado para descrever certas nuances da evolução recente da nossa cultura visual e poderia ser aplicado a artistas como Henri Matisse, Sonia Delaunay ou Donald Judd, que lidaram com padrões têxteis, moda, mobiliário, decoração de interiores ou arquitectura. Actualmente, esta ligação entre arte e design tem sido amplamente explorada em exposições com enorme sucesso de público, como ‘The EY Exhibition: Sonia Delaunay’ (Tate Modern, Londres, 2015), ‘Anni et Josef Albers: l’art et la vie’ (Musée d’Art Moderne, Paris, 2021–2022), ‘Sophie Taeuber-Arp: Heute ist Morgen’ (Aargauer Kunsthau, Aarau, Suíça, 2014), ou ‘Sophie Taeuber-Arp’ (Tate Modern, Londres, 2021), para mencionar apenas algumas que tivemos a oportunidade de visitar.

Para Poynor (2005), a ascensão meteórica do design e o seu reconhecimento estão ligados à forma como este invadiu todos os campos das nossas vidas, tornando-se também mais espectacular e mais difundido, de tal modo que poderíamos mesmo afirmar que o predomínio do visual na contemporaneidade está provavelmente mais corporizado no design do que na arte (ou continuará ligado sobretudo às imagens vernaculares, que intimidam ambos os campos e com as quais design e arte nem sempre lidam bem).

Apesar destes progressos recentes, a teoria, a crítica e a história do design são ainda insuficientemente promovidas como áreas de estudo *per se*. Veja-se a polémica com o encerramento, muito contestado, das galerias dedicadas à arquitectura e ao design no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), em 2016. Estas galerias, juntamente com a Galeria de Fotografia Edward Steichen e a Galeria de

Desenhos Paul J. Sachs, são habitualmente designadas pela direcção do MoMA como ‘medium specific’, e pelo menos desde os anos 60 do século XX que existiam como espaços próprios, no que constituiu o primeiro departamento consistente de arquitectura e design de qualquer museu do mundo.¹⁵ Embora a direcção do museu tenha afirmado categoricamente que manteria um programa robusto de recolha, conservação e exposição de arquitectura e design, e que o programa de exposições continuaria a incluir iniciativas focadas exclusivamente em *media* como a arquitectura e o design, estas salas foram absorvidas por espaços mais vastos dedicados a exposições e mostras do espólio do museu; as colecções de arquitectura e design foram diluídas em colecções maiores. Esta nova reconfiguração tem necessariamente impacto tanto na colecção permanente como na importância da arquitectura e do design no seio do museu, dando origem a uma competição da arquitectura e do design com todos os outros departamentos e curadores pelo espaço de exposição (Menking 2016).

A marginalidade acima referida, não sendo inerente ao design, pode constituir um sintoma concreto da sua fraca conceptualização. Esta afirmação é descomplexada, pois a nossa própria área de estudos, a História da Arte, bem como os Estudos Literários, passou por processos semelhantes, por crises de crescimento idênticas, e o design poderá ter a aprender com elas (Margolin 1989a: 8).

É fundamentalmente no terreno de uma ‘cultura do design’ (que abarca não apenas a produção do design, mas a totalidade das disciplinas, fenómenos, conhecimentos, instrumentos de análise e teorias que o design normalmente tem em linha de conta, na produção, distribuição e uso dos objectos no âmbito de certos modelos económicos e sociais, para usar a definição de Maurizio Vitta)¹⁶ que o contributo da História da Arte se posiciona de forma mais ambiciosa e eventualmente mais útil, podendo ajudar à compreensão do design e à sua divulgação.

Como bem observou Dilnot (1989: 215-8), as discussões sobre o futuro do design não podem acontecer num vazio histórico, num vácuo: o contexto mais importante e fundamental para entender o design é o histórico, dado que a história permite criar uma tradição e, como tal, uma coerência nesta actividade. Ora até à década de 40 do século passado, apenas duas ou três áreas do design haviam sido objecto de investigação histórica, como as artes decorativas e as chamadas artes menores, os estudos acerca dos pioneiros do modernismo, de Pevsner, ou o estudo de certos aspectos da história da tipografia do Renascimento, efectuado por William Morris (Dilnot 1989: 217-8).

Ao contrário da História da Arte, a História do Design foi-se desenvolvendo ao serviço do próprio design, como resposta a certos problemas práticos; uma vez estes resolvidos, não havia continuidade nessa investigação histórica. Por outro lado, um forte anti-intelectualismo por parte dos designers, combinado com a

¹⁵ Enquanto departamento curatorial dedicado à arquitectura e ao design, este existe no MoMA desde 1932, sendo o mais antigo do mundo. Antes deste, apenas se conhece um, de curta duração, no Victoria and Albert Museum, em Londres, no século XIX.

¹⁶ Vitta 1989: 31-2. Cf. também: Margolin 1989a: 5-7; Julier 2006; Julier 2014.

hegemonia das Belas Artes e da História da Arte tradicional, bem como uma certa ideia de elevação cultural própria das escolas de ensino artístico e academias, serviu para tornar virtualmente impossível a discussão em torno do design, e retardou a eclosão da disciplina. No entanto, a institucionalização do design no seio do sistema das artes, a expansão da educação artística e ligada ao design, a eclosão da cultura juvenil e da cultura pop, nas décadas de 50–60 do séc. XX, permitiram dar mais atenção ao significado do estilo e da aparência das coisas e dos objectos. Por volta dos anos 70–80, assistiu-se a uma emergência quase acidental da História do Design, maioritariamente pela mão dos historiadores de arte, sem que houvesse um enquadramento teórico rígido (Dilnot 1989: 217–20).

Actualmente, a História do Design é sobretudo a história da actividade do design profissional, um modo de construir um discurso sobre a profissão; dá relevo aos designers individuais, que, de forma explícita ou implícita, são maioritariamente o cerne do que hoje se escreve e ensina neste âmbito. A esta centralidade da figura do designer subjaz muito provavelmente o precedente metodológico da História da Arte, com a sua valorização da figura do artista. Ao mimetizar a História da Arte neste fetichismo do autor e do grande artista, seguindo-a na preocupação com a atribuição e a autenticação, os historiadores do design tendem a valorizar as intenções e ideias dos designers, isolando o design das suas origens materiais e funções, em vez de o auscultar como produto da sociedade. Mas a História do Design é também para alguns, felizmente, uma disciplina preocupada com a contextualização histórica do design do ponto de vista socio-cultural, que permite de alguma forma desmistificar a sua prática, recuperando uma certa ideia do design como uma actividade relativamente comum, com uma eficácia social alargada e um substrato ideológico concreto, perdendo assim a aura de actividade criativa exclusivamente praticada por alguns indivíduos sobredotados (Dilnot 1989: 221–35; Buckley 1989: 258).

Com efeito, o design encontra-se no cruzamento entre cultura material, imagens, formas de representação, e relações e processos sociais, sendo virtualmente impossível (e indesejável) separar a história, a crítica e a avaliação dos objectos culturais da totalidade das condições sociais, culturais e económicas da sociedade que lhes deram origem.

Embora reconheça a potencial natureza interdisciplinar do seu objecto de estudo, a História do Design terá de fazer um esforço maior de abertura a outras disciplinas académicas, permitindo uma verdadeira integração de perspectivas e métodos de diferentes áreas do conhecimento. Na sua formulação mais erudita, merecerá que preste atenção aos estudos culturais e à sociologia dos *media* e da cultura, e mesmo a aspectos da arqueologia e da antropologia; convém também que não ignore certos esquemas conceptuais e métodos de interpretação histórica

oferecidos pela semiologia e pelo pós-estruturalismo, ou influenciados e enriquecidos pelos contributos da escola francesa dos *Annales*, do marxismo, do feminismo, da ecologia, dos estudos de género ou dos estudos pós-coloniais, que a História da Arte já integrou, e cujo potencial interesse para pensar o design parece não ter sido ainda totalmente compreendido (Dilnot 1989: 227; 238-9).

Onde estão elas?

O feminismo teve um grande impacto em várias esferas, e, como tal, não é de estranhar que o tenha tido também no domínio da teoria da arte. Na sequência do movimento feminista de finais do séc. XX, as mulheres tornaram-se um tema novo na arte e na História da Arte, dando origem a análises de género, tanto da produção artística quanto do discurso da própria disciplina. Uma visão renovada e teoricamente desenvolvida, bem como uma consciência feminista de índole activista, determinou inicialmente a recuperação histórica do contributo das mulheres artistas nas histórias internacionais da arte, de forma a combater o efectivo apagamento da história das mulheres enquanto artistas por parte da actual disciplina da História da Arte. Tal prática levou igualmente a uma redescoberta do contributo das mulheres para a própria disciplina, enquanto historiadoras de arte. A chamada terceira vaga feminista marca actualmente a História da Arte, com académicas feministas como Griselda Pollock, Whitney Chadwick ou Lynda Nead. Estuda as mulheres enquanto artistas, mecenas, público e/ou tema da obra de arte, procurando recuperar a experiência das mulheres e das mulheres artistas, criticar e desconstruir a autoridade, as instituições e ideologias e examinar as resistências a elas, e repensar os espaços mentais e culturais tradicionalmente destinados às mulheres. De igual modo se esforça por chamar a atenção para formas artísticas que escapam ao que é canonicamente considerado arte, e procura questionar a tradicional divisão entre arte erudita — o domínio do masculino —, e artes decorativas, artesanato ou artes populares, ligados ao feminino. As historiadoras de arte feministas também estudam como é que identidades múltiplas e interligadas — etnia, classe, família, idade, orientação sexual, etc. — ajudam a moldar tanto a produção artística das mulheres como a sua representação.

A exclusão dos ofícios artesanais da História do Design corresponde a excluir quase tudo o que as mulheres fizeram nesta área. A História do Design é tradicionalmente a história dos objectos produzidos em série, o que costuma excluir o artesanato (Buckley 1989: 255). Neste como noutros aspectos, o contributo da História da Arte feminista pode ser útil para repensar e redefinir o que constitui o design.¹⁷

¹⁷ Nos últimos anos, a história e a crítica do design têm-se aberto às abordagens feministas, nomeadamente com autoras como Briar Levit (2021) ou Johanna Drucker e Emily McVarish (2012). Vejam-se ainda as páginas web de Martha Scotford: <https://www.marthascotford.org>, ou *THE DECOLONIZING [or puncturing] DESIGN READER*, 2025 edition, criado por Ramón Tejada: <https://www.are.na/ramon-tejada-ox4e5gvrosu/the-decolonizing-or-puncturing-design-reader-2025-edition>.

A exposição 'Here We Are! Women in Design 1900 — Today', organizada pelo Vitra Design Museum (Weil am Rhein, Roterdão, Viena e Bruxelas, 2021–25), constituiu-se como um importante olhar sobre os contributos essenciais das mulheres designers. Em Portugal, salienta-se o trabalho pioneiro de Olinda Martins e Isabel Duarte, ambas designers de formação, com o projecto de investigação *Errata*, dedicado a documentar, promover e discutir o design gráfico feito por mulheres no nosso país: <https://www.errata.design/pt/>. O projecto europeu *MoMoWo: Women's Creativity Since the Modern Movement* (2014–2018), que reuniu sete instituições universitárias europeias, entre as quais o IADE (com Maria Helena Souto na qualidade de responsável científica), sob a liderança do Politécnico de Turim (arquitectas Emilia Garda e Caterina Franchini), foi o primeiro inteiramente dedicado ao estudo das contribuições das mulheres profissionais em arquitectura, planeamento urbano, engenharia civil, design industrial e de interiores, desde o movimento moderno até à contemporaneidade (1918–2018): <http://www.momowo.eu>. No campo da história da fotografia, salientamos o projecto *WomenPhot.PT: O Que Elas Viram/ O Que Nós Vemos, Mulheres Fotógrafas em Portugal 1860–1920*, dirigido por Susana Lourenço Marques (2024), que resultou na exposição com o mesmo título (Casa Marta Ortigão Sampaio, Porto, 2025).

Prescrições para uma boa convivência

A História da Arte, que convencionalmente se ocupou, entre outras coisas, de elaborar uma tradição ou modo particular de olhar a arte, pode ainda ajudar a entender criticamente a História do Design enquanto modo de construir um discurso sobre a actividade do design, lançando luz sobre a criação de um conjunto quase mítico e artificial de valores amplamente estéticos, uma ‘mística do design’, nas palavras de Dilnot (1989: 235-6). Neste contexto, talvez a História do Design, apesar de recente, esteja a necessitar de uma meta-história (ou, para usar um termo mais consensual, de uma historiografia) — como aconteceu com a História da Arte — dedicada à história da disciplina e à análise das suas formas discursivas (Harris 2001: 22). Com efeito, na perspectiva da história social da arte, não nos interessa apenas o momento conjuntural em que determinada obra foi inicialmente produzida e interpretada, mas considerar a ‘vida’ das obras de arte bastante além da sua produção efectiva, i.e., entender como elas são constantemente reinterpretadas através da museologia, da curadoria de exposições, etc. (Harris 2001: 22; 229).

Mas é em contexto académico que deve ser estreitada a relação entre estudo histórico e prática de estúdio/pedagogia na área do design, de forma a permitir várias abordagens. Afinal, todos nós, historiadores de arte, da arquitectura, das artes decorativas, e historiadores do design, temos um objecto de estudo com aspectos comuns: todos lidamos com uma história das ‘coisas vistas’, com a visibilidade (Dilnot 1989: 238).

Da mesma maneira que actualmente se fazem sentir com acuidade vozes que desejam restabelecer a ligação curricular entre arte, arquitectura e outras disciplinas, como a poesia (que concordamos que nunca deveria ter sido perdida),¹⁸ também na educação na área do design a História da Arte (que há algum tempo pratica esta abordagem multidisciplinar) pode contribuir para a tomada de consciência desta necessidade de alargar o enquadramento no qual se discutem as questões do design, com a ajuda de sociólogos, historiadores, filósofos, designers e artistas (Margolin 1989b: 287).

Nós, os historiadores de arte, procuramos compreender as obras de arte, de arquitectura e de design a partir de uma grande variedade de perspectivas: o contexto original que lhes deu origem, a sua execução, a sua recepção, e até os subsequentes modos como circularam, foram coleccionadas, conservadas ou exibidas. Entendemos os objectos artísticos como a expressão de múltiplos sentidos, que se nos oferecem de forma diferente consoante o tipo de investigação e as estratégias interpretativas adoptadas. Sendo uma forma de explorar o mundo e as suas culturas através das produções artísticas, a História da Arte permite-nos

¹⁸ ‘At the end of the day, it has everything to do with these sparks that happen in schools as beginnings. If you speak to Brian Eno, he went to art school and got a spark there and then went into music. Things are very often not so linear, and right now schools are becoming so target-oriented: immediately someone goes into architecture to become an architect. That’s why I believe in the type of school where the unpredictability of non-linearity is allowed to happen’ (ênfase no original) (Obirst 2011: 76).

entender os valores e preocupações de diversos povos, os modos como interpretaram e interagiram com o mundo que os rodeia, e perceber o impacto e o resultado destas perspectivas no nosso futuro. A natureza profundamente interdisciplinar da História da Arte, a sua formulação complexa, crítica e multidimensional, a sua capacidade de ‘falar várias línguas’, fazem dela um elemento imprescindível na tarefa de formar cidadãos globais e de procurar entender os fundamentos, também polifónicos, da cultura contemporânea. Sem a imersão nesta complexidade histórica real, sem a colocação do seu objecto em contexto, sem interpretações históricas que reconhecem o papel activo da subjetividade na formação das suas narrativas, os estudos do design perdem sem dúvida um contributo importante, subtil e sofisticado.

Por seu lado, a história do design apresenta-se como uma disciplina capaz de produzir análises complexas da interacção das forças sociais, culturais, políticas e económicas sobre os artefactos, os profissionais e as práticas do design, a sua produção, consumo e mediação. Sendo as trocas interdisciplinares uma característica fundamental desta área de estudos, a ausência de limites disciplinares claramente definidos deve ser encarada como algo positivo. O seu envolvimento muito particular com os artefactos que moldam os nossos ‘mundos artificiais’ não só ajuda a definir o carácter original da história do design, como é um traço distintivo da sua contribuição para as Humanidades em geral, especialmente relevante nos tempos difíceis que atravessamos.

(A autora não adopta o Acordo Ortográfico de 1990)

Agradecimentos

A autora gostaria de agradecer a Eduardo Côrte-Real, a Mário Moura e a Francisco Pato de Macedo a leitura atenta deste texto e as sugestões de revisão e de bibliografia feitas. Este agradecimento é extensível aos revisores anônimos, que deram contributos importantes quanto à sua estrutura e alcance conceptual.

Referências

- Almeida, Victor Manuel Marinho de. 2010. 'O Design em Portugal, um Tempo e um Modo. A Institucionalização do Design Português entre 1959 e 1974.' Tese de doutoramento. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/2485>.
- Alpers, Svetlana, Emily Apter, Carol Armstrong et al. 1996. 'Visual Culture Questionnaire.' *October* 77: 25–70. <https://doi.org/10.2307/778959>.
- Amzalag, Michael, e Mathias Augustyniak. 2007. 'Royal College of Art Discussion with David Blamey.' In *Design and Art*, ed. Alex Coles, 188–195. Londres — Cambridge MA: Whitechapel Gallery e MIT Press.
- Buckley, Cheryl. 1989. 'Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design.' In *Design Discourse: History. Theory. Criticism*, ed. Victor Margolin, 251–262. Chicago — Londres: The University of Chicago Press.
- Côrte-Real, Eduardo. 2010. 'The word "Design": Early Modern English Dictionaries and Literature on Design, 1604–1837.' *Working Papers on Design* 4: 1–15.
- Costa, Joana Sofia Baptista. 2019. 'Os Discursos do Design Gráfico na sua Emergência em Portugal (1960–2000).' Tese de doutoramento. Porto: Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/124620>.
- Coutinho, Bárbara, e Maria Helena Souto, eds. 2017. *Ensaio para um Arquivo: o Tempo e a Palavra. Design em Portugal (1960–1974) / Rehearsal for an Archive: Time and Word. Design in Portugal (1960–1974)*, catálogo da exposição. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa — MUDE.
- Crane, Diana. 2012. 'Boundaries: Using Cultural Theory to Unravel the Complex Relationship between Fashion and Art.' In *Fashion and Art*, ed. Adam Gekzy e Vicky Karaminas, 99–110. Londres — Nova Iorque: Berg.
- Dilnot, Clive. 1989. 'The State of Design History.' In *Design Discourse: History. Theory. Criticism*, ed. Victor Margolin, 213–250. Chicago — Londres: The University of Chicago Press.
- Drucker, Johanna, e Emily McVarish. 2012. *Graphic Design History: A Critical Guide*. Upper Saddle River: Pearson Education.
- Duarte, Frederico. 2020. 'Perguntas Essenciais sobre Museus, Design e Democracia em Lisboa.' *Público*, 25 de julho. <https://www.publico.pt/2020/07/25/>

culturaipilon/noticia/perguntas-essenciais-museus-design-democracia-lisboa-1925772.

- Foster, Hal. 2002. 'Dialectics of Seeing.' In *Art History, Aesthetics, Visual Culture*, ed. Michael Anne Holly e Keith Moxey, 215–230. New Haven — Londres: Yale University Press.
- Gekzy, Adam, e Vicky Karaminas, eds. 2012. *Fashion and Art*. Londres — Nova Iorque: Berg.
- Gekzy, Adam, e Vicky Karaminas. 2012. 'Fashion and Art: Critical Crossovers.' In *Fashion and Art*, ed. Adam Gekzy e Vicky Karaminas, 1–12. Londres — Nova Iorque: Berg.
- Harris, Jonathan. 2001. *The New Art History. A Critical Introduction*. Nova Iorque: Routledge.
- Julier, Guy. 2006. 'From Visual Culture to Design Culture.' *Massachusetts Institute of Technology Design Issues*, 22 (1): 64–76.
- Julier, Guy. 2014. *The Culture of Design*. London: Sage Publications.
- Kaufmann, Thomas DaCosta. 2002. 'National Stereotypes, Prejudice, and Aesthetic Judgements in the Historiography of Art.' In *Art History, Aesthetics, Visual Culture*, 71–84. New Haven — Londres: Yale University Press.
- Kromm, Jane. 2010. 'General Introduction.' In *A History of Visual Culture. Western Civilization from the 18th to the 21st Century*, ed. Jane Kromm e Susan Benforado Bakewell, 1–12. Oxford — Nova Iorque: Berg.
- Lees-Maffei, Grace, e D. J. Huppatz. 2012. 'Design History: From Service Subject to Discrete Discipline.' In *Design Frontiers: Territories, Concepts, Technologies. ICDHS 2012 — 8th Conference of the International Committee for Design History & Design Studies*, ed. Priscila Lena Farias, Anna Calvera, Marcos da Costa Braga, e Zuleica Schincariol, 50–53. São Paulo: Blucher.
- Lees-Maffei, Grace, e D. J. Huppatz. 2013. 'Why Design History? A Multi-National Perspective on the State and Purpose of the Field.' *Arts and Humanities in Higher Education* 12 (2): 310–330. <https://doi.org/10.1177/1474022212467601>.
- Levit, Briar, ed. 2021. *Baseline Shift: Untold Stories of Women in Graphic Design History*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press.
- Margolin, Victor. 1989a. 'Introduction.' In *Design Discourse: History. Theory. Criticism*, ed. Victor Margolin, 3–28. Chicago — Londres: The University of Chicago Press.

- Margolin, Victor. 1989b. 'Postwar Design Literature: A Preliminary Mapping.' In *Design Discourse: History. Theory. Criticism*, ed. Victor Margolin, 265–287. Chicago — Londres: The University of Chicago Press.
- Margolin, Victor. 2002. *The Politics of the Artificial. Essays on Design and Design Studies*. Chicago — Londres: The University of Chicago Press.
- Meggs, Philip B., e Alston W. Purvis. 2016. *Meggs' History of Graphic Design*. Nova Jersey: John Wiley & Sons.
- Menking, William. 2016. 'MoMA to Close Galleries Dedicated to Architecture and Design.' *The Architect's Newspaper*, 12 de abril. <https://www.archpaper.com/2016/04/moma-to-abolish-architecture-and-design-galleries/>.
- Mirzoeff, Nicholas. 2002. 'Ghostwriting: Working Out Visual Culture.' *Journal of Visual Culture* 1 (2): 239–254.
- Mitchell, William J. T. 2002. 'Showing Seeing: A Critique of Visual Culture.' In *Art History, Aesthetics, Visual Culture*, ed. Michael Anne Holly e Keith Moxey, 231–250. New Haven — Londres: Yale University Press.
- Moura, Mário. 2018. *O Design que o Design Não Vê*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Moura, Mário. 2019. *A Força da Forma*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Obrist, Hans Ulrich. 2011. *Everything You Always Wanted to Know About Curating *But Were Afraid to Ask*. Berlim: Sternberg Press.
- Poynor, Rick. 2005. 'Art's Little Brother.' *Icon*, maio. <https://www.iconeye.com/back-issues/arts-little-brother-icon-023-may-2005>.
- Quintela, Pedro. 2024. *O Design em Portugal. Trabalho e Economia Criativa*. Lisboa: Fora de Jogo.
- Reis, Lara. 2010. 'Drawing, It's a Matter of Design: The Emergence of Design in Portugal Through the Multidisciplinary Role of Drawing.' In *The Triumph of Design / O Triunfo do Desenho*, ed. Eduardo Côrte-Real, 43–80. Lisboa: Livros Horizonte — UNIDCOM-IADE.
- Shiner, Larry. 2001. *The Invention of Art — A Cultural History*. Chicago — Londres: The University of Chicago Press.
- Souto, Maria Helena. 2004. 'Do Ensino das Artes Aplicado à Indústria às Primeiras Experiências do Ensino do Design em Portugal.' *Arte Teoria* 5: 146–152.
- Souto, Maria Helena. 2015. *Design Português 1900/1919*. Vila do Conde: Verso da História.

- Souto, Maria Helena. 2017. 'Design em Portugal (1960–1974): Expor, Agir, Debater. Os Núcleos de Arte e Arquitetura Industrial e de Design Industrial do Instituto Nacional de Investigação Industrial (I.N.I.I.).' In *Ensaio para um Arquivo: o Tempo e a Palavra. Design em Portugal (1960–1974) / Rehearsal for an Archive: Time and Word. Design in Portugal (1960–1974)*, catálogo da exposição, ed. Bárbara Coutinho e Maria Helena Souto, 19–28. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa — MUDE.
- Souto, Maria Helena, Anjoom Satar, e Márcia Gomes. 2014. 'Portuguese Design History (1960–1974). Shaping the Future: The Role of the Art, Industrial Architecture and Industrial Design Nuclei of the National Institute of Industrial Research (I.N.I.I.).' In *Tradition, Transition, Trajectories: Major or Minor Influences? 9th Conference of the International Committee for Design History and Design Studies*, 195–200. São Paulo: Blucher.
- Souto, Maria Helena, e Ana Cardoso de Matos. 2015. 'From the Extinguished Industrial Museum in Lisbon to a Proposal of a Virtual Portuguese Design Museum.' In *Visibile/Invisibile. Percepire la città tra descrizioni e omissioni II. Visibilità dell'antico: patrimonio e istituzioni culturali*, ed. Salvatore Adorno, Giovanni Cristina e Arianna Rotondo, 565–576. Catania: Scrimm Edizioni.
- Steele, Valerie. 2012. 'Fashion.' In *Fashion and Art*, ed. Adam Gekzy e Vicky Karaminas, 13–27. Londres — Nova Iorque: Berg.
- Vitta, Maurizio. 1989. 'The Meaning of Design.' In *Design Discourse: History. Theory. Criticism*, ed. Victor Margolin, 31–36. Chicago — Londres: The University of Chicago Press.
- Walker, John A., ed. 1989. *Design History and the History of Design*. Londres: Pluto.
- Wolff, Janet. 2002. 'Mixing Metaphors and Talking About Art.' In *Art History, Aesthetics, Visual Culture*, ed. Michael Anne Holly e Keith Moxey, 260–268. New Haven — Londres: Yale University Press.

RESUMO

O melhor conhecimento que temos hoje do pintor Diogo de Contreiras (doc. 1521-† c. 1563) permite definir mais estritamente o corpus de pinturas que mais provavelmente lhe devemos, entre as quais algumas recentes descobertas apresentadas neste artigo. Fora desse corpus fica uma parte considerável de painéis anteriormente associados ao hipotético Mestre de S. Quintino, e muitos destes (mas não todos) podem juntar-se com pinturas em Santa Cruz da Graciosa (Açores) ou em Santa Cruz da Madeira, que alcançaram recentemente maior visibilidade. Todas estas pinturas enquadram-se numa mesma dinâmica estilística que aponta para a obra de Gaspar Dias (doc. 1553-1591), talvez através da pintura do obscuro Brás Gonçalves (doc. 1541-1565). É ainda difícil traçar com precisão uma linha de demarcação mas dois desenhos que passaram despercebidos apontam para uma atribuição de algumas das pinturas na Graciosa, em S. Quintino e na Madeira ao artista da *Aparição do Anjo a S. Roque*.

ABSTRACT

The knowledge we have today about the painter Diogo de Contreiras (doc. 1521-† c. 1563) allows us to define more strictly the corpus of paintings most likely attributable to him, among which are some recent discoveries presented in this article. Outside this corpus remains a considerable number of panels previously associated with the hypothetical Master of S. Quintino, and many of these (though not all) can be connected with paintings in Santa Cruz da Graciosa (Azores) or in Santa Cruz da Madeira, which have recently gained greater visibility. All these paintings fit within the same stylistic dynamic that points toward the work of Gaspar Dias (doc. 1553-1591), perhaps through the painting of the obscure Brás Gonçalves (doc. 1541-1565). It is still difficult to draw a precise dividing line, but two overlooked drawings suggest attributing some of the paintings in Graciosa, in S. Quintino, and in Madeira to the artist of *Saint Roch Visited by an Angel*.

palavras-chave

DIOGO DE CONTREIRAS
GASPAR DIAS
BRÁS GONÇALVES
MESTRE DE S. QUINTINO
RETÁBULO DE SANTA CRUZ DA MADEIRA
RETÁBULO DE SANTA CRUZ DA GRACIOSA
RETÁBULO DE S. BARTOLOMEU DA
SÉ DE LISBOA
PINTURA QUINHENTISTA
PINTURA PORTUGUESA

keywords

DIOGO DE CONTREIRAS
GASPAR DIAS
BRÁS GONÇALVES
MASTER OF ST. QUINTINO
SANTA CRUZ DA MADEIRA ALTARPIECE
SANTA CRUZ DA GRACIOSA ALTARPIECE
ALTARPIECE OF ST. BARTHOLOMEW
OF THE LISBON CATHEDRAL
16TH-CENTURY PAINTING
PORTUGUESE PAINTING

ORCID: 0009-0009-1401-5282

<https://doi.org/10.34619/jxgw-fazt>

Reabrir o Dossier do(s) Mestre(s) de S. Quintino:

a Pintura Portuguesa entre Diogo de Contreiras (doc. 1521–† c. 1563) e Gaspar Dias (doc. 1553–1591)

RAÚL C. SAMPAIO LOPES

Seoul National University

Introdução

A figura do pintor Diogo de Contreiras (doc. 1521–† c.1563)¹ adquiriu um lugar central na história da pintura portuguesa quinhentista. Um olhar atento sobre as pinturas que lhe andam associadas, renovado por restauros recentes e por confrontações antes impossíveis, revela, no entanto, a heterogeneidade do seu *corpus*, e vários indícios apontam para a presença nele de outros pintores e de obras que tecem uma relação direta com os raros desenhos de Gaspar Dias (doc. 1553–1591) e a única pintura que lhe está atribuída com alguma certeza.²

Uma primeira secção deste artigo esclarece os conceitos e a metodologia deste estudo. A segunda secção lembra a história da identificação de Contreiras com o hipotético Mestre de S. Quintino e revela os seus pontos cegos. A terceira secção apresenta uma redução do *corpus* de Contreiras às pinturas mais estritamente ligadas às obras documentadas do pintor pelo seu estilo. A quarta secção descreve como, entre as numerosas pinturas atribuídas ao Mestre de S. Quintino então excluídas da obra de Contreiras, uma maioria pode ser agrupada com outras pinturas de um estilo muito próximo mas nunca ou só parcialmente ligadas ao pintor. A quinta secção expõe mais demoradamente as razões para considerar que outro pintor além de Contreiras interveio no conjunto da igreja de S. Quintino e para eventualmente o identificar com Gaspar Dias. A última secção explora a hipótese dessa identificação em confronto com as informações documentais.

¹ A menção ‘doc.’ traduz o facto do pintor estar documentado entre 1521 e 1563, o ‘†’ indica a data de falecimento e o ‘c.’ acrescenta que essa data é aproximativa. No resto do texto, esses elementos terão a mesma significação para qualquer pessoa e a sua ausência significará que a data de nascimento e/ou a data de falecimento são desconhecidas.

² Sobre a obra atribuída a Gaspar Dias, ver Caetano 1998a: 31–34, Carvalho 1995a: 488, Serrão 1995: 459–461 e Serrão 2016: 69–71, assim como a nota 32 deste texto.

Esclarecimentos metodológicos

O objeto deste ensaio não é discriminar, no meio das pinturas atualmente atribuídas a Contreiras, com ou sem fundamentação documental, as que seriam produto direto do seu pincel das que seriam meros produtos oficinais.³ Um ‘novo *connoisseurship*’ aconselha de facto a não confundir autoria com autografia no estudo da pintura anterior ao romantismo por tal identificação ser redutiva e anacrônica, emergindo apenas no século XVII e sendo inicialmente reduzida aos elementos mais virtuosos de uma pintura (Guichard 2010: 1395–1400). Mais adequado para esse período se revela assim o conceito de ‘autoria oficial’ (‘workshop or corporate authorship’), dentro do qual a ‘identidade artística’ (‘artistic identity’) se alarga a uma ‘distinctive pictorial approach developed by the master and practiced under his supervision’ (Atkins 2012: 180):⁴ para Giorgio Vasari (1511–1574), não há contradição em afirmar que a natureza morta da pintura *Êxtase de Santa Cecília* de Rafael (Rafael Sanzio dito, 1483–1520) foi pintada por Giovanni da Udine (1487–1561), mas é de Rafael, ‘non pas simplement parce qu’il en est l’inventeur, mais parce que, telle qu’on la voit exécutée, elle fait partie intégrante d’un tableau qui est de lui’ (Zerner 1982: 6).⁵ O documento de nomeação de Gaspar Dias para pintor da Alfândega e Casa da Mina e da Índia é bem explícito nesse aspeto ao ordenar que ele faça toda as obras ‘per sy e pellos oficiais que nisso puser’ (Viterbo 1906: 35).⁶ O estado material defeituoso de uma parte importante das pinturas aqui referidas impede aliás de avaliar quantitativa ou qualitativamente o toque do pintor nelas e apenas permite apreender a sua autoria nas partes ligadas aos recursos intelectuais (maneira de organizar os diferentes elementos num todo coerente, conhecimento da anatomia e da perspetiva, proporções e morfologia das figuras, qualidade dos escorços, conceção da cor e da luz, etc.).

Assim, as atribuições aqui propostas à apreciação dos investigadores não o são no sentido de um *connoisseurship* de tipo morelliano, para o qual a autenticidade de uma pintura depende do grau de intervenção manual do pintor e se deduz dos mais inconscientes pormenores, mas devem entender-se nesse sentido mais lato e com maior fundamento histórico de ‘autoria oficial’, em que o nome do pintor aponta apenas para a sua responsabilidade de chefe de oficina na produção da obra, a única aliás que documentam os contratos e os pagamentos, como já alertava João Couto (1892–1968) (Carvalho 2011: 140–141). Mas, ao contrário da plena coletividade sinónima de anonimato que supunha o antigo diretor do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa (MNAA), a ‘autoria oficial’ subordina o trabalho coletivo à conduta pessoal de um mestre e desempenha assim um papel histórico intermédio em relação ao desenvolvimento ulterior do conceito de ‘estilo individual’, descrito *a posteriori* por Richard Wollheim como dotado de uma realidade

³ Para tal seriam necessárias análises laboratoriais há muito reclamadas (Flor 2004: 336), sem tirar delas conclusões precipitadas (ver razões de reticência em Valadas 2015: 158–217, e Nash 2008: 63), e condições de observação direta que apenas uma exposição monográfica num grande museu permitiria.

⁴ Estes conceitos são descritos por Christopher D. M. Atkins e aplicados ao estudo da pintura de Frans Hals (1580–1666), mas são generalizáveis aos pintores dos séculos XV e XVI (Nash 2008: 193–195).

⁵ A pintura pertence à Pinacoteca Nacional de Bolonha (n.º inv.º 577). Ver os textos a que se refere Zerner em Vasari 1568: 77, 577.

⁶ Transcrição de Sousa Viterbo do documento original: ‘Alvará por que se faz mercê a Gaspar Dias, moço da Câmara, de pintor das obras da Alfândega e Casa da Índia.’ Torre do Tombo, Corpo Cronológico, Parte II, mc. 248, doc. 100.

psicológica e de uma realidade psicomotora (Wollheim 1987: 26–27), ocultando o filósofo todo o processo temporal que levou à implementação dessa concepção autógrafo da pintura.

As atribuições deste texto supõem assim que dada pintura terá sido realizada sob a supervisão do mestre e só eventualmente pintada por ele próprio (no todo ou nas partes principais). Logo, quando se sugere aqui a presença de outros pintores no *corpus* atual de Contreiras não se apresenta a hipótese da sua colaboração *dentro* da oficina de Contreiras (ou a hipótese da presença dos seus pincéis subalternizados nas pinturas do mestre), mas defende-se que algumas das pinturas incluídas nesse *corpus* revelam um entendimento suficientemente diferente do que é uma boa pintura para serem retiradas desse *corpus* e integrarem o de outras oficinas com ‘identidades artísticas’ distintas e definidas essencialmente pelo chefe de cada uma dessas oficinas.

Do Mestre de S. Quintino a Diogo de Contreiras

O primeiro estudo monográfico consagrado ao essencial do núcleo de pinturas hoje mais ou menos consensualmente atribuídas a Contreiras é o artigo que Martin Soria (1911–1961) publicou em 1957, apresentando a hipótese de que este núcleo era todo de um único mestre, desconhecido, denominado Mestre de S. Quintino (Soria 1957a: 22–27), e refutando assim a identificação proposta por Luís Reis-Santos (1898–1967) da maior parte dessas pinturas com a obra tardia do pintor régio Gregório Lopes (doc. 1513–†1550) (Reis-Santos s. d.: 9–10), identificação aliás recusada explicitamente por Reynaldo dos Santos (1880–1970) para o conjunto de S. Quintino (Santos 1958: 42). Aceitando esta proposta de trabalho, Vítor Serrão valorizou a figura deste hipotético pintor em numerosos estudos, alargando o seu *corpus* com várias atribuições fazendo dele o principal protagonista de um ‘Maneirismo experimental’, o qual abriria, assim, caminho à aceitação plena do italianismo pela geração seguinte (Serrão 1991: 34–36; Serrão 2002: 226–229).

Em 1993, Joaquim Oliveira Caetano pôde ligar algumas das pinturas analisadas por Soria a documentos que mencionam explicitamente Contreiras, desfazendo uma anterior identificação deste pintor com o Mestre de Abrantes (Caetano 1993a; Caetano 1993b): os quatro painéis de 1537–1538, ainda *in situ*, da igreja de Unhos (Loures) e, aproveitando as pesquisas sobre proveniências de pinturas do MNAA feitas por José Alberto Seabra Carvalho, os painéis pintados para o convento de

S. Bento de Cástris em Évora, realizados em três campanhas de obras pagas respetivamente em 1546,⁷ em 1552–1554 e em 1556–1559, e hoje dispersos entre o MNAA (a celebrada *Pregação de S. João Baptista*, n.º inv.º 1031 Pint, da segunda campanha de obras), o Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo de Évora (MNFMC) (a longa predela de *S. Jerônimo, S. Antônio e S. Dinis*, n.º inv.º ME 1544; o *Nascimento de S. João Baptista*, n.º inv.º ME 1550) e o Museu de Arte Sacra da Sé desta cidade (MASSE) (o *Martírio das Onze Mil Virgens* e o *Tríptico da Conceção, Nascimento e Infância da Virgem*). O painel central do monumental tríptico do MASSE, a sua última obra documentada, ostenta ornamentos no portal do segundo plano que serviram de argumento a Soria para refutar a autoria de Lopes, já falecido quando as gravuras que os inspiraram foram publicadas (Soria 1957a: 24).⁸

Em 2004, Pedro Flor confirmou documentalmente a autoria de Contreiras para outro conjunto atribuído por Soria: quatro pinturas outrora na igreja do convento de Santa Maria de Almoester e hoje de paradeiro desconhecido, datáveis entre 1540 e 1542 (Flor 2004).

A atividade do pintor estava documentada entre 1521 e 1560, e sabia-se que ele já estava falecido em 1565 (Caetano 1993b: 86), mas, em 2011, a revelação de uma certidão do seu testamento feita em abril de 1563 (Serrão e Simões 2011) permitiu deduzir que o falecimento aconteceu necessariamente antes dessa data.

O caso ‘Mestre de S. Quintino’ pareceu assim definitivamente resolvido pela identificação do seu *corpus* hipotético com a obra de Contreiras, menorizando imprudentemente um dado: com exceção dos quinze doravante identificados, a maioria dos ‘cerca de cinquenta painéis’ (Serrão 1991: 34) do dito *corpus* continuava por documentar.

Aliás, o nome do pintor introduziu um problema que Soria não podia antecipar, em relação precisamente a um conjunto-chave para ele, com a eventual consequência de desfazer a coerência do seu *corpus*: a *Queda do Mago Simão*, um dos painéis laterais do tríptico da Ega, mostra de maneira bastante ostensiva um elemento parecendo um G e contendo eventualmente um I ou um L (Soria 1957a: 24); ora, ao ser um monograma, este não corresponde nem ao nome de Diogo de Contreiras, nem ao nome do encomendador, D. Afonso de Lencastre (c. 1505–1578), senhor da Ega, retratado no painel central (Serrão 1995: 436).

Serrão propõe interpretar esse elemento como o monograma do ‘célebre armeiro’ João Gomes (Serrão 2018: 69). Sedutora, a solução abriga o perigo da sua própria refutação ao aceitar antes de tudo que o elemento em questão refira um nome. Ora, sendo assim, existe mais probabilidade de que esse nome seja o do pintor, e não o de um artífice sem qualquer ligação comprovada com a obra, por duas razões complementares: são numerosos os exemplos de monogramas de pintores na pintura europeia coeva,⁹ e, se porventura existe, não foi citado ainda

⁷ A releitura da documentação por Francisco Bilou permite datar a execução desta primeira campanha entre os anos de 1545 e 1547 (Bilou s. d.: 7).

⁸ A indumentária de S. Dinis, na predela do MNFMC, supostamente de 1545–1547 (Caetano 1993b: 74, Bilou s. d.: 4), mostra, no entanto, ornatos semelhantes.

⁹ Caetano, por exemplo, identificou um ‘D’ no punhal de um dos apóstolos de Unhos, intuindo a autoria de Contreiras antes mesmo da confirmação documental (ver Caetano 1993a: 112–113).

exemplo de pintura onde aparece uma referência escrita absolutamente segura a um armeiro alheio ao contrato da obra.¹⁰

Mas, para anular a eventual contradição introduzida pelo dito elemento, existe uma alternativa radical às propostas envolvendo o nome de uma terceira pessoa: supor que ele não é uma inscrição referente a um nome qualquer, alternativa aliás sem necessidade de ser provada porque a hipótese contrária é que o deve ser. Caetano afirma nesse sentido que ‘os ensaios de leitura destas indicações de escrita que aparecem por vezes são sempre difíceis, e a maior parte das vezes inúteis’ (Caetano 2010b: 215).

A melhor refutação da leitura do dito elemento seria, no entanto, a prova da autoria de Contreiras para o tríptico da Ega e é neste ponto que a discussão revela o seu real interesse. De facto, os dois tipos de argumentos que negam o valor disruptivo do eventual monograma fazem-no ocultando um aspeto: nada dizem sobre a autoria da obra, adotando a de Contreiras como premissa. Ora, se o tríptico é datável de 1543 (Reis-Santos s. d.: 12, nota 27), não tem autoria documentada, e a atribuição baseia-se essencialmente na análise estilística proposta por Soria (Soria 1957a: 24), problemática porque não apresenta explicitamente ligações com as pinturas hoje documentadas de Contreiras e porque argumenta destacando elementos que não são exclusivos do *corpus* do Mestre de S. Quintino, ao ponto de o próprio Serrão ter proposto recentemente uma autoria alternativa parcial para uma das abas do tríptico, ligando-a a um notável conjunto anónimo de pinturas recém-restauradas (Serrão 2017c; Machado 2022: 32). Na quarta secção deste texto se explicarão mais pormenorizadamente as razões estilísticas para se pensar que a aproximação de Serrão se pode estender a todo o tríptico, convocando outros conjuntos externos ao *corpus* do Mestre de S. Quintino. Para a exposição da teoria defendida neste ensaio é suficiente reter por agora a real possibilidade de uma autoria distinta de Contreiras para o conjunto da Ega, com base em comparações estilísticas.

Aparecem em consequência dois grupos privilegiados de obras no *corpus* do Mestre de S. Quintino: as pinturas documentadas de Contreiras; e as pinturas que se podem agrupar por comparações formais em torno do tríptico da Ega e desses conjuntos externos. Informado pela distinção entre estes dois grupos, um escrutínio às outras obras do *corpus* do Mestre de S. Quintino e às aproximações formais correspondentes propostas pela historiografia permite discriminar pelo menos três conjuntos: obras que estão muito próximas das obras documentadas de Contreiras; obras que estão ligadas ao tríptico da Ega; e obras que estão distantes tanto das primeiras como das segundas. As primeiras são descritas logo a seguir e as duas últimas serão o objeto da quarta secção deste texto.

¹⁰ Os dois casos referidos em Portugal são meras conjecturas (Gonçalves 1963: 9, 11 e 14, nota 40, Flor 2010: 306). Numa *Judite com a Cabeça de Holofernes*, Jan Cornelisz. Vermeyen (c. 1500–†1559) inscreveu as suas iniciais no punho da espada e o nome da sua terra natal na lâmina (Ainsworth 2010: 23), sem referência a um qualquer armeiro.

A obra atribuível com base na obra documentada de Contreiras

Ao contrário das de Gregório Lopes, as obras documentadas de Contreiras não mostram incoerências estilísticas maiores e circunscrevem uma ‘identidade artística’ distinta, dentro da qual não parecem merecer contestação algumas atribuições anteriores já largamente comentadas pela crítica: uma *Dormição* da Virgem do museu de Valência (Espanha, n.º inv.º 162/2004); seis ecléticos painéis da antiga coleção do Conde de Rivas, representando a *Lamentação sobre o Cristo Morto*, *S. Bento e S. Lourenço*, a *Lapidação de S. Estêvão*, a *Anunciação*, a *Conversão de S. Paulo* e a *Santíssima Trindade*, os três últimos pertencendo hoje à fundação Gaudium Magnum — Maria e João Cortez de Lobão (FGM-MJCL);¹¹ dois painéis bastante diferentes representando ambos a *Lamentação sobre o Cristo Morto* e expostos no MNFMC de Évora (um em depósito do MNAA);¹² o *Encontro na Porta Dourada* da antiga coleção Alpoim Galvão;¹³ os três painéis da igreja de S. Martinho de Sintra (Flor 2014); a *Deposição no Túmulo* da igreja de S. Quintino, a única pintura do conjunto quinhentista desta igreja que se pode com alguma segurança dar a Contreiras; um painel representando *S. José, a Virgem com o Menino e um Anjo* na Staatsgalerie de Estugarda,¹⁴ atribuído por Soria (Soria 1957a: 26)¹⁵ e que esteve no leilão da Lempertz de Colónia de 14 de dezembro de 1926.¹⁶

Com as pinturas documentadas, este conjunto de obras soma já quase uma trintena de pinturas que escaparam mais ou menos à voracidade do tempo, um número assaz considerável para um pintor português quinhentista, mas quatro quadros podem ser acrescentados, pelas razões que serão brevemente apresentadas a seguir: uma *Adoração dos Magos* [Fig. 1] na FGM-MJCL, onde está atribuída a Contreiras;¹⁷ uma *Anunciação* [Fig. 2], outrora na Renânia; e dois quadros representando respetivamente *S. Bento*, *S. Boaventura* e *S. João Baptista* e *S. Jerónimo*, *S. Erasmo* e *Santa Helena*, de paradeiro desconhecido.

Descrita com uma alternância de luzes e de sombras que criam volumes fortes, a aglomeração compacta de personagens do primeiro plano da *Adoração dos Magos* lembra imediatamente a documentada *Pregação de S. João Batista* do MNAA, cujos ecos também se notam no Menino Jesus, no turbante do rei Baltasar e nas rimas de amarelo que percorrem os dois grupos humanos.¹⁸ O fundo sombrio, com personagens de pinceladas nervosas e uma paisagem muito sintética de montanhas, é outro elemento tratado de maneira idêntica ao quadro de Lisboa. As duas cenas da vida de S. Silvestre em Unhos (Caetano 1995a; Caetano 1995b) oferecem equivalentes mais genéricos para o tratamento da indumentária de Melquior, a sua atitude e o seu perfil, enquanto o rosto ovalado da Virgem segue o modelo habitual das

¹¹ Os três primeiros painéis estiveram na exposição *Primitivos Portugueses* de 2010–2011 (Caetano 2010c: 238–239, figuras na p. 269).

¹² Sobre a *Lamentação sobre o Cristo Morto* com o n.º inv.º ME 11748 do MNFMC, ver <http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=25589&tipo=MOV>. Sobre a outra, com o n.º inv.º 214 do MNAA, ver Soria 1957a: 23 e sobretudo Caetano 1993b: 83–84 e fig. 7.

¹³ Este quadro, já conhecido de Soria na coleção de Francisco Falcão em Lisboa (Soria 1957a: 24 e fig. 9), foi leilado pela Veritas Art Auctioneers em 22 de abril de 2013 com o número 373 (ver <https://veritas.art/lot/diogo-de-contreiras-o-encontro-na-porta-dourada/>).

¹⁴ Óleo sobre madeira de castanho, 51.5 x 114 cm, n.º inv.º 2242 (ver <https://www.staatsgalerie.de/de/sammlung-digital/madonna-dem-hl-joseph-und-einem-engel>). O museu refere a atribuição de Caetano e adota-a. O quadro foi adquirido em 1948 por legado da coleção de Heinrich Scheufelen (1866–1948) de Oberlenningen (Württemberg). Este colecionador também possuiu a *Assunção da Virgem* hoje no Museu Nacional da Música de Lisboa (n.º inv.º MM 1085) e ambas as pinturas foram expostas em Wiesbaden em 1938 (Heuss 2019: 346).

¹⁵ Assinalando uma identificação portuguesa anterior por Daphne Mabane Hoffman da Frick Art Reference Library de Nova Iorque.

¹⁶ Ver a descrição da obra com o número 11 e a respetiva reprodução no catálogo da venda (Kunsthaus Lempertz 1926: 9 e prancha 4, <https://doi.org/10.11588/diglit.17748#0017>, e <https://doi.org/10.11588/diglit.17748#0039>. A bibliografia dada pelo museu de Estugarda não refere este catálogo.

¹⁷ Óleo sobre painel de carvalho (provavelmente recortado), medindo 98.3 x 73.5 cm, proveniente de uma coleção particular (comunicação pessoal da FGM-MJCL).

¹⁸ O feliz conceito de ‘rimas cromáticas’ é sugerido por Caetano (Caetano 1993b: 78).



Fig. 1 Diogo de Contreiras (atribuído a), *Adoração dos Magos* (1540–1550). Óleo sobre painel de carvalho (96 x 59.4 cm). Fundação Gaudium Magnum — Maria e João Cortez de Lobão. Foto: Fundação Gaudium Magnum — Maria e João Cortez de Lobão.



Fig. 2 Diogo de Contreiras (aqui atribuído a), *Anunciação* (anos 1550). Óleo sobre painel (140 x 65 cm). Coleção particular. Foto: RKD — Netherlands Institute for Art History, The Hague.

jovens personagens de Contreiras, como o S. Antônio da predela do MNFMC ou a ama do *Nascimento de S. João Baptista* do mesmo museu, ou os acólitos juvenis de S. Silvestre numa das duas tábuas de Unhos, ou o S. Bernardo de uma das tábuas de Almoester. Não há razões, portanto, para contestar a atribuição da FGM-MJCL mas afigura-se mais difícil datar precisamente o quadro, as pinturas convocadas situando-se entre 1537 e 1554.



Fig. 3 Diogo de Contreiras (atribuído a), *Anunciação* (1535-1550). Óleo sobre painel (98.3 x 73.5 cm).
Fundação Gaudium Magnum — Maria e João Cortez de Lobão. Foto: Fundação Gaudium Magnum — Maria e João Cortez de Lobão.

A *Anunciação* foi vendida em Colónia pela casa Lempertz a 21 de novembro de 2009.¹⁹ Então datada dos anos 1540 e atribuída a um anónimo flamengo próximo dos maneiristas de Antuérpia, sem descartar a possibilidade de um pintor espanhol, é muito mais provável que tenha saído da oficina de Contreiras, com forte intervenção do mestre, numa data já tardia, tão evidentes são as relações com outras obras suas documentadas ou mais seguramente atribuídas, como a *Anunciação* da FGM-MJCL [Fig. 3] (composição geral e natureza-morta dos livros), o tríptico do MASSE (dificuldades de composição e de perspetiva com o formato alongado), ou o *Nascimento de S. João-Baptista* do MNFMC, pintado para S. Bento de Cástris, talvez em 1552–1554 (cortinado e, de novo, dificuldades com a perspetiva).

Dos dois quadros representando cada um uma tríade de santos apenas se conhecem fotografias a preto e branco.²⁰ Estas mostram personagens caricaturais ou excessivamente idealizadas, típicas das obras documentadas de Contreiras, e a composição é comparável com a predela documentada de S. Bento de Cástris ou a pintura atribuída de Estugarda. Como nesta última, há elementos decorativos (o cálice de S. Bento, a cruz de S. Boaventura, o báculo de S. Erasmo e a coroa de Santa Helena) inspirados de gravuras nórdicas que indiciam uma data relativamente tardia na obra do pintor.

Em contrapartida, talvez se possa juntar um testemunho da atividade de Contreiras entre 1521 e 1537, mas em condições de subalternidade. Na *Adoração dos Magos* do retábulo do Paraíso (MNAA, n.º inv.º 12 Pint), o grupo por trás de S. José e do rei Baltasar mostra personagens muito próximas do S. Silvestre no painel *S. Silvestre Mostrando a Constantino as Efigies de S. Pedro e S. Paulo* de Unhos, de 1537–1538, ou dos rostos frontais, baseados num triângulo alongado, do fundo do *S. Silvestre Ressuscitando o Touro Morto por Zambri*. O conjunto do Paraíso contém ‘uma data de difícil leitura’ na tábua representando a *Morte da Virgem* (n.º inv.º 15 Pint), à qual falta o terceiro algarismo e cujo último número já foi lido 7 ou 3 (Caetano 2010b: 206). Ora, Seabra Carvalho nota no portal do fundo ‘uma “vontade do clássico” que viria a ser um dos eixos transformadores da pintura portuguesa no segundo terço do século de Quinhentos’ (Carvalho 1999: 34), pelo que a data de 1533 parece viável, à luz das datas das pinturas de Unhos. Quatro anos antes daquela empreitada, é já bem reconhecível o estilo pessoal de Contreiras nesta cena secundária, mostrando uma inadequação ao trabalho subalterno dentro da ‘autoria oficial’ do conjunto do Paraíso que não lhe permitia outra escolha senão a de uma atividade independente enquanto mestre de oficina.

¹⁹ Leilão 947, lote 1013 (ver <https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/947-1/1013-flemish-school-circa-1540.html>, assim como <https://rkd.nl/explore/images/199582>).

²⁰ Biblioteca de Arte Gulbenkian, Arquivo Luís Reis-Santos, Cotas RS 39.33 e RS 39.35. As fotografias pertencem ao conjunto de fotografias de ‘pinturas exportadas de Portugal’.

A eventual presença de outros pintores no corpus do Mestre de S. Quintino

A intimidade estilística destas obras entre si e com as pinturas documentadas de Contreiras não se verifica a esse nível em numerosas tábuas do *corpus* do hipotético Mestre de S. Quintino e, para uma maioria destas, a diferença revela-se mais acentuada pelas aproximações recentemente facilitadas com conjuntos exteriores a esse *corpus*. De facto, nos anos de 2017 e 2018, três acontecimentos facultaram um novo olhar sobre obras de difícil acesso: a exposição *As Ilhas do Ouro Branco* no MNAA, onde quatro painéis da igreja de Santa Cruz da Madeira, logo associados a Gaspar Dias por Serrão,²¹ confinavam com os quatro painéis de S. Brás do Campanário, atribuídos a Contreiras no catálogo (Caetano 2017: 176–181); a venda em Londres pela Sotheby's de uma *Visitação* dada como proveniente de S. João das Lampas, revelando a qualidade de uma obra antes muito menorizada;²² e o restauro do retábulo da igreja de Santa Cruz da Graciosa, nos Açores.²³

Tendo seguido este restauro, Serrão intui a presença da 'mão subalterna' do pintor da Graciosa nos soldados do segundo plano do painel da *Queda do Mago Simão*, na Ega, onde figura precisamente o eventual monograma antes discutido (Serrão 2017c; Machado 2022: 32). Mas uma comparação com o *Cristo a Caminho do Calvário* e a *Exaltação da Santa Cruz* da Graciosa, ao nível tanto da composição como dos diversos pormenores, pode mesmo levar a pensar que os dois painéis laterais da Ega se devem por inteiro ao mestre da Graciosa, malogradamente confundido com um hipotético Mestre de Arruda dos Vinhos (Machado 2022; Serrão 2017c), que apenas lhe imita certas personagens, com outras proporções, e não sabe criar espaços tão coerentes. De modo similar, no painel central, a ornamentação do trono da Virgem também tem mais equivalências na armadura de Heráclio da *Exaltação da Santa Cruz* da Graciosa que na armadura ou nas armas da quase exatamente coeva *Ressurreição* de Contreiras para Almoester. Este tipo de ornamentação está presente da mesma maneira nos detalhes decorativos da *Adoração dos Magos* do retábulo de Santa Cruz da Madeira, e é precisamente neste conjunto que se encontram as melhores aproximações do rosto da Virgem da Ega, na *Adoração dos Pastores* e na *Anunciação*, às quais se pode acrescentar o *Pentecostes* da Graciosa, um tipo de rosto ausente das pinturas documentadas de Contreiras, ou mesmo das que lhe estão aqui atribuídas. Existem, portanto, numerosos motivos para aproximar o tríptico da Ega dos conjuntos da Graciosa e de Santa Cruz da Madeira, que transformam em descrições demasiado vagas os argumentos convocados por Soria: 'the serpentine flow (...) of the draperies' e o 'bright red' dos lábios da Virgem da Ega (Soria 1957a: 24). Na verdade, esta vagueza era suficiente para distinguir o Mestre de S. Quintino de Gregório Lopes, o objetivo essencial do

²¹ Atribuição referida em Crespo 2018: 82–89. No catálogo da exposição, a obra, datada dos anos 1540–1550, é dada por Isabel Santa Clara a uma oficina portuguesa não discriminada (Santa Clara 2017: 191), no seguimento de uma proposta anterior situando-a nos anos 1540 e 'na esteira de Gregório Lopes e Garcia Fernandes' (Santa Clara 2004: 163–164).

²² *Old Masters Day Sale* de 5 de julho de 2018, lote 118, <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/old-masters-day-118034/lot.118.html>. Serrão atribuiu então a Contreiras uma obra antes considerada da oficina (Serrão 2017b: 49, Bilou s. d.: 2). Um estudo sobre as pinturas quinhentistas da igreja de S. João das Lampas está em curso.

²³ As fotografias de Odília Teixeira / ACROARTE – Atelier de Conservação e Restauro de Obras de Arte S. Jorge, Lda., responsável pelo restauro, estão disponíveis na Wikipédia: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pol%C3%ADptico_da_Matriz_de_Santa_Cruz_da_Graciosa, apenas duas tendo sido publicadas em Machado 2022: 39.

seu artigo, e deve dar-se-lhe crédito de ter entrevistado noutro artigo a possibilidade de uma aproximação do conjunto da Madeira com a obra do seu Mestre de S. Quintino, pedindo apenas ‘further investigation and adequate photographs’ para confirmar as suas intuições (Soria 1957b: 38, nota 4).

Da mesma maneira, a figura de Cristo, o céu e as arquiteturas do *Quo Vadis* de S. Brás do Campanário estão muito mais próximos do *Cristo a Caminho do Calvário* da Graciosa do que de qualquer pintura aqui considerada de Contreiras. Não parece insensato, portanto, considerar a possibilidade de o conjunto do Campanário ser também do mestre da Graciosa, da Ega e de Santa Cruz da Madeira — e não de Contreiras. Uma releitura de observações anteriores da crítica em relação ao painel da *Anunciação* do Campanário à luz dessa hipótese revela-se significativa. Assim, para Isabel de Santa Clara, nessa pintura, ‘o rosto da Virgem, nos traços fisionómicos e na sua expressão serena, assemelha-se ao da Senhora da Graça no painel central do tríptico de Ega’ (Santa Clara 2004: 190). E, para Caetano, esta pintura ‘pouco mais se aproxima (à tábua da *Anunciação* da FGM-MJCL) do que alguma semelhança no gesto de receção de Maria’ e está muito mais próxima da *Anunciação* do retábulo da Matriz de Atouguia da Baleia com ‘adereços muito semelhantes (...) como o jarro de açucenas (...) e o tapete oriental’ (Caetano 2017: 177–178). Caetano considera, portanto, que a dita *Anunciação* não tem pontos comuns significativos com uma obra aqui considerada de Contreiras e vê-la mais próxima de outra que se pode aproximar dos conjuntos da Graciosa e de Santa Cruz da Madeira: compare-se a *Anunciação* de Atouguia com o *Pentecostes* da Graciosa (o móvel diante da Virgem e os drapeados de S. Pedro à direita), a *Anunciação* (os adereços mencionados por Caetano) e a *Adoração dos Magos* (o rosto da Virgem) de Santa Cruz da Madeira. Dentro da convicção dos dois historiadores, as observações feitas nada mais confirmam que a pertença a um mesmo conjunto de obras supostamente de Contreiras, e não se trata aqui de lhes torcer o sentido, mas a releitura desse tipo de observações na historiografia, quando aplicada mais globalmente, mostra que, dentro do dito conjunto aparentemente unitário, certas associações já propostas podem conduzir a distinguir pelo menos dois grupos de pinturas, que correspondem mais ou menos à distinção que também se pode fazer ao olhar diretamente para as obras.

Outro exemplo que se pode dar é o da *Lamentação de Maria sobre o Corpo de Cristo com Anjos Segurando os Símbolos da Paixão*, pertencente ao museu Haggerty da universidade Marquette, em Milwaukee, já aproximada de Contreiras nos anos 1540–1545 (Lopes 2011: 187–206).²⁴ Esta pintura também tem mais pontos de comparação com o *Calvário*, a *Lamentação sobre o Cristo Morto* e a *Invenção da Santa Cruz* da Graciosa do que com qualquer das pinturas aqui atribuídas a Contreiras, inclusive as duas que estão mencionadas no artigo com essa atribuição.

²⁴ N.º inv.º 58.5. O museu adotou a atribuição ainda mais radicalmente e alterou o título antigo para *Pieta with Angels Bearing the Instruments of the Passion* (<https://haggerty.zetcom.net/en/collection/item/871/>).

Nesse artigo, o conhecimento do retábulo da Graciosa está reduzido à *Invenção da Santa Cruz*, mas, significativamente, o texto menciona os painéis laterais do tríptico da Ega, e acrescenta comparações com o *S. Vicente* e o *S. Sebastião* da antiga coleção Sousa Coutinho, hoje no Paço ducal de Vila Viçosa, e mesmo com o *Calvário* e a *Aparição de Cristo à Virgem* de S. Quintino (Lopes 2011: 192–193). O caso de S. Quintino está tratado na quarta secção deste ensaio, mas as pinturas de Vila Viçosa são comparáveis às do retábulo de Atouguia, já mencionado: a composição e o tratamento dos fundos de paisagem são idênticos aos dos painéis laterais com santos isolados daquele retábulo e o *S. Vicente* parece uma versão mais jovem do *S. Leonardo* do mesmo conjunto. Todos estes santos contrastam com os da tábuca *S. Bento* e *S. Lourenço* da antiga coleção do Conde de Rivas (Caetano 2010c: 238, 269), aqui atribuída a Contreiras, de uma estilização muito mais acentuada, e quase cômicos. Todas estas pinturas devem, portanto, ser consideradas neste grupo em volta do conjunto da Graciosa.

Seria repetitivo expor aqui o mesmo procedimento para as numerosas pinturas que se citam a seguir, pelo que, ao listá-las, apenas se referirão as anteriores atribuições e, no final da listagem, se apresentará uma síntese descrevendo as principais características que as unem, distinguindo-as, simultaneamente, do conjunto aqui atribuído a Contreiras. A exceção será o conjunto central de S. Quintino, cuja análise, na secção seguinte, também incluirá algumas ligações às outras pinturas da lista.

Assim, pela força das relações estilístico-formais que se podem tecer, parece possível associar numa mesma dinâmica estilística vários grupos, todos muito coerentes do ponto de vista da conceção e da realização, e suficientemente distintos da maneira documentada de Contreiras para se poder pensar numa personalidade distinta ou em várias personalidades que se vão transmitindo saberes e fazeres, de mestre para aprendiz, e que se denominarão doravante de Pseudo-Contreiras para facilitar as referências posteriores:

- um grupo 'Machico', com obras talvez na década de 1540: os painéis de Machico (Madeira) representando o *Pentecostes*, a *Santíssima Trindade* e a *Última Ceia* (atribuídos a Contreiras em Gago et al. 2018: 38–43);²⁵ o *Cristo no Limbo* do museu da Misericórdia do Porto;²⁶ uma *Ressurreição* da Sala de Arte Sacra da igreja de Pontével, de composição próxima da *Ressurreição* de Santa Cruz da Madeira; três painéis no Atelier-Museu António Duarte (AMAD) em Caldas da Rainha [Fig. 4a, b, c] representando *S. Sebastião* (muito próximo do quadro já mencionado em Vila Viçosa), o *Pentecostes* e *S. João Baptista*;²⁷
- um grupo 'Graciosa', com uma pincelada mais fluida e mais sintética, com obras talvez no fim dos anos 1540 e nos anos 1550: os seis painéis da Graciosa; os quatros painéis de S. Brás do Campanário; a *Lamentação de Maria sobre o Corpo*



²⁵ Os autores atribuem estas obras a Contreiras mas uma comparação entre a *Santíssima Trindade* de Machico e a da antiga coleção Conde de Rivas revela mais diferenças que pontos comuns. A fina ornamentação do manto de Deus na pintura de Machico, por exemplo, remete para a maneira de ornamentar da Graciosa e de Santa Cruz da Madeira.

²⁶ Serrão alude a esta pintura em Serrão 2017a: 35, nota 52, lembrando a atribuição de Dagoberto Markl em 1972 a Fernão Gomes (1548–1612) mas situando-a no círculo de Contreiras.

²⁷ Joana Beato Conde data as pinturas dos anos 1570–1580, sem atribuição, considerando com razão que o *Pentecostes* não pertence originalmente ao mesmo conjunto dos dois santos (Conde 2011: 50–52 e 270–275).

Fig. 4 a,b,c Gaspar Dias, ou seu círculo (aqui atribuído a), *S. Sebastião, Pentecostes e S. João Baptista*. Óleo sobre três painéis (130 x 73 cm cada). Atelier-Museu António Duarte, Caldas da Rainha. Foto: Câmara Municipal das Caldas da Rainha, Centro de Artes, Luís Antunes.



²⁸ Joaquim Oliveira Caetano supõe que o retábulo é de Contreiras e foi pintado entre 1548 e 1557, quando Dom Luís de Ataíde estava presente na região (conferência não publicada). O conjunto é composto por seis pinturas: *S. Leonardo e Ressurreição*, as duas maiores e talvez centrais no primitivo retábulo, e as mais estreitas, talvez laterais, representando *S. João Evangelista*, *S. Pedro*, *S. António* e a *Anunciação*.

²⁹ Vendido no leilão n.º 214 do Palácio do Correio Velho no dia 5 de maio de 2009 com o número de lote 121. O catálogo dava a pintura ao círculo de Contreiras, com parecer de Anísio Franco.

³⁰ Atribuída a Contreiras por Serrão (comunicação pessoal), a pintura possui afinidades evidentes com o quadro do museu Haggerty (o fundo) e a *Visitação* da Sotheby's (a pose da Virgem).

de Cristo com Anjos Segurando os Símbolos da Paixão do museu Haggerty; os seis painéis do retábulo de Atouguia da Baleia, talvez pintados entre 1548 e 1557;²⁸ a *Visitação* (já mencionada pela sua passagem pela Sotheby's) e o *Baptismo* de S. João das Lampas, por volta de 1555, assim como o *Baptismo* do museu do Caramulo (atribuídos à oficina de Contreiras em Serrão 2017b: 49); a *Adoração dos Pastores* da antiga coleção Capucho;²⁹ os dois santos já mencionados de Vila Viçosa; a *Natividade* e a *Assunção* do convento do Sardoal (respetivamente atribuídas a Contreiras e a Francisco de Campos (†1580) em Desterro 2008: I, 535 e II, 43–46); o *Calvário* do museu de Leiria (atribuído a Contreiras em Lameira, Loureiro e Ferreira 2017: 54–55); o *Calvário* da fundação Marques da Silva (Vasconcelos 2020: 46–47, 79, sem atribuição);³⁰ o tríptico da Ega;

- um grupo 'Porto da Luz' de transição entre os dois grupos anteriores: os dois painéis de Porto da Luz (Alenquer) (atribuídos a Contreiras em Caetano 1993a: 114); o tríptico da desafetada capela do Espírito Santo, hoje na Matriz de S. João das Lampas (Serrão 2017b: 42–49), cujo painel central do *Pentecostes*



Fig. 5 Gaspar Dias, ou seu círculo (aqui atribuído a), *Cristo a Caminho do Calvário*. Óleo sobre painel. Igreja de Santo Quintino (Sobral de Monte Agraço). Foto: Posto de Turismo de Sobral de Monte Agraço.

segue de perto o do AMAD; a Última Ceia da igreja de Santa Catarina (Caldas da Rainha);³¹

- um grupo ‘S. Quintino’ das pinturas quinhentistas da igreja de S. Quintino (com exceção da *Deposição no Túmulo*), talvez já dos anos 1560, com uma maturidade mais pronunciada: o *Calvário* (que é uma sublimação dos da Graciosa, de Leiria e da fundação Marques da Silva), o *Adeus de Cristo à Mãe*, a *Aparição de Cristo à Virgem* e o *Cristo a Caminho do Calvário* [Fig. 5];

³¹ Não foi possível estudar as outras três pinturas deste retábulo.

Fig. 6 Gaspar Dias, ou seu círculo (aqui atribuído a), *Pentecostes*. Óleo sobre painel (59 x 110 cm). Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Foto: Cortesia da Cabral Moncada Leilões / Vasco Cunha Monteiro.



³² O *Calvário* e a *Lamentação sobre o Cristo Morto* do mesmo retábulo devem ser de outro pintor, muito próximo pelo uso de modelos similares (o Cristo e a Cruz do *Calvário* são apenas uma variação do de S. Quintino) mas com um cânone mais alongado e uma conceção do espaço menos coerente, que estará na origem de pinturas na capela do Hospital da Luz de Lisboa, na igreja de Santa Iria de Azóia, da maioria das pinturas da igreja do convento de Varatojo, e do *Casamento Místico* e do *Martírio de Santa Catarina* do MNAA (n.º inv.º 1685 Pint e 1686 Pint). Serrão discorda desta distinção e atribui estas pinturas todas a Gaspar Dias (comunicação pessoal).

³³ Proposta no leilão online 1529 entre 2 e 8 de dezembro de 2024 como escola portuguesa dos séculos XVI/XVII (<https://www.cml.pt/leiloes/fa/online/1529/lot/49/pentecostes>), esta pintura foi adquirida pelo Grupo de Amigos do MNAA para o museu no decurso da escrita deste artigo, após ter sido assinalada pelo autor destas linhas a Vítor Serrão, que comunicou a informação à instituição. Bastante repintada, com poucas figuras visíveis no seu estado original, a obra necessita de um restauro antes de se poder ter opiniões mais definitivas (Caetano, comunicação pessoal).

- um grupo ‘Santa Cruz da Madeira’ de quatro das seis tábuas quinhentistas da igreja de Santa Cruz da Madeira, talvez já dos anos 1560, atribuídas a Gaspar Dias por Serrão, como já foi escrito: *Anunciação*, *Adoração dos Magos*, *Adoração dos Pastores* e *Ressurreição*.³²

Um *Pentecostes* inédito [Fig. 6] foi recentemente proposto à venda pela Cabral Moncada Leilões³³ e junta elementos de muitos destes grupos, obviamente das pinturas com o mesmo tema, mas também, por exemplo, através da figura de S. João, da *Queda do Mago Simão* da Ega (a pose instável de S. Pedro) ou da *Ressurreição* de Atouguia da Baleia (o perfil e o braço do soldado do primeiro plano), com a valia suplementar de oferecer uma ligação direta à estética mais italianizante de Gaspar Dias com a bela contorção da figura da direita, provavelmente S. Pedro.

Em relação às obras anteriormente descritas como atribuíveis a Contreiras com base na sua obra documentada, todas estas tábuas mostram uma maneira mais racional de organizar o espaço, e cabeças e um cânone das personagens menos exagerados e mais verossímeis, possuindo figuras e adornos que se repetem de uma pintura para outra (como, por exemplo, a personagem de três-quartos que avança com uma perna em frente à outra, ou o arranjo de multidões numa perspectiva intuitiva mas convincente) e que não se encontram da mesma maneira fora

destes grupos, nem sequer noutras obras atribuídas ao Mestre de S. Quintino pela historiografia.

De facto, já mais distantes destes grupos mas também das pinturas documentadas de Contreiras aparecem outras pinturas que deverão inscrever-se noutras dinâmicas e serão frutos de outras personalidades, como, por exemplo e sem exaustividade, as pinturas da capela da Madre de Deus no Caniço, ou a *Lamentação sobre o Cristo Morto* da igreja de S. Miguel Arcanjo em Vila Franca de Campos, na ilha de S. Miguel (Açores) (atribuída a Contreiras em Serrão 2013 e Bilou s. d.: 3–4), obras impossíveis de tratar aqui.

Outro Mestre de S. Quintino na própria igreja de S. Quintino

O próprio Soria começou por admitir que o Cristo do *Calvário* de S. Quintino ‘might seem at first glance by a different hand’, insistindo que ‘the play of light and shade leaves the body less corporeal than any of the other Christ’s by the S. Quintino Master’, antes de se convencer de que o Cristo da *Lamentação sobre o Cristo Morto* do MNFMC, proveniente do MNAA, ‘though more muscular, [...] provides sufficient parallels to establish beyond doubt the Master’s authorship of the entire S. Quintino Christ on the Cross’ (Soria 1957a: 23). Continuando por documentar, esta *Lamentação* (sobretudo pelos exageros habituais das figuras e pela paisagem do fundo) merece ficar no rol das obras atribuíveis a Contreiras, mas deve discordar-se da conclusão de Soria quanto ao *Calvário*: não há nas obras aqui atribuídas a Contreiras nenhum corpo que dê uma ideia tão convincente da sua situação no espaço (como se tivesse sido pintado a partir de um modelo tridimensional, como acontece com o Cristo de S. Quintino), e o Cristo da *Lamentação* não é exceção e exhibe uma tridimensionalidade contraditória, com orientações divergentes do tórax, do ombro e da cabeça.

O rosto da Virgem do *Calvário* de S. Quintino também não corresponde ao tipo feminino habitual das obras aqui atribuídas a Contreiras mas está bastante mais próximo da Virgem das pinturas de *Pentecostes* da Graciosa, do AMAD, de S. João das Lampas, da Cabral Moncada Leilões, ou da *Adoração dos Pastores* de Santa Cruz da Madeira. Quanto ao S. João do lado direito do *Calvário*, ele caracteriza-se por uma torção perfeitamente articulada com a volumetria que tem mais correspondências inventivas com a Virgem da *Anunciação* de Santa Cruz da Madeira, com o S. Pedro do mesmo *Pentecostes* recentemente leiloadado ou até com o S. Roque do célebre painel da *Aparição do Anjo a S. Roque* atribuído a Gaspar Dias por Félix da Costa Meesen (1639–1702) (Costa 1696: 199–200).

Ao acreditar nestas redes de associações e dissociações, a pintura de *Cristo Despedindo-se da sua Mãe*, onde as duas personagens se ligam uma à outra de uma maneira muito próxima da *Visitação* da Sotheby's, inscrevendo-se num triângulo apenas menos regular, também se deve retirar da obra de Contreiras. De novo, o cânone das personagens está mais próximo da Graciosa e de Santa Cruz da Madeira. O contraposto da personagem atrás de Cristo, à direita, lembra o do Cristo ressuscitado deste último conjunto (ou de uma das santas de Porto da Luz) e as faces da multidão que se acumulam atrás dela remetem para o *Pentecostes* ou o *Milagre da Santa Cruz* da Graciosa, ou para a *Adoração dos Magos* de Santa Cruz da Madeira (de composição semelhante), ou ainda para o *Cristo no Limbo* do Porto, ou para os *Pentecostes* de Machico e do AMAD, muito mais, neste aspeto, que para obras documentadas de Contreiras como o *Pentecostes* de Almoester ou a *Pregação de S. João Baptista* do MNAA.

A multidão de personagens por trás do Ressuscitado do *Cristo Aparecendo à Virgem* de S. Quintino é muito similar também à deste mencionado *Cristo no Limbo*. A Virgem é comparável à do quadro do museu Haggerty (Lopes 2011: 193), cujo anjo (tal como o anjo da *Exaltação da Santa Cruz* da Graciosa) também se parece com o desta tábua de S. Quintino.

Da mesma maneira, o *Cristo a Caminho do Calvário* de S. Quintino assemelha-se muito mais à pintura do mesmo tema da Graciosa do que a qualquer obra conhecida de Contreiras. Inesperadamente, um belo desenho, leiloadado em Paris pela casa Beaussant-Lefèvre em 2021,³⁴ faz a ligação entre as duas pinturas. Nele, o Cristo encontra-se ajoelhado como na Graciosa mas a parte do tronco é mais parecida com a de S. Quintino. A multidão de capacetes e as construções lembram de novo a Graciosa, mas o soldado que se prepara para bater em Cristo é quase exatamente o de S. Quintino. Quanto à colina que se ergue abruptamente à direita no desenho, ela lembra a da *Lamentação sobre o Cristo Morto* da Graciosa.

Os desenhos do MNAA atribuídos a Gaspar Dias (Carvalho 1995c: 352–353), e mais precisamente o da *Prisão de Cristo*, mostram afinidades técnicas e estilísticas com este desenho de Paris. É o caso também de outro desenho que passou fugazmente pela leiloeira Christie's de Nova Iorque [Fig. 7]³⁵ e que mostra ao mesmo tempo ligações muito fortes com dois quadros de Santa Cruz da Madeira (a *Anunciação*, com a pose e a volumetria da Virgem, ou, no fundo, o nó da cortina ou do leito, e a *Adoração dos Magos*, com o rosto da Virgem), mas ainda mais com a própria *Aparição do Anjo a S. Roque* do mesmo Gaspar Dias, cuja escala das personagens com o espaço envolvente e qualidade da arquitetura sugerem uma mesma autoria, sem falar das semelhanças entre os dois anjos (tanto no rosto como nos panejamentos caprichosos ou nas asas). Não se deve estranhar a aparição deste desenho nos Estados Unidos, nem a marca de coleção do miniaturista Richard Cosway (1742–1821),³⁶

³⁴ Leilão de 22 de janeiro de 2021, lote 13, com uma atribuição à escola seiscentista italiana (ver <https://www.beaussant-lefevre.com/lot/107453/14111356>). Ao contrário do que afirma a descrição, a marca de coleção deve ser L. 2886, de Nicholas Lanier (1588–1666), e o desenho passou, portanto, provavelmente por Londres (ver <http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/10187/total/1>).

³⁵ Ver <https://rkd.nl/images/197474>. Leilão de 29 de janeiro de 2009, lote 32, com atribuição a um artista flamengo. O fundo de arquitetura deste desenho tem importantes semelhanças com uma *Anunciação* em S. João das Lampas, atualmente em estudo.

³⁶ Lugt 628 ou Lugt 629, segundo Christophe Defrance (comunicação pessoal).



Fig. 7 Gaspar Dias (aqui atribuído a), *Anunciação* (1550-1560?). Desenho a traço e aguada de bistre realçado a branco sobre papel castanho (391 x 315 mm). Coleção particular. Foto: RKD – Netherlands Institute for Art History, The Hague.

porque não é a única obra portuguesa deste conjunto estilístico a ter transitado por aquele país e pela Inglaterra, já que a pintura do museu Haggerty também passou por várias coleções americanas e inglesas (Lopes 2011: 188–189).

Com exceção da *Deposição no Túmulo*, quase perfeitamente contreiresca, as pinturas de S. Quintino ligam-se, portanto, todas insistentemente aos grupos dos Pseudo-Contreiras. O nome de Gaspar Dias surge nestas interligações de obras e afigura-se como uma alternativa séria para a autoria de quatro das cinco pinturas, quanto mais que a coincidência de os dois pintores terem sido nomeados ao mesmo tempo para examinadores no ano de 1560, quando Contreiras o tinha sido já em 1551 e Dias viria a sê-lo de novo em 1566 (Serrão 1983: 309–311), inspira uma explicação possível para a participação menor de Contreiras no conjunto, apesar

da sua maior experiência. De facto, ela poderá dever-se à doença ou ao falecimento do pintor, acontecido menos de três anos depois daquela nomeação conjunta, sendo então substituído pelo seu colega. As pinturas de S. Quintino seriam então do princípio dos anos 1560, os anos prováveis de realização das obras de Santa Cruz da Madeira, com as quais partilham de facto um italianismo mais direto que o de Contreiras.

Mas se Gaspar Dias está presente em Santa Cruz da Madeira, como crê Serrão e parece aceitável, e também já em S. Quintino, como se mostra agora possível, a sua identificação com o grupo ‘Graciosa’ não é tão evidente por uma razão cronológica: o tríptico da Ega é de 1543 e o pintor só aparece na documentação quinhentista a partir de 1553.³⁷

Confronto da hipótese de Gaspar Dias com as informações documentais

Em termos de equivalência credível entre a importância destas obras picturais e a frequência das encomendas, dos privilégios ou dos louvores feitos a dados pintores nos escritos coevos, não se entrevê alternativa mais sólida. De facto, entre os 90 pintores de Lisboa repartidos por 30 tendas em 1552, e os 35 taxados em 1564 (Caetano 2010a: 68–69), nem todos tiveram a mesma importância e apenas alguns se destacaram pelos cargos que preencheram, como o de examinador dos pintores da cidade, mal documentado mas informativo do reconhecimento pelos pares.

Para os que, como Serrão, acreditam na sigla ‘GI’ do painel da Ega, o pintor João Guterres poderia parecer um bom candidato *a priori*, mas não pode reter a atenção porque apenas aparece como escrivão em 1560 (Caetano 2010a: 67).

Mais promissor será o caso de Brás Gonçalves (doc. 1532–1565). Examinador em 1532 e, de novo, em 1556, encarrega-se em 1541 de um importante retábulo (desaparecido) para a Sé de Lisboa, e, em 1553–1555, trabalha de novo para lá, pintando um sacrário ‘de romano’ e figuras com Gaspar Dias (Batoréo e Serrão 1998: 93). O período de atividade documentado, entre os anos de 1532 e 1565, condiz com as datas supostas da maior parte das pinturas dos Pseudo-Contreiras, e a colaboração com Gaspar Dias adequa-se a uma possível aprendizagem do mais novo com o mais velho.

Também existe, na capela de S. Bartolomeu da Sé de Lisboa, um retábulo de pinturas datado de 1537 na moldura da predela, poucos anos antes da intervenção documentada de Gonçalves, que tece ligações interessantes. Este retábulo é de difícil atribuição (Batoréo e Serrão 1998: 100–101, Caetano 1998b: 74–75), mas as tábuas laterais (uma *Anunciação*, uma *Adoração dos Magos*, uma *Natividade* e

³⁷ No fundo do *S. Sebastião* de Vila Viçosa nota-se uma pequena multidão a assistir ao suplício pelo fogo de duas personagens. A outra única e inexplicada ocorrência desta cena encontra-se no fundo do *Martírio de S. Sebastião* (MNAA, inv.º n.º 80 Pint) (Carvalho 1999: 62–63), pago a Gregório Lopes entre 1536 e 1539, pelo que o quadro de Vila Viçosa deve datar de pouco depois, recuando provavelmente ainda mais no tempo a atividade do pintor do grupo ‘Graciosa’.

uma *Lamentação sobre o Cristo Morto*) apresentam notáveis afinidades com as duas *Adorações* e a *Anunciação* de Santa Cruz da Madeira (Santa Clara 2017: 184, 188) e com a *Lamentação sobre o Cristo Morto* da Graciosa, mas também com o *Pentecostes* de Machico, cujo S. João é muito similar ao da *Lamentação* da capela de S. Bartolomeu, recuando assim o início de um movimento estilístico que leva diretamente às obras de Gaspar Dias. Uma atribuição destas pinturas laterais da capela de S. Bartolomeu a Brás Gonçalves, de uma qualidade digna da categoria de examinador que ele teve cinco anos antes da empreitada, enquadrar-se-ia perfeitamente com tal continuidade estilística e com as suas intervenções posteriores na Sé, mas parecem faltar alguns elos na evolução que iria do conjunto da Sé de Lisboa para os grupos dos Pseudo-Contreiras.³⁸

Gaspar Dias, para além do já mencionado, foi uma personalidade com muito maior reconhecimento por parte dos contemporâneos (Carvalho 1995a: 488; Serrão 1995: 459–461; Serrão 2002: 232–233). Aparece em 1565 como o pintor mais taxado de Lisboa, e é nomeado pintor da Alfândega e Casa da Mina e da Índia em 1574, obtendo ‘uma equiparação aos privilégios que recebiam os oficiais régios’ (Caetano 2010a: 53). Nada resta infelizmente dos trabalhos documentados (não raras vezes realizados para lugares de prestígio, como o Hospital Real de Todos-os-Santos, a igreja de Belém ou o paço real de Sintra, mas também para lugares menos centrais, como Alenquer (Serrão 1983: 326), de onde provém o díptico de Porto da Luz) e esta atividade é toda posterior a 1553, pelo que é preciso reler criticamente o que escreveu Félix da Costa Meesen para abrir outras pistas.

É este tratadista que oferece, mais de um século depois da última menção documental ao pintor, os únicos elementos que permitem ter uma ideia precisa do tipo de pintura que Gaspar Dias praticou. Ele escreve assim que o pintor ‘aprendeu em Itália’, elogiando-o como ‘gênio admirável, imitando muito a Rafael de Urbino, e Francesco Parmazano (*sic*)’ (Costa 1696: 199). A invulgar referência a Parmigianino (Francesco Mazzola, 1503–1540) parece derivar de um conhecimento direto, por parte do tratadista, das obras do pintor, do qual diz que ‘foi mais delicado que Campelo em as suas proporções, de espírito superior, que parece respiram as suas figuras’ (Costa 1696: 199). De facto, na única ilustração que o tratadista dá das suas descrições (a *Aparição do Anjo a S. Roque*), não se reconhece o miguelangelismo das obras de um Manuel (e não António) Campelo (doc. 1570–1586) (Bilou 2018; Serrão 2016: 59–69), ou de um Lourenço de Salzedo (doc. 1558–†1577) (Serrão 2003). Mas o quadro da igreja lisboeta revela também reminiscências da pintura portuguesa anterior: a pose de S. Roque e o seu rosto parecem derivar respetivamente da pose do soldado caído da *Ressurreição* de Valverde (MNFMC, n.º inv.º ME 1522) e do rosto do ressuscitado do *Milagre da Santa Cruz* do MASSE, pinturas ambas certamente devidas a Cristóvão Lopes (c. 1515–1593 ou 1594),

³⁸ Uma relação que Caetano simplifica ao atribuir as tábuas da capela de S. Bartolomeu a Contreiras (Caetano 1998b: 74–75).

Fig. 8 Gaspar Dias, ou seu círculo (aqui atribuído a), *Ressurreição*. Óleo sobre painel. Igreja de Atouguia da Baleia. Foto: Sara Constança / Paróquia de São Leonardo de Atouguia da Baleia.



³⁹ O testemunho pessoalíssimo de Cristóvão Lopes na hora da morte remete o registo de pagamento das pinturas de Valverde ao seu pai, Gregório Lopes (†1550) (Branco 1993: 46), para um mero ato administrativo em relação ao responsável da oficina (provavelmente então partilhada pelos dois), longe da prova de autoria que parecia ser. Quanto à pintura do MASSE, sem documentação, talvez se enquadre nas obras que o Cardeal Henrique iniciou na Sé de Évora em 1558 (Mendes 2017: 100, nota 64).

⁴⁰ O mesmo se pode dizer de um *S. Paulo* em Torres Vedras, atribuído a Gaspar Dias e inspirado de uma gravura de 1578 segundo Maerten de Voos (Serrão 2016: 71 e comunicação pessoal).

que testemunha no seu testamento ter pintado para os dois sítios a mando do Cardeal Dom Henrique (1512–1580) por volta do falecimento de D. João III (Mendes 2017: 102–103).³⁹ E a sua estética não é puramente italiana, como provou parcial mas concretamente Seabra Carvalho ao identificar a gravura nórdica que inspirou o fundo em perspectiva do quadro de Lisboa (Carvalho 1995b: 229).⁴⁰ Aliás, Costa Meesen situa a atividade de Gaspar Dias no tempo de D. João III ‘pouco mais ou menos’, quando os documentos conhecidos a colocam principalmente nos três reinados posteriores, pelo que o seu texto não deve ser entendido à letra.

Assim, se uma estada italiana é plausível, não foi encontrada prova documental dela, nem foi identificada obra naquele país, e talvez não se deva entender tal estada como um momento de formação inicial. Deste ponto de vista, a identificação de Gaspar Dias com o pintor do grupo Graciosa faria sentido, particularmente quando se considera de novo o conjunto de Atouguia da Baleia. O painel de S. João e a figura de Cristo da *Ressurreição* [Fig. 8] mostram uma inspiração direta precisamente

em Parmigianino,⁴¹ o pintor evocado por Costa Meesen, e, simultaneamente, uma certa imperfeição na aproximação de outro mundo artístico, que já não se vê na *Aparição*. Tal imperfeição poderia ter explicação no quadro da evolução de um mesmo pintor, antes e depois de uma eventual viagem à Itália.

Ora, quando se nota a variedade das cores frias, a fluidez da pintura, a gestualidade teatral das personagens, assim como a organização espacial do *Pentecostes* da Graciosa e se olha para os mesmos aspetos no quadro da igreja de S. Roque, apenas se constata uma maior maturidade expressiva, não uma diferença de espírito. A estrutura do rosto e as mãos de S. Paulo num dos painéis laterais do tríptico da Ega também estão muito perto dos mesmos detalhes da personagem de S. Roque no painel lisboeta, faltando apenas à figura de S. Paulo aquela torção do corpo no espaço que é tão peculiar ao santo de Lisboa, e que se vê, de maneira apenas menos pronunciada, na Virgem da *Anunciação* de Santa Cruz da Madeira, ou no S. João do *Calvário* de S. Quintino. Esta diferença pode, no entanto, explicar-se de novo por um ‘antes e depois’ de uma viagem a Itália mais que por uma diferença de autoria, quanto mais que o doador retratado no painel central, Dom Afonso de Lencastre, viria a ser embaixador em Roma entre 1550 e 1554, poucos anos depois da realização da pintura, tendo talvez levado o pintor com ele até que este volte em 1553 ou pouco antes.

Conclusão

O melhor conhecimento que temos hoje da obra documentada do pintor Diogo de Contreiras permite definir mais estritamente o *corpus* de pinturas que mais provavelmente lhe devemos, totalizando uma trintena de pinturas, entre as quais algumas recentes descobertas.

Fora desse *corpus* fica uma parte bastante considerável de painéis atribuídos pela crítica, podendo aproximar-se muitos deles de obras que raramente ou apenas de maneira distante lhe tinham sido associadas. Estas pinturas enquadram-se numa mesma dinâmica estilística que aponta para a obra de Gaspar Dias,⁴² com aproximações tão fortes que se pode apresentar a hipótese de a maior parte delas ser da responsabilidade do autor da *Aparição do Anjo a S. Roque*, com a condição de aceitar que a sua obra seja mais mestiçada do que a tradição afirma, sintetizando influências portuguesas, italianas e nórdicas italianizadas, e que tenha sido marcada por uma viagem à Itália posterior à sua primeira formação, provavelmente nacional.

Esta proposição inédita é apenas uma hipótese, baseada essencialmente no paralelismo entre as obras e os documentos, mas parece permitir que várias peças do complicado puzzle da pintura portuguesa quinhentista encaixem melhor. Outros

⁴¹ O Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque guarda uma versão do Mestre F. P. (datas desconhecidas) da gravura representando *S. João Evangelista* (n.º inv.º 2012.136.283, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/397701>) e o British Museum um original de Parmigianino de c. 1527–1530 da gravura da *Ressurreição* (n.º inv.º 1858,0417.1599, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1858-0417-1599).

⁴² A expressão ‘Gaspar Dias (doc. 1553–1591) ou seu círculo (aqui atribuído a)’, presente nas legendas das fotografias associadas a este texto, pretende resumir esta ideia, com um entendimento um tanto diferente do usual para o termo ‘círculo’.

elementos comprovativos serão bem-vindos para se chegar a uma conclusão mais segura. Se este artigo incentivar um olhar renovado sobre uma questão que permanece aberta terá atingido o seu principal objetivo.

Agradecimentos

Pelas partilhas diversas que facultaram, o autor presta os seus calorosos agradecimentos a Joaquim Oliveira Caetano, Christophe Defrance, José João Loureiro, Ana Raquel Machado, Philippe Mendes, Rui Manuel Mesquita Mendes, Fernando António Baptista Pereira, Rita Rodrigues e Vítor Serrão, assim como ao Atelier de Conservação e Restauro de Obras de Arte S. Jorge, a José R. Antunes, da Unidade de Cultura do Município de Caldas da Rainha, a Ademar Vala Marques, da igreja de Atouguia da Baleia, a Valentina Rossi, da FGM-MJCL, aos responsáveis do Posto de Turismo de Sobral de Monte Agraço e à Cabral Moncada Leilões.

Referências

- Ainsworth, Maryan W. 2010. 'The Painter Gossart in His Artistic Milieu.' In *Man, Myth, and Sensual Pleasures: Jan Gossart's Renaissance, The Complete Works*, ed. Maryan W. Ainsworth, 9-29. New Haven — Londres: Yale University Press — Metropolitan Museum of Art.
- Atkins, Christopher D. M. 2012. *The Signature Style of Frans Hals. Painting, Subjectivity, and the Market in Early Modernity*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Batorêo, Manuel, e Vítor Serrão. 1998. 'O Retábulo de S. Bartolomeu da Sé de Lisboa. Garcia Fernandes numa obra de "Parceria".' In *Garcia Fernandes, um Pintor do Renascimento Eleitor da Misericórdia de Lisboa*, Joaquim Oliveira Caetano, 86-103. Lisboa: Museu de São Roque.
- Bilou, Francisco. 2018. 'Manuel Campelo o Pintor a quem Chamamos António – Dúvida que se Esclarece a partir de uma Denúncia na Inquisição de Lisboa (1570).' *Academia.edu*. Consultado em 5 de setembro de 2025. https://www.academia.edu/37983064/Manuel_Campelo_o_pintor_a_quem_chamamos_Ant%C3%B3nio_d%C3%BAvida_que_se_esclarece_a_partir_de_uma_den%C3%Bancia_na_Inquisi%C3%A7%C3%A3o_de_Lisboa_1570_.
- Bilou, Francisco. S. d. 'Diogo de Contreiras e a Empreitada de Pintura de São Bento de Câstris, em Évora (1545-1547). Releitura Documental, Considerações e Hipóteses.' *Academia.edu*. Consultado em 5 de setembro de 2025. https://www.academia.edu/33389825/Diogo_de_Contreiras_e_a_empreitada_de_pintura_de_S%C3%A3o_Bento_de_C%C3%A1stris_em_%C3%89vora_1545_47_Releitura_documental_considera%C3%A7%C3%B5es_e_hip%C3%B3teses.
- Branco, Manuel. 1993. 'A Fundação da Igreja do Bom Jesus de Valverde e o Tríptico de Gregório Lopes.' *A Cidade de Évora* 71-76: 39-71.
- Caetano, Joaquim Oliveira. 1993a. 'Identificação de um Pintor.' *Oceanos* 13: 112-118.
- Caetano, Joaquim Oliveira. 1993b. 'O Pintor Diogo de Contreiras e a sua Actividade no Convento de S. Bento de Castris.' *A Cidade de Évora* 71-76: 73-94.
- Caetano, Joaquim Oliveira. 1995a. 'S. Silvestre Mostrando a Constantino as Efigies de S. Pedro.' In *A Pintura Maneirista em Portugal — Arte no Tempo*

- de Camões*, coord. Vítor Serrão, 184-185. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- Caetano, Joaquim Oliveira. 1995b. 'S. Paulo e S. Silvestre Mostrando a Constantino as Efigies de S. Pedro e S. Paulo.' In *A Pintura Maneirista em Portugal — Arte no Tempo de Camões*, coord. Vítor Serrão, 186-187. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- Caetano, Joaquim Oliveira. 1998a. *Pintura. Século XVI ao Século XX. Coleção de Pintura da Misericórdia de Lisboa*. Lisboa: Museu de São Roque.
- Caetano, Joaquim Oliveira. 1998b. 'Garcia Fernandes, uma Exposição à Procura de um Pintor.' In *Garcia Fernandes, um Pintor do Renascimento Eleitor da Misericórdia de Lisboa*, catálogo da exposição, dir. Joaquim Oliveira Caetano, 10-77. Lisboa: Museu de São Roque.
- Caetano, Joaquim Oliveira. 2010a. 'Privilégio e Ofício nos Começos de uma Profissão Artística. Um pintor, o que É?' In *Primitivos Portugueses. 1450-1550. O Século de Nuno Gonçalves*, dir. José Alberto Seabra Carvalho, 52-69. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga — Athena.
- Caetano, Joaquim Oliveira. 2010b. 'Lisboa, a Grande Oficina.' In *Primitivos Portugueses. 1450-1550. O Século de Nuno Gonçalves*, dir. José Alberto Seabra Carvalho, 200-215. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga — Athena.
- Caetano, Joaquim Oliveira. 2010c. 'Sob o Signo do Humanismo. O Final do Renascimento na Pintura Portuguesa.' In *Primitivos Portugueses. 1450-1550. O Século de Nuno Gonçalves*, dir. José Alberto Seabra Carvalho, 230-243. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga — Athena.
- Caetano, Joaquim Oliveira. 2017. 'Diogo de Contreiras (ativo 1521-†1563), Anunciação, Aparição de Cristo a São Pedro na Via Appia (Quo Vadis?), Milagre de São Brás e Santo António, São Bento e Santo Antão, c. 1550-1555.' In *As Ilhas do Ouro Branco. Encomenda Artística na Madeira. Séculos XV-XVI*, coord. Fernando António Baptista Pereira e Francisco Clode de Sousa, 176-181. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga — Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Carvalho, José Alberto Seabra. 1995a. 'Gaspar Dias (act. Conhecida 1560-91).' In *A Pintura Maneirista em Portugal — Arte no Tempo de Camões*, catálogo da exposição, coord. Vítor Serrão, 488. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- Carvalho, José Alberto Seabra. 1995b. 'Aparição do Anjo a S. Roque.' In *A Pintura Maneirista em Portugal — Arte no Tempo de Camões*, catálogo da exposição, coord. Vítor Serrão, 229. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

- Carvalho, José Alberto Seabra. 1995c. 'São João Evangelista em Patmos; São Pedro e São Paulo; Prisão de Jesus.' In *A Pintura Maneirista em Portugal — Arte no Tempo de Camões*, catálogo da exposição, coord. Vítor Serrão, 352-353. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- Carvalho, José Alberto Seabra. 1999. *Gregório Lopes*. Lisboa: Edições Inapa.
- Carvalho, José Alberto Seabra. 2011. 'Que hacen los conservadores?' *Revista de História da Arte* 8: 138-151.
- Conde, Joana Beato. 2011. *Estudo e Musealização da Coleção de Arte Sacra do Atelier-Museu António Duarte nas Caldas da Rainha*. Tese de mestrado. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa.
- Costa, Félix da. 1696. *Antiguidade da Arte da Pintura*, manuscrito. Yale University Library (GEN MSS VOL 144). <https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3590734>.
- Crespo, Hugo Miguel. 2018. 'À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500-1700).' In *À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500-1700)*, dir. Hugo Miguel Crespo, 51-114. Lisboa: Álvaro Roquette — Pedro Aguiar Branco.
- Desterro, Teresa. 2008. *Francisco de Campos (c. 1515-1580) e a Bella Maniera, entre a Flandres, Espanha e Portugal*, vol. I e II. Tese de doutoramento. Lisboa: Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.
- Flor, Pedro Almeida. 2004. 'A Autoria do Retábulo de Santa Maria de Almoester por Diogo de Contreiras.' *Artis* 3: 335-341.
- Flor, Pedro. 2010. *A Arte do Retrato em Portugal nos Séculos XV e XVI*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Flor, Pedro. 2014. 'Notas sobre as Tábuas Quinhentistas de São Martinho de Sintra e a Pintura do Renascimento em Portugal.' *Tritão — Revista de História, Arte e Património de Sintra* 2: 1-28.
- Gago, António Sousa, Ricardo Ferreira e Rita Rodrigues. 2018. *Igreja de Nossa Senhora da Conceição. Machico*. Funchal: Região Autónoma da Madeira — Direcção Regional da Cultura.
- Gonçalves, Flávio. 1963. *O Retábulo de Santiago*. Lisboa: Artis.
- Guichard, Charlotte. 2010. 'Du "nouveau connoisseurship" à l'histoire de l'art. Original et autographie en peinture.' *Annales Histories, Sciences Sociales* 6: 1387-1401.

- Heuss, Anja. 2019. 'Kunstsammlung des Papierfabrikanten Heinrich Scheufelen (1866–1948).' *Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte* 78: 341–354.
- Kunsthau Lempertz, ed. 1926. *Werke alter Malerei und Plastik, altes Kunstgewerbe. Nr. 247*. Colónia: Kunst-Auktionhaus Math. Lempertz.
- Lameira, Francisco, José João Loureiro e Jorge Virgolino Ferreira. 2017. *Retábulos na Diocese de Leiria-Fátima*. Évora: Universidade do Algarve — Faculdade de Ciências Humanas e Sociais.
- Lopes, Raúl Sampaio. 2011. 'Une peinture portugaise du XVI^e siècle par Diogo de Contreiras (actif entre 1521 et 1562) ou son atelier au Haggerty Museum of Art de l'Université Marquette, à Milwaukee, dans le Wisconsin (États-Unis).' *Artis* 9–10: 187–206.
- Machado, Ana Raquel. 2022. 'O Mestre de Arruda dos Vinhos: Uma Abordagem Histórico-Artística da sua Obra Pictórica.' *Cadernos ACROARTE Arte e Património* I: 23–39.
- Mendes, Rui Manuel Mesquita. 2017. 'Documentos Inéditos sobre Cristóvão Lopes, Cristóvão de Moraes e Francisco de Holanda. Contributos para o Estudo dos Pintores de Corte no Século XVI (1550–1593).' *Artis* 5: 95–103.
- Nash, Susie. 2008. *Northern Renaissance Art*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Reis-Santos, Luís. S. d. *Gregório Lopes*. Lisboa: Artis.
- Santa Clara [Gomes Pestana], Maria Isabel da Câmara. 2004. *Das Coisas Visíveis às Invisíveis: Contributos para o Estudo da Pintura Maneirista na Ilha da Madeira (1540–1620)*. Tese de doutoramento. Funchal: Faculdade de Artes e Humanidades, Universidade da Madeira.
- Santa Clara, Isabel. 2017. 'Oficina Portuguesa. Retábulo da Matriz de Santa Cruz, c. 1550–1560.' In *As Ilhas do Ouro Branco. Encomenda Artística na Madeira. Séculos XV–XVI*, coord. Fernando António Baptista Pereira e Francisco Clode de Sousa, 182–191. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga e Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Santos, Reynaldo dos. 1958. *Os Primitivos Portugueses (1450–1550)*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.
- Serrão, Vítor. 1983. *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda.
- Serrão, Vítor. 1991. *A Pintura Maneirista em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

- Serrão, Vítor. 1995. 'A Pintura Maneirista em Portugal: das Brandas "Maneiras" ao Reforço da Propaganda.' In *História da Arte Portuguesa Vol. 2*, ed. Paulo Pereira, 427–509. Lisboa: Temas e Debates.
- Serrão, Vítor. 2002. *O Renascimento e o Maneirismo*. Lisboa: Editorial Presença.
- Serrão, Vítor. 2003. 'Lourenço de Salzedo en Roma. Influencias del Manierismo romano en la obra del pintor de la reina Catarina de Portugal.' *Archivo Español de Arte* LXXVI (303): 249–265.
- Serrão, Vítor. 2013. 'Uma Pintura de Diogo de Contreiras em Vila Franca do Campo.' *Açoriano Oriental*, 10 de fevereiro.
- Serrão, Vítor. 2016. 'Viaggio a Roma: Campelo e os Pintores Maneiristas Portugueses com Presença na Cidade Papal.' In *Roma quanta fuit ipsa ruina docet. Nicole Dacos In Memoriam*, ed. Jesús Palomero, 69–71. Huelva: Universidade de Huelva.
- Serrão, Vítor. 2017a. *A Aparição de Cristo à Virgem, Fernão Gomes*. Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto.
- Serrão, Vítor. 2017b. 'O Tríptico de Diogo de Contreiras para a Capela do Espírito Santo em São João das Lampas (Sintra).' *Invenire, Revista de Bens Culturais da Igreja* 14: 42–51.
- Serrão, Vítor. 2017c. 'Os Painéis Quinhentistas da Igreja de Santa Cruz da Graciosa.' Facebook, 23 de abril. Consultado em 5 de setembro de 2025. <https://www.facebook.com/notes/vitor-serr%C3%A3o/os-pain%C3%A9is-quinhentistas-da-igreja-de-santa-cruz-da-graciosa/1420078768013607>.
- Serrão, Vítor. 2018. 'Retratar ao Natural.' *Expresso, Revista E*, 15 de setembro.
- Serrão, Vítor, e João Miguel Antunes Simões. 2011. 'O Testamento Inédito do Pintor Diogo de Contreiras (1563).' *Artis* 9–10: 207–212.
- Soria, Martin. 1957a. 'The S. Quintino Master.' *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga* 3 (3): 22–27.
- Soria, Martin. 1957b. 'Francisco de Campos (?) and Mannerist Ornamental Design in Évora, 1555–1580.' *Belas Artes* 2 (10): 33–39.
- Valadas, Sara Sofia Galhano. 2015. *Variedades e Estilos na Obra Atribuída a Frei Carlos. Novas Perspetivas*. Tese de doutoramento. Évora: Instituto de Investigação e Formação Avançada, Universidade de Évora.
- Vasari, Giorgio. 1568. *Delle vite de' piu eccellenti pittori scultori et architettori*. Florença: I Giunti.
- Vasconcelos, Artur. 2020. *Do Retrato à Paisagem: Catálogo da Coleção de Pintura da Fundação Marques da Silva*. Porto: Fundação Marques da Silva.

Viterbo, Francisco Marques de Sousa. 1906. *Notícia de Alguns Pintores Portuguezes e de Outros que, sendo Estrangeiros, Exerceram a sua Arte em Portugal*. Lisboa: Academia Real das Ciências.

Wollheim, Richard. 1987. *Paintings as an Art*. Londres: Thames and Hudson.

Zerner, Henri. 1982. *Tout l'œuvre peint de Raphaël*. Paris: Flammarion.

ABSTRACT

This study proposes a possible identification of the sitter in Bronzino's portrait of a young man wearing a plumed hat. Although some scholars believe that the sitter was a Florentine aristocrat, we believe that he was a Spaniard who was close to the Dukes of Florence. Among the possible candidates was Enrique Nunes, a wealthy man born in Lisbon into a Jewish family of Spanish origin. That he could have been the sitter is suggested by a contemporary document that places him in the duchess's quarters in the Palazzo Vecchio at the time the portrait was made. Here we consider the possibility that Enrique was that sitter by examining several contemporary documents that refer to him, and by comparing his age, appearance and dress with those of the sitter. On that basis we conclude that the probability that Enrique was the sitter is not small.

keywords

BRONZINO
PHILIP II
ENRIQUE NUNES
ELEONORA DI TOLEDO
INQUISITION
LISBON
ANTWERP
FERRARA
FLORENCE

ORCID: 0000-0003-4288-8928

<https://doi.org/10.34619/kjpd-xhuv>

A Possible Identification of the Sitter in a Portrait by Bronzino

Based on Contemporary Documents

SAMUEL TEMKIN

Rutgers University (Retired)

Introduction

Among the portraits by Bronzino whose sitter has not been identified is *Portrait of a Young Man*,¹ now in the permanent collection in the Nelson-Atkins Museum of Art in Kansas City [Fig. 1a]. Among those scholars who have studied the portrait are Cecchi (1996: 71), Costamagna (2010: 60) and Bayer (2021: 255–257). In what follows, we consider those studies through the limited perspective of this work, namely the identification of the sitter in the portrait.

At a very basic level, the issues requiring consideration are the date when the portrait was made and the ethnic origin of the sitter. These issues are of course, determinative. Regarding the time frame, the above-cited studies mention somewhat different dates. Costamagna assigns the portrait to 1550–1555, whereas Cecchi states it should be assigned to 1555–1556 ‘or shortly thereafter.’ While it is noted that these two estimates partially overlap, Bayer’s estimate, 1545–1550, precedes Costamagna’s by five years. If correct, Bayer’s range would eliminate Enrique Nunes as a possible sitter for, as shown later, he could not have been in Florence during that period.

In this study we shall adopt the range proposed by Cecchi, which we take to mean 1554–1557, or even 1558. There are two reasons for this choice: The first is that it partially overlaps with Costamagna’s range. The second is that Cecchi’s range is based on a chronological study of Bronzino’s work. It should be noted that it is not necessary for Enrique to have been in Florence throughout the period when the portrait was made.

¹ Other names given to this portrait include *Portrait of a Young Man with a Plumed Hat and Sword* (Cecchi 1996: 71).



Fig. 1a Bronzino (Agnolo di Cosimo di Mariano), *Portrait of a Young Man* (1550/1555). Oil on wood panel (85.73 x 68.58 cm). Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City. Object 49-28.

Fig. 1b Pontormo (Carucci Iacopo), *Portrait of Cosimo I de' Medici vestito alla Spagnola*. (1539-1540). Oil on wood panel (100.6 x 77 cm). Getty Museum, Los Angeles.

With regard to the ethnic origin of the sitter, some authors believe the sitter was a Florentine courtier. For example, in his much broader piece on the portraits of Bronzino, cited above, Costamagna asserts that 'in the portrait ... in Kansas City, he [Bronzino] presented a proud courtier perfectly representative of the New Florentine society.' That belief is implicit in Bayer's description of the portrait, for in it we read that there have been attempts to ascribe a Florentine background to the sitter since the late nineteenth century. Such origins are of course possible, but the similarity between the sitter's attire and that of the subject in Pontormo's *Portrait of Cosimo I de' Medici vestito alla Spagnola*, seems to indicate a Spanish origin [Fig. 1b].

It is of course impossible to unequivocally rule out either origin. The sitter's attire in the Kansas City portrait does not exclude the possibility that he was Florentine, after all, it was in Florence that the portrait was made. Indeed, it would be normal for a Florentine to commission a portrait of himself in Spanish costume, precisely to replicate Duke Cosimo I's fashion. On the other hand, it is also possible that the sitter was a Spaniard living in Florence during the period when that portrait was made.² It is this possibility that is explored here.

As stated above, we adopt Cecchi's period estimate of between 1554 and 1557. Before that period Bronzino had been portraying the dukes' children (Cecchi 1996: 37) and it is therefore reasonable to assume that after completing that task in 1554, Bronzino was commissioned to do the same for a relative of Eleonora de

² During the Renaissance, many Spaniards visited Florence. See, for example, Tavares 2012, and Novoa 2008.

Toledo, the Spanish-born duchess of Florence, or for a wealthy aristocrat who was close to her. Enrique Nunes was among the latter.

In the following sections we consider the possibility that Enrique was the sitter in question. In its most basic form, that possibility stems from a meeting between Eleonora de Toledo, whose origins, education and preferences play a determinative role in this study, as it was probably she who commissioned the portrait, and Enrique Nunes, who before meeting Eleonora had spent over two years with the group of nobles who accompanied Prince Philip (later Philip II) in his first trip abroad.

These and other events are described in contemporary documents, including the records of the two Inquisition trials to which Enrique was subject, one in Venice (Zorattini 1984: 37–209), the other in Lisbon (Zorattini 1984: 219–286). These records include a number of non-religious passages that are relevant to this study. In addition, there are many other contemporary documents that add a substantial amount of information about Enrique's life and about certain historical events that affected him. This extensive contemporary material, taken together with some similarities between Enrique and the sitter in the portrait by Bronzino, seems to indicate that he could be the sitter. However, the most important support for this conclusion is the close relationship between him and Eleonora de Toledo.

In the Palazzo Vecchio

A document dated 7 October 1570 shows that on that day, a Spaniard named Diego Ortiz de Vera appeared before the Venice inquisitors to denounce Enrique Nunes who, Ortiz said, lived as a Christian but was a Jew. Here is an excerpt of what Ortiz said:

And asked if he knows one Enriques named Righetto by the Hebrews, and Enrico Nunes by the Spaniards, [Ortiz] answered: It is more than ten years ago that I met him in Florence, at the time [when I was] with the Duchess of Florence, of whom I was her servant. And this Enrique ... in that time was entertained in the court of the most excellent signor Duke of Florence, and practised [his business] in his house and ate together with *signor* duke and duchess and children, and the chambers [of the family quarters] were always open to him. ... And he played [cards] with the duke and duchess almost continuously, day and night. ... And he used to go to church with Don Luis de Toledo, brother of the *signora* duchess (Zorattini 1984: 42–44).³

³ This study includes my translations of several contemporary statements that were originally made in Italian, Portuguese or Spanish. In most cases I also include the original statements. 'Et interrogatus se egli conosce um Enriches chiamato Righetto fra gli Hebrei et fra gli Spagnouli, Enrico Gnune, [Ortiz] respondit: Io l'ho conosciuto in Fiorenza già diece anni sono, in tempo con la signora duchessa di Fiorenza, dela qualle io era suo creato. E questo Enriches ... in quel tempo conversava in corte dell'eccelesissimo signor duca de Fiorenza et praticava in casa sua et mangiava insieme con esso signor duca et la signora duchessa et figliuoli et le camere li erano sempre aperte et giocava con essi signor duca et duchesha quasi continuamente giorno e notte. ... Et lui entrava nella chiesa con il signor don Aloysio da Tholedo fratello della signora duchessa.'

The first item of interest in the statement is that Ortiz was referring to an unspecified time in the 1550s, more than ten years earlier. Hence, it is clear that the duke and duchess Ortiz was referring to were Cosimo I and Eleonora de Toledo. It is also evident that the statement places Enrique in the Palazzo Vecchio at some time during the decade when the portrait was painted. This is in fact corroborated by documents introduced later that show that Enrique visited Florence several times between 1553 and 1558.⁴

Although brief, Ortiz's statement not only shows that the duchess' quarters were open to Enrique but also that he was treated like a member of the family. This is truly remarkable on several grounds. Enrique, a Jew, was not part of any nobility. On the other hand, the duchess was a Castilian with a proud and noble ascendancy and who, by all accounts, was a devout Christian. Who was Enrique, and what were the reasons that explain both his presence in the palace and the special treatment he received from the dukes?

Enrique's background

To answer these questions, we briefly describe Enrique's life from his birth to the time when Ortiz puts him in Florence.⁵ It is however useful to separate that period into two parts, the first covering the first eighteen years of his life. From his Inquisition trials we learn that he was born in Lisbon on 23 January 1531 (Zorattini 1984: 266) into the Enriques family, headed by Nuno Enriques. The origin of this surname is unknown. However, the surname of one of his sons and of his brother was Nunes. The other three sons were surnamed Enriques. In 1536, when the Portuguese Inquisition was installed in Portugal, Gabriel de Negro, Enrique's maternal uncle (Leoni 2005: 28–35), took him and other members of the family to Antwerp, a city which at that time offered some protection to Jews, even though the city was under Spanish rule.

Enrique spent the next twelve years in Antwerp, the first eight without his parents and siblings. About that period, we know that he lived in the house of his uncle, a part-time rabbi who did not want Enrique to go to school. Nevertheless, Enrique learned Flemish from his uncle's accountants (Zorattini 1984: 267). At home the family spoke Spanish and lived a Jewish lifestyle, as it had done in Lisbon. Elsewhere, they pretended to be Christian. From that period we also have a fragment of a letter Enrique wrote to his father, who was in Lisbon, in which he asked for a dozen shirts.⁶ As we learn later, dressing well was a trait Enrique displayed throughout his life.

The last four years of Enrique's stay in Antwerp were different because the whole family was there. We have no information about that period except that in

⁴ Enrique also visited Florence later for, as he told the inquisitors (Zorattini 1984: 41), 'the last time he was there was five or six years before [1570]', that is, around 1564.

⁵ For a more detailed biography of Enrique Nunes see Temkin 2024a. It should be noted that his given name appears in the documents as either Henrique or Enrique. We have chosen the latter as it was how he signed his name (see Fig. 1 in that work), and because that is how Ortiz referred to him.

⁶ 'Fragmento de Carta para Nuno Henriques, Morador em Lisboa na Rua Nova.' Arquivo Nacional Torre de Tombo (ANTT), Fragmentos, cx, maço 1, no. 15. 20 June 1542.

July of 1548 Enrique's father and other members of his family were arrested on suspicion of practising Judaism (Leoni 2005: ch. 17).⁷ As it turns out, Enrique was not arrested for, as he put it, 'only he escaped by saying that he was *Flamingo* (Flemish)' (Zorattini 1984: 267). No doubt speaking Flemish saved him but, also, his having spent his formative years in Flanders must have enabled him to hide his Jewish background in order to convince the authorities that he was Flemish. This shows that Enrique had learned to change his appearance and demeanour to suit the circumstances. This ability would serve him well in the years to come.

The arrest of his family prompted Enrique's father to leave Antwerp. His best option was to relocate to Ferrara, which at the time had a more liberal attitude toward the Jews (Leoni 2011: vol 1 ch. 5). The move took place in two parts; the first at the end of 1548, when Enrique and his father went to Ferrara.

At around the same time an important event was about to take place in Spain: Philip II, then Prince Philip, was starting a voyage, his first outside Spain, toward his father's territories beyond the Alps, namely Germany and the Low Countries. Initially, however, their path included some Italian cities that also were under Spanish control. One of them was Mantua, a city not far from Ferrara.

Prince Philip's voyage

Although the purpose of Philip's voyage had nothing to do with Enrique, we include here a few words about it because it changed Enrique's life in a most remarkable manner. A detailed description of part of the voyage appears in a long book written soon after the voyage ended by Juan Calvete de Estrella, a writer and historian who was Phillip's tutor (Calvete de Estrella 1552).⁸ According to him, the reason for the voyage was that Charles V, then recovering from an illness in Augsburg, wanted Philip to visit him and his territories (Calvete de Estrella 1552: liv 1, 1).

Philip left Spain from a port near Barcelona on 2 November 1548 in a fleet commanded by Andrea Doria that consisted of 58 ships. According to Calvete de Estrella, some of the most important men of Spain were travelling in them as well as a large part of the single men of Spain, sons of *Grandees* and of its nobility. Among them were historical personages such as the Duke of Alba and Ruy Gomes de Silva. Also accompanying Philip was Luis de Toledo, nephew of the Duke of Alba and brother of the Duchess of Florence, Eleonora de Toledo.

Forty days after departure, Philip and his rather large entourage entered Genoa, where he was received with great pomp by many Italian dignitaries. Among them was a delegation from Florence headed, at least in name, by Francisco de Medici, the first-born son of the dukes of Florence, not quite eight years old. Similar fes-

⁷ The document citing the arrest mentions only Nuno Enriques (Enrique's father) and his brother (Leoni 2005: doc 62).

⁸ For a succinct description of Philip's voyage see Kamen's biography of Philip II (Kamen 1997: 36–49). A shorter description appears in Boyden's biography of Ruy Gómez de Silva (Boyden 1995: 20).



tive receptions took place in Milan and Cremona. Relevant to this study was Philip's visit to Mantua, where he spent a few days in January of 1549.

From Mantua the group headed north toward Innsbruck, arriving there on 30 January 1549 (Calvete de Estrella 1552: liv 2, 52). This was followed by long sojourns in several towns and villages in the Low Countries, particularly Brussels, Ghent and Antwerp, where they remained between 1 April 1549 and 31 May 1550. It was during this period that Anthonis Mor (Antonio Moro) made a portrait of 22-year-old Philip [Fig. 2]. After leaving the area, Philip's group continued to travel through Charles V's territory for over a year before initiating the return trip to Spain. Much of that time was spent in Augsburg. It was there that Titian painted a portrait of Philip dressed in armour [Fig. 3]. The return journey ended when Philip arrived in Valladolid on the first day of September of 1551, nearly three years after he left.

Fig. 2 Anthonis Mor (Antonio Moro), *Portrait of Philip II* (1549-1550). Oil on wood panel (107.5 x 83.3 cm). Bilbao Museum of Fine Arts. Inv no 92/253.

Fig. 3 Titian (Tiziano Vecellio), *Philip II* (1551). Oil on canvas (193 x 111 cm). Museo Nacional del Prado, Madrid. Inv no 000411, rm 027.

Enrique's travels

We now consider Enrique's actions after he arrived in Ferrara in late 1548, not quite 18 years old. Although he was probably excited about his new home, he learned that a far more exciting event was about to take place in Mantua: the forthcoming visit of Prince Philip. And of course, he wanted to see the festivities that were going to be held there. Although his father did not give him permission, Enrique went to Mantua anyway, perhaps attaching himself to the group accompanying Ercole II, the Duke of Ferrara.

Philip and his entourage entered Mantua on 13 January and left four days later. In between those dates, public festivities were attended by the prince and his nobles, all in their best attire. It is not difficult to imagine Enrique's desire to be like them. In any case the events that followed show that he decided to join the group. To do so, he needed a good deal of money for he had learned where was the group going and how long would the journey be. Knowing that in his home there was far more money than he needed, he went back to Ferrara and took 2,000 ducats (an enormous amount) from his father's coffers before leaving again, this time taking *via Augusta*, an old Roman road that Philip's group had taken on their way to Germany. It is likely that Enrique caught up to Philip's entourage before it arrived in Villafranca (a village slightly west of Verona) on 20 January, a few days before he became eighteen years old. Reaching Philip's group was a simple matter; joining it could not have been. It is possible that his wealth, youth, personality and the fact that he spoke both Spanish and Flemish fluently convinced some official that he could be a good addition to the group.

We don't know what Enrique did after joining the group. It is unlikely that he participated in any of the ceremonies that took place during the voyage. And given that he did not have any military skills, it is also unlikely that he participated in the tournaments that took place in many places. But those activities required only a fraction of the time available to the group. The rest was spent in activities that were open to Enrique. There is thus no doubt that he spent most of his time with other young men in the group, doing whatever they did.

What is certain is that he travelled with the group from some date in January of 1549 to the end of August in 1551, when the group returned to Valladolid. Thus, Enrique spent two and a half years in the company of Spanish noblemen. There is no doubt that he developed close friendships with some of them, one of whom was Luis de Toledo, brother of the duchess of Florence.

Undoubtedly, the close-knit nature of the group and the length of the voyage must have endowed young Enrique with the demeanour, attire and refined speech of a Spanish nobleman. Although not truly one, his manners and wealth were prob-

ably sufficient for him to easily pass as an *hidalgo*, the lowest rank of the Spanish nobility. Stated differently, the long voyage in the company of Philip's group must have produced strong changes in Enrique. As I noted elsewhere (Temkin 2024a), his Jewish upbringing became submerged under a not so thin veneer of Spanish nobility that included tastes, dislikes, and cultural differences that were to accompany him for the rest of his life.

Enrique's travels with Philip's group ended after it reached Valladolid. Of course, he could not stay there, at least not as courtier. For some reason he decided to travel some more and spent several months visiting other places before returning to Ferrara, probably in the summer of 1552 or a little later,⁹ more than three years after he had left.

Ferrara

At the time of his return there lived in Ferrara two of the wealthiest Jewish families in Italy, the Abravanel family and the Enriques family, each headed then by a widow: Benvenida Abravanel and Violante Enriques, respectively.¹⁰ Unlike Benvenida, who was very capable with financial matters, Violante had no financial experience, which meant that Enrique, by then her oldest living son, had to run the family business.¹¹ Enrique also started a business partnership with the duke of Ferrara (Leoni 2011: vol 2, doc 1259) and invested money in a variety of projects. Also relevant to this study are his interactions with the Abravanel. These include a serious dispute between him and Iacob Abravanel, the oldest son of Benvenida, which required the intervention of the duke and of other authorities in Ferrara (Leoni 2011: vol 2, doc 1563). On a more amicable note, a sister of Enrique married Benvenida's youngest son, Leon Abravanel (Zorattini 1984: 247).

While his travels with Philip's entourage gave him the appearance of a Spanish *hidalgo*, his activities in Ferrara made him an important person there. For example, in a document cited by Leoni (Leoni 2011: vol 1, p. 45), the Duke of Ferrara wrote that Enrique was a 'magnificent, generous and noble gentleman'. This was the man who went to Florence in the mid 1550s for the first time. He was less than 25 years old.

Florence

The next point to be addressed is the period, or periods, when Enrique was in Florence. From Ortiz's statement we know that Enrique was there during the 1550s.

⁹ The precise date of Enrique's return to Ferrara is unknown. A document shows he was there by 10 October 1552 (Leoni 2011: vol 2, doc 819.)

¹⁰ Even wealthier was the Mendes family, headed by famed Doña Gracia (Roth 1977), but she and her daughter had left in 1551, leaving behind her sister Brianda and her niece Gracia.

¹¹ The Enriques family business revolved around money lending and letters of exchange, particularly in international currencies.

Indeed, documents indicate that he may have gone to Florence in 1553 to collect some debts owed to the Enriques family by some Florentine merchants, among them Bartolomeo Panciatichi (Leoni 2011: vol 2, docs 624; 683), whose portrait by Bronzino is in exhibit in the Uffizi Gallery. Given that Ferrara is not close to Florence, it is unlikely that Enrique's visits were short. In fact, as a result of the abovementioned dispute with the Abravanel family, it appears that Enrique stayed in Florence without interruption between September of 1557 and May of 1558 (Leoni 2011: vol 2, docs 144; 1498). Records thus demonstrate that Enrique went to Florence several times between 1553 and 1558, and it was within those years that Bronzino painted the portrait under consideration.

While it may be that Enrique's purpose for going to Florence in 1553 was to collect debts, we believe that his main reason was to visit his friend Luis de Toledo, who at the time was living in the quarters of the duchess in the Palazzo Vecchio (Sánchez n. d.). This is likely to be when Eleonora de Toledo and Enrique Nunes met for the first time. Given Enrique's appearance, language and demeanour it is possible that the duchess expressed an interest in him and his family. The information he provided her is important and will be described later, after we consider the appearance and attire of both Enrique and the sitter in Bronzino's portrait of a young man with a sword and a plumed hat.

Enrique's appearance and attire

The only information we have about Enrique's appearance is a small number of terse descriptions of him that were offered some years after his visits to Florence by men who knew him. While it is possible that his appearance may have changed significantly between those times, or that the recollections of those who knew him were imperfect, the descriptions give an idea of how he looked during the time he visited the dukes. The following list shows, in chronological order, the names of those men and their descriptions of Enrique. It is noted that some of those descriptions refer to earlier times.

1570. Venice. Unnamed Inquisition scribe:

'[Today was] brought to the Holy Office a man [Enrique Nunes] of average height, dressed like a foreigner with a rounded black beard' (Zorattini 1984: 38).¹²

1571. Évora. Álvaro de Caçeres, prisoner (in the jail of the Inquisition):

'He said that about four years ago, or even more he saw ... [Enrique] ... who was a man of average build, gentleman, with a chestnut-coloured beard ... and he is a well-spoken man' (Zorattini 1984: 234–238).¹³

¹² 'Fu condotto nel Santo Officio un huomo de commune statura vestito a la forestiera, con barba negra e tonda.'

¹³ '... avera quatro anos, antes mais que menos ... e que hũo homem meão de corpo, gentil homem a barba castanha ... he hũo homem bem falante.'

1572. Lisbon. Diogo de Crasto do Rio, *hidalgo*:

‘[Enrique] was ostentatious and dressed with rich clothing’ (Zorattini 1984: 220).¹⁴

1572. Lisbon. Gonçalo Machado, servant of a *hidalgo*:

‘It was around four years ago that he saw a young man [Enrique] dressed in black with a dark *gorra* (or beret)’ (Zorattini 1984: 233).¹⁵

1573. Venice. Capt. Giana, from the Council of Ten:

‘... he said he saw said Hebrew [Enrique] ... with a *velvet beret* (emphasis added)’ (Zorattini 1984: 153–154).¹⁶

1576. Lisbon. Luis Franco, a 50-year-old married man:

‘[Enrique] is a man of average height, rounded dark beard, half white ... small, white eyes and aquiline nose. And wears clothes ... that are buttoned to the end below, and wears a long cape’ (Zorattini 1984: 240).¹⁷

Although limited, these statements allow us to compare Enrique’s appearance to that of the sitter.

The sitter’s age, appearance and attire

While the descriptions we have of Enrique Nunes stem from a handful of contemporary documents, also available are three images of the sitter: the portrait in the Nelson-Atkins Museum; the black-chalk drawing of his head [Fig. 4]; and the x-radiograph of the museum portrait, which reveals the sitter in armour. We shall return to the latter image at the end of this study. The material below refers to the portrait under normal lighting and to the black-chalk drawing.

Of primary interest are the time when the portrait was painted and the corresponding age of the sitter. As stated earlier we base this study on Cecchi’s estimate of that time, namely 1554–1556, or shortly thereafter. For simplicity we take the mid-range value, 1555, as a reference point. As for the sitter’s age, we estimate that he was older than 20 but younger than 30. Hence, if the portrait was made in 1555, we see that the sitter was born between 1526 and 1534, with a mid-range value of 1530. This is compatible with Enrique’s birth year: 1531. Regarding the sitter’s physical appearance, we note that he seems to have been of average build and had a rounded, dark brown beard. These attributes match those in the contemporary descriptions of Enrique. Whether the sitter’s nose was aquiline is uncertain. Finally, we do not know what Franco meant when he said that Enrique’s eyes were white. However, certain facts prompt us to offer the following speculation as an explanation. First of all, as noted in an earlier note, Franco was a Spaniard and probably gave his testimony in Spanish or in faulty Portuguese, which the scribe corrected.

¹⁴ ‘[Enrique] se tratava muito vistoso e com riguos vistidos.’

¹⁵ ‘... avera perto de quatro anos vio hũ mancebo [Enrique] vestido de negro com gorra preta.’

¹⁶ ‘... e dissi di haver veduto pasar ditto hebreo [Enrique] ... con una beretta di voluto.’

¹⁷ ‘homem de meãm estatura, barba preta tosada, mais de mea branca, e os olhos brancos pequenos e o nariz aquilino, e tras hũa roupeta ... abotoada ate abaixo e hũa capa ... comprida.’

The Portuguese document gives his surname as Franco, but the witness was a Spaniard whose name was Luis Francisco or Luis Franco. Both names appear in the record.

Fig. 4 Bronzino (Agnolo di Cosimo di Mariano), *Head of a Young Man* (1550-1555). Black-chalk drawing (13.8 x 10.3 cm). Getty Museum, Los Angeles. Object 90.GB.29.



It is possible that Franco said that Enrique had '*ojos claros* (clear eyes)', or a similar expression, which meant that Enrique's irises were light-coloured. Some support for this interpretation stems from the drawing which Bronzino made in preparation of the portrait which shows that the sitter's irises were light.

Next are the elements that may have been added by Bronzino to reveal something unique about the sitter. As Pilliod stated, referring to another portrait, 'these elements . . . undoubtedly bore a significant relationship to the person depicted' (Pilliod 2010: 7). One such element is the sword, about which Cecchi observed

that it ‘looks more like the ornament of a gentleman than a weapon capable of inflicting mortal wounds’ (Cecchi 1996: 57). We agree. The sitter’s pensive look and his delicate fingers tell us that he was not a man of war. More likely, it could simply be that Bronzino painted the sword’s hilt in gold to convey the fact that his sitter was wealthy. Perhaps coincidentally, that was true of Enrique.

Now consider the sitter’s attire. It consists of a dark jacket, covered in part by a black tunic and a ‘luxurious black *velvet* (emphasis added) cap with a large grey-white ostrich feather ... more ostentatious than most of the headwear found in Bronzino’s portraits.’ (Bayer 2021: 255–257). It is this feathered hat more than anything else in the portrait that makes the sitter look Spanish. Although Franco said that Enrique wore a long jacket under a tunic, and Capt. Guiana said that Enrique wore a velvet beret, both of which match the sitter’s attire, none of the witnesses cited above reported seeing him wearing a plumed beret.

Did Enrique wear a plumed hat?

The interest here is the plumed beret worn by Bronzino’s sitter. Although there is no hard evidence that Enrique wore such a hat, it should be understood that those hats and the corresponding rich attire were reserved for special occasions. One example of such an occasion took place on 13 July 1549 when Philip and his entourage visited Ghent, the birthplace of Charles V. The welcoming party was described in detail by Calvete de Estrella. Here is an excerpt of what he wrote about that day: ‘Adrien de Croÿ ... the governor of Flanders went to receive him. ... And the governors and senate of Ghent and all the gentlemen of the village ... *with tunics and black velvet hats with white feathers* (emphasis added)’ (Calvete de Estrella 1552: liv 3, 109).¹⁸

Evidently, everybody put on their best costume to welcome the prince. And that costume included a plumed hat and a long velvet tunic. There is no doubt that Philip also wore such a hat on that occasion, nor is there any doubt that Enrique did the same. After all, not only was he part of the ceremony but, also, he had spent his formative years in Flanders and probably felt like one of the Flemish gentlemen welcoming the prince.

Part of the family?

While the evidence presented in the preceding sections seems to indicate that Enrique *could* have been the unidentified sitter, several other pieces in the puzzle

¹⁸ ‘Salieron a le recibir Adriano de Croy. ... Y los Gobernadores y Senado de Gante y todos los gentiles hombres de la villa ... con sayos y sombreros de terciopelo negro y plumas blancas.’

are still missing. One is Enrique's supposed continued access to the family quarters in the Palazzo Vecchio; another is the good treatment he received from the duke's family.

One explanation stems from Ortiz de Vera's statement that Enrique played cards with the duke and duchess 'continuously, night and day.' Although the statement seems exaggerated, it is well known that the dukes enjoyed gambling. It could therefore be that after meeting Enrique, the duchess invited him to play cards with her and the duke, as she normally asked others (Baker 2016). If so, it is possible that the gambling may have led to a closer relationship between them. We believe that, on the contrary, Enrique was invited to gamble with the dukes *after* a close relationship had been established. This is supported by a document dated 26 July 1555 (Leoni 2011: vol 2 doc 1593) that refers to a loan that Enrique made to the Duke of Florence. This loan shows that Enrique and Cosimo I already had a close relationship, for it is unlikely that the duke would ask a new acquaintance to lend him money.¹⁹

A likelier explanation for the extraordinary treatment the dukes gave Enrique stems from Eleonora's background. Born in Spain into families that were members of the nobility on both maternal and paternal sides,²⁰ she remained Spanish at heart, always preferring the company of Spaniards (Cox-Rearick 2009; Palos 2015). Given Enrique's undeniable *Hispanidad* (Spanish character), it is likely that he became part of her social circle soon after his arrival in Florence. Further, his business background (see note 11) must have been of considerable interest to her for, as is well known, she spent a good deal of her time seeking ways to increase her wealth (Edelstein 2000). All of this must have resulted in a closer rapport between the duke's family and Enrique for, as Ortiz said, '[Enrique] ate together with *signor* duke and the *signora* duchess and children.' The fact that Enrique played cards with the dukes, or that he went to Church with the duchess's brother implies some closeness, but eating at their table is clear evidence that they regarded him as family. This is further demonstrated by the affectionate name they gave him, *Righetto*, an Italian diminutive of his name (Zorattini 1984: 54). Even closer was the rapport between Enrique and the duchess.

To support the last statement, we go back to the Eleonora's years in Naples, that is from 1533, when she arrived there, to 1539, when she left that city to marry Cosimo I. According to a book written in 1629, Eleonora's father, Pedro Álvarez de Toledo, the viceroy of Naples, 'wanted his daughter to be raised under the supervision of Benvenida, and in her home' (Aboab 1629: 2nd part, 318).²¹ That woman was Benvenida Abravanel, wife of Samuel Abravanel, the viceroy's financier. As is well-known, the Abravanel had been living in Naples since 1492, when Ferrante I allowed them to settle there after the Jews were expelled from Spain

¹⁹ Of course, this monetary exchange has nothing to do with the choice of sitter for the portrait under consideration.

²⁰ Eleonora de Toledo's parents were Pedro Álvarez de Toledo and Maria Osorio y Pimentel. Her ancestors included Grandees of Spain on both the maternal and the paternal sides: The Dukes of Alba (surname Toledo) on her paternal side, and the Dukes of Benavente (surname Pimentel) on her maternal side.

²¹ 'quiso que su hija se criasse debaxo de la disciplina de la Señora Benvenida, y en su casa.'

(Netanyahu 1998: 62–63; Abulafia 2000; Temkin, 2024b). Evidently, Eleonora knew that Benvenida and her family were Jews, and having lived in their house she may have learned something about Jewish history, manners, customs and religion. This may explain the reputed protection she gave to the Jews of Florence, as well as her choice of Old Testament stories as subjects for some of the paintings she commissioned (Edelstein 2000).

Of course, Eleonora learned about many other subjects from Benvenida, including almost certainly finance as we know Benvenida was well versed in such matters. There can be little doubt she passed on this knowledge to Eleonora, who, as duchess, was keenly interested in investments that could increase her wealth (Edelstein 2000). Among them were lending, and certain foreign currency transactions (Edelstein 2000). As we have seen, these business areas coincided with those of Enrique. This is relevant to this study because Eleonora and Benvenida reconnected after the Abravanel family relocated to Ferrara in 1541. Thus, the same 1629 source cited above states that ‘after she [Eleonora] married ... Duke Cosimo de Medici ... in her activities she always relied on Benvenida who lived in Ferrara and whom she called mother.’²²

As noted earlier, the Enriques family, to whom Enrique Nunez belonged, moved to Ferrara in late 1548. Over the years they interacted with the Abravanel family in a variety of ways, some of which were described above. Particularly important in the present context was the marriage between Gracia Benveniste, one of Enrique’s sisters, and Leon Abravanel, a son of Benvenida.²³

We now return to Florence in the mid 1550s, when Eleonora met Enrique for the first time. It is reasonable to assume that she asked him about his background and that his answers led her to discover that he was closely related to Benvenida. Given Eleonora’s feelings toward her guardian and tutor, there is little doubt that the discovery that Benvenida and Enrique were related caused the duchess to treat Enrique like a member of her own family, perhaps like a younger brother. After all, he was like a son-in-law of Benvenida, who was like a mother to the duchess. As such, it may be reasonably speculated that it was she who asked Bronzino to make a portrait of him after the artist finished the portrait of Piero, the youngest son of the dukes (Cecchi 1996: 37).

Other possibilities

Living in Florence at that time were some blood relatives of the duchess who, as such, had a higher priority than Enrique to have their portrait painted. The 1553 inventory of the *Quartiere de Eleonora* shows that her brother Luis de Toledo and

²² ‘Y después que casó con el ... duque Cosimo de Medices ... siempre en sus cosas se valía de la señora Benvenida que habitaba en Ferrara, a quien llamaba madre.’

²³ ANTT, ‘Processo e Confissão de Henrique Nunes’, f 68v. The statement also appears in Zorattini’s transcription of the original trial (Zorattini 1984: 247), but that transcription is missing the following: ‘E a outra [irmaa] se chamaba Gracia per nome de Cristaa, he este nome tem em Ferrara.’ These words appear in the sixth and seventh lines of folio 68v of the original document.

her uncle Francisco de Toledo lived there (Sánchez n.d.). However, in 1555 Luis was around 35 years old; Francisco was even older. If our estimate of the sitter's age when the portrait was made is correct, it would appear that neither Luis or Francisco could have been the sitter.

The x-radiograph

As pointed out by Bayer in her description of the portrait under consideration (Bayer 2021: 255–257), it is difficult to explain the evolution of the painting from its initial version to that shown in its final form. The main puzzle is the drastic change in the sitter's attire: from armour to that of a civilian aristocrat.

There is very little we can add to what Bayer has written other than to speculate that Enrique might have had a say in the decision. As his actions in Mantua show, he was an impressionable young man who probably idolised Philip and wanted to emulate him. Evidently, wearing stylish clothing was the only thing he could do. Coincidentally, he enjoyed this, as Diogo de Crasto do Rio noted that Enrique was ostentatious and fond of rich clothing (Zorattini 1984: 220). It is therefore possible that Enrique keenly observed Philip's attire during the time he spent travelling with his entourage, particularly when Philip posed for the portraits that Mor and Titian made of him.

And so, a few years later, when Bronzino was commissioned to make a portrait of Enrique, it was only logical that he might have wanted to be portrayed in an attire similar to that which Philip wore for those portraits; the fact that the x-radiograph shows the sitter in armour seems to indicate a predilection for the Titian portrait of Philip. However, it could also be that the choice did not please Eleonora. What she wanted was a portrait that revealed Enrique's *Hispanidad*. And the simplest way of achieving that was to portray him wearing the very showy Spanish attire he probably wore when visiting her.

Conclusions

This study has considered the possibility that Enrique Nunes was the sitter in Bronzino's portrait of a young man with a sword and a plumed hat. For that purpose, we posed a number of questions to test that possibility. On the basis of contemporary records, we showed that Enrique satisfies each one of those tests. More importantly, the documentary evidence shows that he was regarded as a member of the duke's family, particularly by the duchess, for whom he was like a

younger brother. This evidence does not prove that Enrique was the sitter in question but indicates that there is considerable probability that he was.

Acknowledgements

I would like to thank the reviewers for their constructive comments, and to Elizabeth Pease whose interest in Bronzino's portraits of Bia de' Medici and Francisco de' Medici motivated this work and whose insightful questions and comments were very helpful throughout.

References

Archival sources

- ‘Fragmento de Carta para Nuno Henriques, Morador em Lisboa na Rua Nova.’
Arquivo Nacional Torre de Tombo (ANTT), Fragmentos, cx, maço 1, no. 15.
20 June 1542.
- ‘Processo e Confissão de Henrique Nunes.’ Arquivo Nacional Torre de Tombo
(ANTT). Inquisição de Lisboa, no. 2931.

Bibliography

- Aboab, Imanuel. 1629. *Nomologia o Discursos Legales*, 2nd ed. N.p.: Amsterdam.
- Abulafia, David. 2000. ‘The Aragonese Kings of Naples and the Jews.’ In *The Jews of Italy, Memory and Identity*, ed. Bernard D. Cooperman and Barbara Garvin, 82–106. Bethesda: University Press of Maryland.
- Baker, Nicolas Scott. 2016. ‘Dux ludens: Eleonora de Toledo, Cosimo I de’ Medici, and Games of Chance in the Ducal Household of Mid-Sixteenth-Century Florence.’ *European History Quarterly* 44: 595–617.
- Bayer, Andrea. 2021. ‘75. Portrait of a Young Man, ca. 1545–1550.’ In *The Medici: Portraits and Politics 1512–1570*, ed. Keith Christiansen and Carlo Falciani, 255–257. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Boyden, James M. 1995. *The Courtier and the King: Ruy Gómez de Silva, Philip II, and the Court of Spain*. Berkeley: University of California Press.
- Calvete de Estrella, Iuan Christoval. 1552. *El Felicissimo Viaje del muy alto y poderoso Principe Don Phelippe, Hijo del emperador Don Carlos Quinto Máximo, desde España a sus tierras de la baxa Alemaña: con la descripción de todos los Estados de Barbante y Flandes*. Anvers.
- Cecchi, Alessandro. 1996. *Bronzino*. Milan: Scala.
- Costamagna, Philippe. 2010. ‘The Portraits of Bronzino.’ In *The Drawings of Bronzino*, ed. Carmen C. Bambach, Janet Cox Rearick and George R. Goldner, 51–60. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Cox-Rearick, Janet. 2009. ‘Power-dressing at the Courts of Cosimo de’ Medici and François I: The “moda alla spagnola” of Spanish Consorts Eleonora d’Autriche and Leonora di Toledo.’ *Artibus et Historiae* 30: 39–69.
- Kamen, Henry. 1997. *Philip of Spain*. New Haven: Yale University Press.

- Edelstein, Bruce. 2000. 'Nobile donne Napoletane e Comitenza: Eleonora D'Aragona ed Eleonora di Toledo a Confronto.' *Quaderni Storici* 104: 295–330.
- Leoni, Aron di Leone. 2005. *The Hebrew Portuguese Nations in Antwerp and London at the Time of Charles V and Henry VIII: New Documents and Interpretations*. Jersey City: Ktav Pub & Distributors Inc.
- Leoni, Aron di Leone. 2011. *La Nazione Ebraica Spagnola e Portoghese de Ferrara (1492–1559): I suoi rapporti col governo ducale e la popolazione locale ed i suoi legami con le Nazioni Portoghesi di Ancona, Pesaro e Venezia*, 2 vols. Florence: L. S. Olschki.
- Netanyahu, Benzion. 1998. *Don Isaac Abravanel: Statesman & Philosopher*. Ithaca: Cornell University Press.
- Novoa, James W. Nelson. 2008. 'Documents Regarding the Settlement of Portuguese New Christians in Tuscany (part 2).' *Hispania Judaica* 6: 163–172.
- Palos, Joan-Lluís. 2015. 'A Spanish Barbarian and an Enemy of her Husband's Homeland: The Duchess of Florence and her Spanish Entourage.' In *Early Modern Dynastic Marriages and Cultural Transfer*, ed. Joan-Lluís Palos and Magdalena S. Sánchez, 165–188. Burlington: Ashgate Publishing Company.
- Pilliod, Elizabeth. 2010. 'The Life of Bronzino.' In *The Drawings of Bronzino*, ed. Carmen C. Bambach, Janet Cox Rearick and George R. Goldner. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Roth, Cecil. 1977. *Doña Gracia of the House of Nasi*. Philadelphia: The Jewish Publication Society of America.
- Sánchez, Carlos José Hernando. n.d. 'Leonora de Toledo.' *Real Academia de la Historia*. <https://dbe.rah.es/biografias/26180/leonor-de-toledo>.
- Tavares, Maria José Ferro. 2012. 'Das Sociedades Comerciais de Judeus e Italianos às Sociedades Familiares de Cristãos Novos. Exemplos.' In *Di buon affetto e commercio: Relações Luso-italianas na Idade Moderna*, vol. 16, org. Nunziatella Alessandrini, Mariagrazia Russo, Gateano Sabatini and Antonella Viola, 21–39. Lisbon: Centro de História de Além-Mar.
- Temkin, Samuel. 2024a. 'Enrique Nunes, aka Righetto, and his Family.' *Hispania Judaica Bulletin* 15: 207–247.
- Temkin, Samuel. 2024b. 'Benvenida Abravanel's Maternal Family, Birthdate, Birthplace and Descendants.' *Sefarad* 84 (2): <https://doi.org/10.3989/sefarad.024.1223>.
- Zorattini, Pier Cesare Ioly. 1984. *Processi del S. Ufficio de Venezia Contro Ebrei e Giudaizzanti (1570–1572), Abram Righetto, 1570*. Florence: L. S. Olschki.

Interview with Josep Serra i Villalba

Director of Museu Nacional D'Art de Catalunya

JOÃO CORREIA DE SÁ

Universitat Oberta de Catalunya

ORCID: 0000-0001-6415-6985

<https://doi.org/10.34619/wvp5-ityi>

'Donations should be made from conviction'

– Josep Serra i Villalba

Art collector and businessman Antonio Gallardo Ballart donated 20 artworks to the Museu Nacional D'Art de Catalunya (MNAC) in late 2015, in one of the most important additions to the museum's collection in decades. Among Ballart's collection one finds not only works from the most renowned workshops from between the 12th and 16th centuries, but also important names in the history of art in the Iberian Peninsula, such as Jaume Serra, Pere Serra, Bernat Martorell, and Lluís Borrassà. This donation also brought new opportunities for the study and conservation of these and similar works that were already part of the museum's collection.

The result of an agreement between the collector, the MNAC, and the Departments of Economy, Communication, and Culture of the Generalitat de Catalunya, the donation allows us to discover more about the cultural and artistic universes of the Middle Ages, but also of the Renaissance and Baroque, marking a before and after in its exhibition discourse and in the permanent collection itself, and becoming one of the most successful examples of public-private collaboration.

Beyond its immediate effects, this operation continues a long tradition of private donations that have helped build the museum's reputation since its establishment in 1934. It illustrates how partnerships between private citizens and



Fig. 1 Josep Serra i Villalba. Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, <https://www.museunacional.cat/es/el-patronato-del-museu-nacional-ratifica-en-la-direccion-de-pepe-serra>. Photo: Jordi Mota.

governmental organisations can guarantee the continuation and enhancement of a region's artistic legacy, and emphasises the critical role that private collecting plays as a strategic partner in conserving collective heritage.

We spoke with Josep Serra i Villalba, director of the Museu Nacional d'Art de Catalunya, about the importance of this private collection for a public institution; the behind-the-scenes negotiations that made it possible; and the challenges that patronage and collecting still face, and about how to develop relationships and strengthen ties between the public and private sectors in the cultural industry.

How has the negotiation process with the collector been, and how was the transfer of the pieces from Mr. Gallardo Ballart's collection to the MNAC handled?

Josep Serra i Villalba: Let us say that the museum's duty is this: to be in contact with collectors, particularly those with collections related to the museum. The most important private collection of medieval art here, for example, was probably

this one. In fact, he has been collecting for a long time, collecting very well, and owns works that are highly significant, some of which complement the museum's collection very well. We have been in contact with the collector, and we established a strong relationship with him. This relationship was so positive that, after learning about the museum's project and understanding more about what the museum was doing, the collector expressed a desire to donate the collection or find some way to ensure that the collection would enter the museum. This attitude was very generous, and not at all typical. The museum typically receives offers of sale or donations, but not of this calibre or quality. This is a much rarer situation.

The process was a lengthy one, involving the collector's lawyers, the government of Catalonia (Generalitat), and the museum, so that, in the end, 50% of the operation was a straightforward donation. That is, the collector donated works to the museum, while the other half of the collection was donated to the Generalitat in exchange for a reduction in wealth tax, tax relief as part of the donation — emphasis again — for only half the collection. The other half, the part for MNAC, is a pure and simple donation.

There is a well-established legal procedure for this: first, the museum must declare its interest, which means recognising that these pieces are highly relevant, so that the government agrees not to receive money but rather the works of art instead of that money; then, the government and the museum must agree on an appraisal, which the collector also finds acceptable — there is a department inside the Generalitat, the Junta de Calificación (Qualification Board), which is the only authorised entity for this; once the appraisal is approved by the Junta and the collector agrees, that amount by which the works are appraised is offset — as it were — against the tax liability (again, I emphasise, only for half the works, as the other half is an extraordinary gift). Let us say this was a very good procedure for the museum, extremely generous on the part of the collector, without any conditions whatsoever.

Since the collector is still alive, has he shown any interest in the works or imposed any conditions on you?

JSV: Yes, he has a great interest in the pieces. The donation was made so that the pieces could be seen by more people. He contributed to the collection and, indeed, he asked that if these works were of interest to the MNAC, we should display them, though he did not oblige us to do so.

So, what did the museum do? We selected very high-quality pieces for the donation, meaning that it is only natural for them to be exhibited. An agreement was made whereby, initially, all the works were displayed together in a temporary

exhibition, so the effort and generosity behind the donation could be appreciated. Now, the pieces are displayed in the galleries where they belong: some in Gothic, some in Romanesque, and even one in the Renaissance and Baroque section.

The collector's connection with the museum remains strong, he and his family visit frequently to see the artworks. He is genuinely interested in ensuring this initiative works well. We are talking about a person who has an impressive reputation in archaeology, who provides significant funding to universities, and who, ultimately, is a truly exemplary collector in this regard — quite unique, in fact.

What we are trying to achieve — something we call the 'Gallardo Case' — is to inspire similar actions from other collectors, encouraging them to show the same generosity and to understand that their contributions allow everyone to see these works of art, rather than keeping them somewhere only a select few can view them. He has enjoyed these works throughout his life and now, in a way, is giving them back to society.

The agreement, I must emphasise, was very straightforward. The slightly more complex part was the tax aspect, as negotiations had to be conducted with the government of Catalonia. This required discussions not only with the Department of Culture but also with the Department of Economy. However, at the time, the agreement was very well executed, and it is true that a very positive relationship with the collector has been maintained.

To the extent that, beyond this donation, there is an extraordinary piece in the MNAC collection, which was directly purchased by the collector and later gifted to the museum outside of this agreement. This piece is *The Virgin and the Councilors*, by Lluís Dalmau. There are only three or four of these: one in Sant Boi, another in Madrid, and this one. This work was purchased by Mr. Gallardo's Foundation and donated directly to the museum. It is, in a sense, like a second phase of this very positive agreement.

For us, he is truly unique in this sense, and he stands at the highest level of recognition the museum can bestow upon someone, as his contribution is immensely significant. In fact, while many donations are made to the museum, this one has fundamentally altered the collection, which is something that rarely happens. The museum's collection is simply different before and after this donation.

Did the donor make any specific requests regarding the works of art, such as restoration or more in-depth research?

JSV: No. What he requested at the time the agreement was struck was that the museum should only select works it was genuinely interested in, so that they would

Fig. 2 Lluís Borrassà, *Santa Caterina d'Alexandria i Crist*, c. 1411-1413. Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/santa-catalina-de-alejandria-y-cristo/lluís-borrassa/251552-000>.



never end up permanently stored away. As a result, the museum was very selective and chose pieces from the collection that we know we will always want to display.

Additionally, it was agreed that his name would appear on the technical labels of the artworks. Some collectors prefer to remain anonymous, while others choose different forms of recognition. His only request was for a text to accompany the works displayed in the gallery, explaining his collection and why he decided to donate it. Which in essence is a narrative that presents no issues for the museum, as it does not constitute any sort of condition.

In the past, some of the collector's pieces appeared in MNAC exhibitions under the label 'Private Collector', without identifying him. What do you think changed between those early instances and 2015 for Antonio Gallardo Ballart to step out of anonymity and become one of the private art collectors in Spain who most significantly contributes to a public museum?

JSV: I think he is an example, even at a European level. I am not sure if there has been any other donation of this magnitude in the field of medieval art. It is an

exceptionally significant donation. I believe that, over time, we have developed a very positive relationship with him — one I might even describe as a friendship.

He is deeply convinced of the value and utility of museums. We are talking about a businessman who has worked his entire life, someone with extensive international experience. I believe he has a mindset closer to the Anglo-Saxon world than to the Spanish. It is the mentality where, when someone has been fortunate enough to achieve great success in life, to amass such an important collection, they might feel it is time to give it back so that everyone can enjoy it after having done so themselves. He explains this idea very naturally, believing it is simply the right thing to do. He also has a foundation — the Palarq Foundation — dedicated to palaeontology and archaeology, which, for example, awards the most significant prize in Spain for archaeological excavation projects. This foundation aligns with his broader commitment to research, heritage, and museums, particularly in fields related to antiquity, if we may put it that way.

This decision was one that matured over time for the collector. In his case, it was something very calm yet resolute. All we can do is continue to thank him and express our gratitude, because the more time passes, the more we will appreciate the importance of his contribution. We have not yet had the time, perhaps, to fully study it.

We are discussing something very recent, with just one monograph published about it.

JSV: Now, for instance, these pieces are already being requested for loans. In the museum and art world, these works are beginning to gain recognition through loans to other projects, and, as a result, they will start to attract new perspectives. We have had time to restore or clean some of them, and this process will continue over time.

The medieval collections, which, at least during my tenure as director, have not been reorganised because they were rearranged just as I started, will, in the not-too-distant future, need to be reorganised. At that point, I believe these pieces could take on an even greater role; for now, they are perhaps just installed. But this is something we have also discussed with him over time. It is good to involve the collector, even though it is not part of the agreement — there is nothing written down about this — so that he is kept informed, and things are explained to him, especially if we make any changes.

This ongoing contact is important because he has shown a great deal of interest, and this is beneficial for us in many ways. His connection to the museum is valuable; he is a strong advocate for it. He is a figure known in the business world,



Fig. 3 Anonymous, *Castella* — *Parella de sirenes ocell d'Arlanza*, first quarter of the 13th century. Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/pareja-de-sirenas-pajaro-de-arlanza/anonimo-castilla/251556-000>.

which aligns with the idea of fostering relationships between the museum and the private sector — the origin, essentially, of most of our collections.

Looking to the future, when Antonio Gallardo Ballart is no longer with us, is there any agreement or project in place to incorporate more works from his collection into the MNAC, either through purchase or inheritance?

JSV: That I honestly don't know. The agreement with him is very clear and transparent, and it concerns these specific works. However, as happened with the Dalmau, there could potentially be new donations in the future. The family has already made a tremendous effort. I can't recall the exact number of works, but it is a very large volume. On the day we transported all these pieces, we left behind a significant number of empty walls.

Finally, as a museum director and someone engaged in cultural management daily, how do you think the increase and inclusion of private collections can benefit public museums?

JSV: Tremendously! I believe that, in the Spanish context, our situation is dramatic because the legislation is very poor compared to similar laws in other European countries, such as France. Here, we are talking about both the sponsorship law and the taxes managed at the regional level. The most significant tax, however, is managed at the national level — that is, by the central tax authority (Hacienda). Other related taxes, such as wealth tax or inheritance tax,

are managed by the autonomous communities, but the primary tax is controlled by the State.

For example, in a country like France, their tax system allows any private contribution to an exhibition project, a purchase, or a donation, to receive a recovery rate of no less than 60% and potentially up to 90%, whereas in Spain we are at just 15%. I think the collaboration between the private and public sectors should come from a sense of conviction, as in the case of Mr. Gallardo, who did not do this for financial gain — in fact, it represented a significant loss for him.

However, fiscal incentives are an excellent way to begin, as has been demonstrated, for instance, in the American context, where such contributions are highly prestigious. For large private collections or major entrepreneurs, being on a museum board is a matter of prestige, even if it costs money. But this cycle, where one eventually gains prestige, begins with strong fiscal incentives.

Here in Spain, we see that fiscal incentives are very weak. A large company that purchases a piece for a museum receives very little tax recovery in return, and this creates a poor cycle. Conversely, a museum can demonstrate that such works are appreciated: they receive significant media coverage, schools visit them, university students write papers on them, and the museum gains wider recognition.

In the case of medieval art, this museum (MNAC) is at the forefront of European and international institutions. All of this creates a different type of satisfaction that can attract collectors. However, fiscal incentives are crucial, and ours are very poor. I believe the relationship between museums and private entities is essential. Since I began working in this field, there has been talk of a new sponsorship law, but no progress has been made, and this is a serious issue. In countries not far from us, like France, the conditions are entirely superior.

Do you see this as a potential factor for the exodus of collections and the legacy of these collectors to other countries?

JSV: Not necessarily. Ideally, donations should be made from conviction, because one believes in this philanthropic idea. Philanthropy is very rare in Spain; true sponsorship, in the final sense, is quite rare, but it could become more common, and one way to start is through fiscal incentives. Even smaller fiscal incentives: a smaller collector, someone who wants to contribute to a museum by purchasing a more modest piece, say one worth €10,000 or €15,000, would not be encouraged if they don't get any incentive. If they won't recover even a small portion of that money, it disincentivises this kind of giving. This has been a long-standing problem here. The state doesn't understand that paying taxes

through works of art is not about avoiding tax; it is about paying in a different way but still paying.

If we are talking about other museums, like the Reina Sofía or the Prado, the problem would be even greater. How do you purchase a piece worth one million euros if not through large-scale tax incentives? In this regard, we are a bit behind. It is also true that the mentality here is difficult to change; the norm is for people to offer to sell rather than give. However, it must be worked on through persuasion, and over the years, it may improve.

Contributors

Annalisa Laganà is a Researcher in Museology and Art Criticism. In 2021, she earned a PhD in Art History at the Università della Calabria and the École normale supérieure. Her research is focused on modern and contemporary art historiography and documentation. She published two books about the Italian reception of Mondrian's artworks and writings (2022) and the conservation and publication of artists' letters in Italy and Europe during the nation-building (2024).

Felipe Barcelos de Aquino Ney possui graduação em arquitetura pela Universidade Santa Úrsula (Rio de Janeiro, 2003), mestrado em história social da cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2010) e doutorado em artes visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2022). Realizou estágio doutoral em 2021 com bolsa CAPES-PRINT na *École des hautes études en sciences sociales* (EHESS), Paris, França. Em 2018, foi professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

João Correia de Sá holds master's degrees in Corporate Communication, Protocol and Events (2024), and Cultural Management (2022). Between 2017 and 2018, he collaborated with the Department of Medieval Art at the Museu Nacional D'Art de Catalunya, where he documented pieces from the Gothic art collection. His research, still young, focuses on medieval funerary art, textiles, and clothing, as well as museology, collecting, and cultural policy.

João Miguel Melo de Góis é estudante de mestrado em História da Arte (Especialização em Arte Contemporânea) na FCSH-UNL, onde obteve uma média de 18 valores em 20 na Componente Letiva. O seu trabalho de investigação concentra-se na interseção entre sexualidade e produção artística, resgatando narrativas marginalizadas. João procura contribuir para a revisão e o enriquecimento do discurso historiográfico da arte através da integração de perspectivas *queer* e de género.

Maria José Goulão é historiadora de arte e Professora Associada com Agregação da FBAUP, onde dirige o Departamento de Ciências da Arte e do Design. Desempenhou funções docentes na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, na Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, e nos programas de doutoramento em Arte Colonial Sul Americana da Universidad Pablo de Olavide (Sevilha), e em Patrimónios Culturais de Influência Portuguesa, no Instituto de Investigação Interdisciplinar da Universidade de Coimbra. Autora de inúmeras publicações, é ainda investigadora integrada do Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património/CEAACP.

Raúl C. Sampaio Lopes é doutorado em história da arte pela universidade de Paris 1 Panthéon-Sorbonne em 2014 com uma tese sobre o rococó minhoto, tem concentrado parte das suas investigações na arquitetura e na retabulística em relação com o ornamento rococó. Publicou assim, em 2020, com Francisco Lameira e José João Loureiro, o livro *Retábulos na Arquidiocese de Braga*. Outra parte das suas investigações é dedicada à pintura quinhentista portuguesa, e mais precisamente aos contemporâneos de Cristóvão Lopes (c.1514 – c.1594). Nesse domínio, publicou um artigo identificando uma pintura portuguesa no Haggerty Museum of Art em Milwaukee (*Artis*, n.º 9–10, 2010–2011). Instalado em Seul, na Coreia do Sul, ensinou na universidade Korea entre 2017 e 2021, e leciona na Universidade Nacional de Seul desde 2012.

Samuel Temkin is born in Mexico. Dr. Temkin was a professor of Engineering at Rutgers University until his retirement in 2001. Prior to that time his research interests were in Acoustics, Cloud Physics and Fluid Dynamics. Since then, he has concentrated on the XVI Century history of New Spain, the Portuguese Inquisition, and on several Portuguese-born individuals who for one reason or another became famous. Those studies have resulted in two books and a number of research articles, all based on archival sources.



Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00417/2020, DOI 10.54499/UIDB/00417/2020 (<https://doi.org/10.54499/UIDB/00417/2020>).