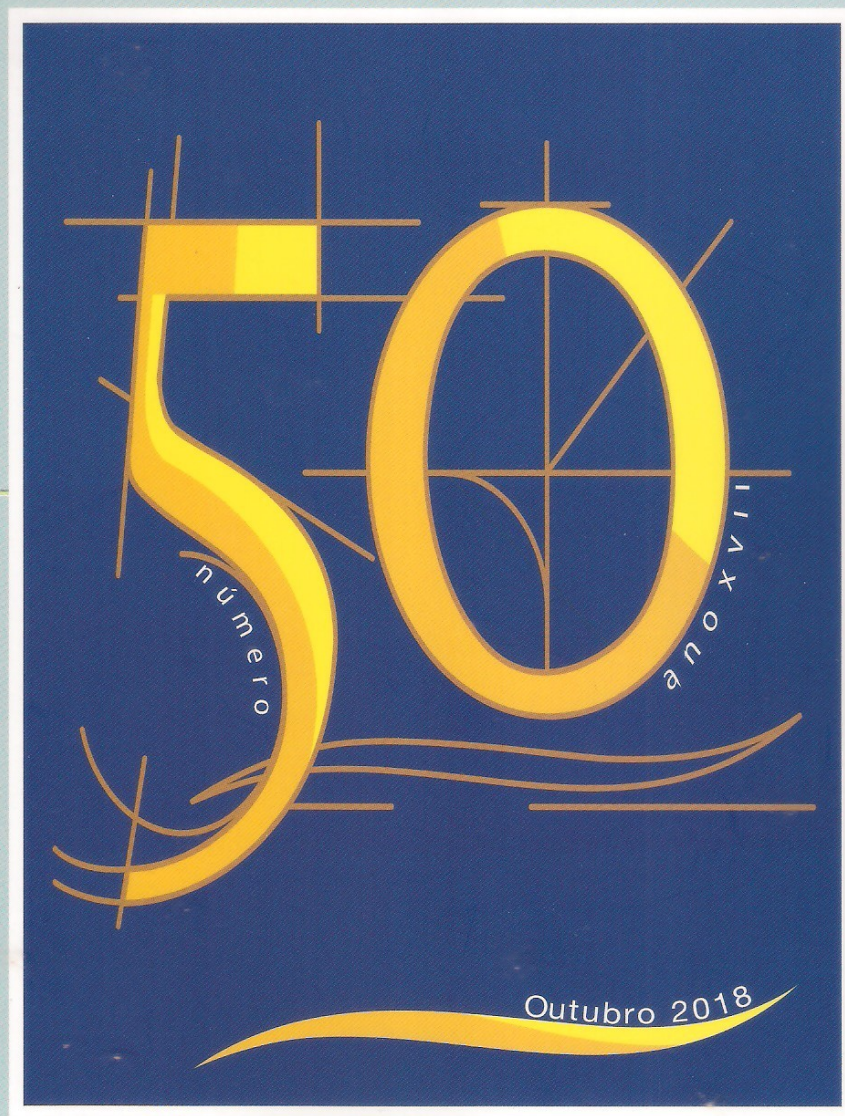


VILLA DA FEIRA

TERRA DE SANTA MARIA

Quadrimestral - 15 euros



 **LAF**
LIGA DOS AMIGOS DA FEIRA

“CEIA DE EMAÚS” DO MUSEU DE ST.^a M.^a DE LAMAS

Leitura Iconográfica & Análise Plástica da Tela de possível enquadramento Maneirista¹

José Carlos de Castro Amorim*



1 Este artigo advém de um estudo precedente, resultado da atividade profissional e sobretudo necessidade de prestação de provas do seu autor, José Carlos de Castro Amorim (Técnico Superior de História da Arte do MSML), no âmbito da sua frequência na unidade curricular “Iconografia Religiosa” (com docência da Professora Doutora Ana Cristina Correia de Sousa), durante o segundo semestre do ano letivo 2014 - 2015. Esta disciplina, integra o plano curricular oficial da Licenciatura em História da Arte, lecionada pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Departamento de Ciências & Técnicas do Património), e foi frequentada em regime de “Unidade curricular singular”. Como resultado final, o estudo apresentado, após avaliação, obteve a classificação de vinte valores (numa escala de 0 a 20); e, no dia 28 de outubro de 2015, num formato de comunicação, integrou o programa dos “III Encontros de Outono de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade do Porto”. O Estudo, na sua totalidade, encontra-se disponível “em rede”, desde 2015, através das seguintes referências e “localização”: Amorim, José Carlos de Castro, 2015. *Crónicas de um acervo: Ceia de Emaús. Coleção de pintura religiosa do Museu de Santa Maria de Lamas. Leitura iconográfica e análise plástica da obra (Volumes 1 e 2)*. Porto & Santa Maria de Lamas, Museu de Santa Maria de Lamas & Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. (<http://issuu.com/museudesantamariadelamas/docs/ceiadeemaus5>).

Recentemente, entre 2016 e 2018, este trabalho de investigação originou um “artigo científico sucinto” que, após validação de uma Comissão científica devidamente credenciada para o efeito e aceitação por parte da Direção editorial, integrou as páginas da publicação impressa “Anuário do Património 3” (2016-2018), promovida pelo “GEORPA – Grémio do Património Artístico”, editada pela “Canto Redondo” e lançada oficialmente, no passado dia 18 de abril de 2018, numa Sessão pública decorrente no “Palácio da Bolsa” da Associação Comercial do Porto.

*José Carlos de Castro Amorim nasceu em São Paio de Oleiros, no antigo Hospital Asylo de N.º Sr.ª da Saúde, no dia 18/09/1988. Academicamente é Licenciado em História da Arte desde 2009 e, desde 2012, Mestre em História da Arte Portuguesa, sendo ambos os ciclos concluídos na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (instituição onde iniciou, em 2013, o Doutoramento em História da Arte Portuguesa, ciclo de estudos que mantém atualmente em pausa). É Historiador da Arte / Téc. Sup. de História da Arte do Museu de St.ª M.ª de Lamas desde 2010.

Resumo

Resultante da aquisição “compulsiva” de coleções por parte do Industrial rolheiro Henrique Amorim (1902-1977), o Museu de St.ª M.ª de Lamas (MSML) incorpora um espólio variado. Fundado nos anos (19)50 e reorganizado desde 2004, de todo o seu acervo, destaca-se a sua *Coleção de Arte Sacra*. Um segmento que alberga a Tela “Ceia de Emaús” – óleo de finais do séc. XVI ou alvares do XVII, passível de enquadramento Maneirista - exibida na sua “Sala dos Oratórios” e abordada neste estudo.

Representativa de uma iconografia bastante fomentada na arte internacional, procedente do episódio da “Aparição corpórea de Jesus ressuscitado” a dois Discípulos no Caminho de Emaús (Judeia), esta

Tela de finais do séc. XVI ou inícios do XVII, enquadra-se na linguagem plástica do Maneirismo português. E, pela sua qualidade, será uma das peças de maior valor histórico e artístico da *Coleção de pintura religiosa do MSML*.



Fig. 01 Pintura “Ceia de Emaús”, emoldurada e integrada numa estrutura retabular de talha dourada, que não corresponderá à sua cronologia e proveniência original - Pressupõe-se a integração desta Pintura na estrutura que a envolve, após chegada à coleção particular de *Henrique Amorim* e consequente incorporação no seu atual espaço expositivo: a Sala número 5, denominada de “Sala dos Oratórios”, do piso superior do *Museu de Santa Maria de Lamas* © MSML.

Num espaço interior místico e alteado, o artista representou a “*Ceia de Emaús*” segundo o relato de *São Lucas*. Uma reprodução *post mortem* e em escala reduzida (três Comensais apenas), dos gestos e comunhão eucarística da “Última Ceia”. Deste modo, o “Grupo ternário”, iluminado e disposto numa mesa, surge com *Cristo* ao centro, ladeado por dois Discípulos que testemunham, espantados, a sua presença e Ressurreição. Reconhecendo-o apenas quando este exhibe o Pão e repete os gestos sacramentais da sua “Fração”.

Palavras-chave

“*Ceia de Emaús*”; Pintura; Maneirismo; Iconografia; Arte Sacra.

Introdução, Metodologia & Condicionantes ao estudo da Tela de pendur Maneirista

Devido ao desgaste, patologias estruturais e temporais da Obra de arte analisada, mas sobretudo à adulteração por intervenção humana (escurecimento, recorte ou ocultação), de parte do seu formato e cores originais, a perceção exata da Tela, dos seus elementos iconográficos, policromia e nuances, é atualmente diminuta.

Deste modo, na eventualidade de se realizarem intervenções de Conservação nesta Pintura, essas ações terão implicâncias na sua análise e poderão revelar novos elementos, passíveis de subsidiar e/ou “reescrever” algumas das conclusões.

A par das vicissitudes descritas, a ausência de referências acerca desta Tela e o total desconhecimento da sua proveniência, historial e posterior percurso até chegar ao Museu, limitaram os resultados deste trabalho.

Todavia, numa tentativa de debelar esta conjuntura, em termos metodológicos este projeto de investigação, análise plástica e iconográfica baseou-se em dois “eixos”:

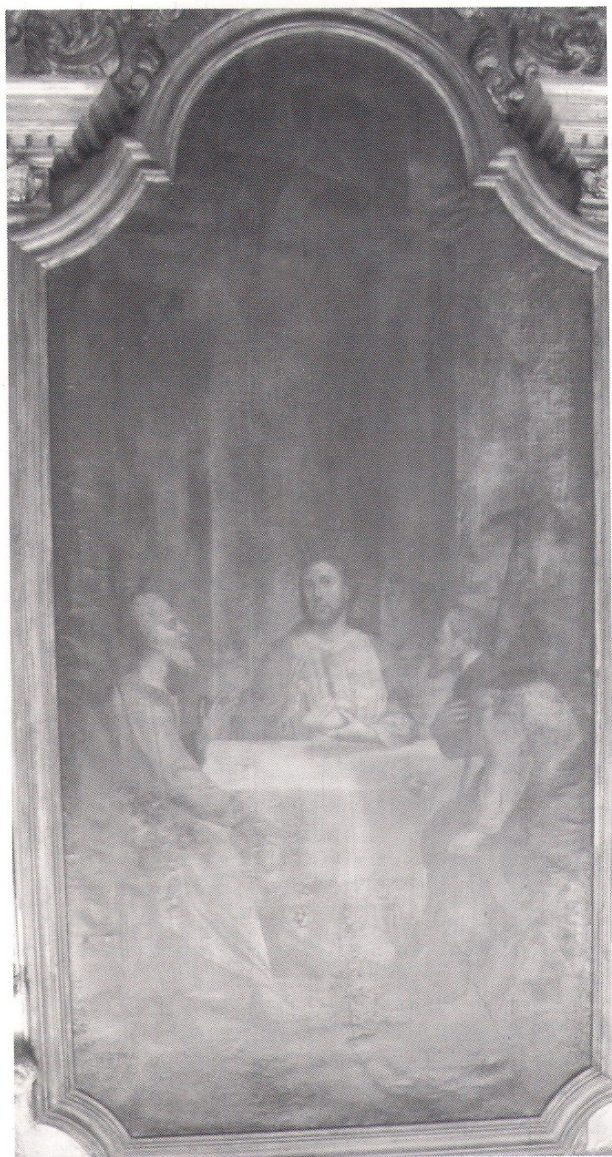


Fig. 02 Pintura a óleo sobre tela, “Ceia de Emaús” - Aspeto geral da composição © MSML.

1.º A pesquisa bibliográfica geral e específica acerca do tema, suas fontes, iconografia e características pictóricas da sua possível datação.

2.º A análise e o “confronto” direto entre as informações iconográficas e estilísticas recolhidas e a própria composição da “Ceia de Emaús”.

Assim sendo, para o “estudo iconográfico” que permitiu conhecer o tema desta Pintura, foram identificadas as suas “fontes primárias”. Inscritas nos Evangelhos de São Marcos e São Lucas, os únicos que, de forma diferenciada, citam as aparições e a “Ceia” em Emaús.

Interpretados os escritos e as narrativas da “Ceia”, o conhecimento acerca deste episódio, suas origens e metodologias de o representar em diferentes datas e estilos, prosseguiu através do contacto com as páginas da “Legenda Áurea”, de compêndios iconográficos de Louis Réau e de um estudo de Fausto Martins (onde o autor aborda, num dos objetos de estudo, a “Ceia de Emaús”).

Do ponto de vista plástico, da descrição desta obra e correspondência sugerida com a “Situação Maneirista” vivida entre os finais do séc. XVI e os alvares do XVII, as considerações formuladas obtiveram o seu fundamento nos estudos acerca da Pintura Maneirista em Portugal, publicados por Vítor Serrão entre 1982 e 2001.

Objetivos concluídos & Projetos futuros

Com a realização deste estudo, foi possível concluir a primeira fase de análise desta Pintura. Assim sendo, a peça passou a possuir uma “entrada de catálogo”, ficha de inventário atualizada e materiais científicos

e comunicativos para a sua difusão (adaptados a diferentes formatos de publicação, como é o caso deste mesmo artigo e de outros similares já publicados).

Este estudo (assim como as suas variantes e diferentes publicações já formuladas), servirá também para solicitar e fundamentar perante a entidade tutelar do objeto artístico, a necessidade de realização imediata de melhores e mais avançadas intervenções de conservação preventiva. Assim como, de possíveis restauros e peritagens laboratoriais, cujo contributo será decisivo para, num futuro próximo, dar continuidade a este projeto analítico e ao subsídio ou refutação das considerações históricas, iconográficas e artísticas apuradas até ao momento (esclarecendo, perante a comunidade científica, aspetos como a datação exata desta Pintura e, quiçá, revelando novos elementos acerca da sua estrutura, materiais e respetiva composição).

Tendo em conta que esta, será uma das pinturas mais valiosas, em termos plásticos e cronológicos, da *Coleção de pintura religiosa do MSML*, a investigação acerca do seu teor plástico e iconográfico terá de progredir e avançar para patamares superiores. Será importante, numa fase posterior, pesquisar possíveis paralelos/modelos que terão “inspirado” esta Pintura, nos diferentes momentos, vias de penetração - italiana, flamenga ou espanhola - oficinas e pintores Maneiristas em Portugal (de Norte a Sul do país).

Do mesmo modo, e segundo o que a bibliografia de suporte deste estudo revela, será também importante procurar possíveis modelos para a estrutura, iconografia e até cromia desta “*Ceia de Emaús*”, em gravuras ou estampas avulsas (italianas, flamengas, espanholas, francesas e/ou alemãs). Que, à época - segunda metade, finais do séc. XVI e alvares do séc. XVII - circulavam por

toda a Europa difundindo não só, os valores de uma nova *Maniera*, mas inclusive estabelecendo diretivas iconográficas apreciadas pelo gosto catequético de uma Igreja portuguesa profundamente contrarreformista. Que protegeu e dotou os pintores nacionais de múltiplas encomendas, mas que, ao mesmo tempo, os controlou e impediu de explorarem todas as vertentes e “vertigens” criativas do Maneirismo internacional.

Estado de Conservação da Obra

Apesar de exposta e estabilizada, esta Tela formal e iconograficamente descrita nos “capítulos” que se seguem neste artigo, carece, de facto, de intervenção do ponto de vista da sua conservação, limpeza preventiva & restauro a longo prazo.

Em suma, ao contemplar e analisar esta obra de uma forma global, percebe-se a existência de algumas patologias próprias do seu envelhecimento natural, ações biológica e humana (agravadas com o período cronológico balizado entre 1977 e 2004, onde o MSML e todo o seu acervo careceram de tratamento e práticas apropriadas à sua regular conservação), que dificultam, como já foi citado anteriormente, a perceção da sua plástica, cromia e iconografia.

Citando-se:

Patine de Verniz;

Algumas fendas estruturais/rasgões;

Poeiras acumuladas;

Quebra de pigmentos e deformações na Tela (vincos, abertura de costuras ou aplicação indevida e oxidação de elementos metálicos).

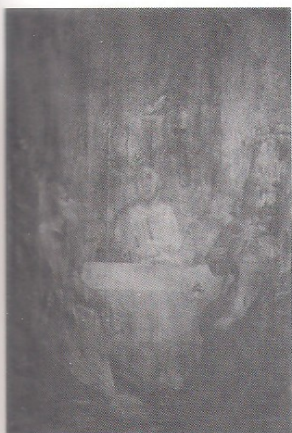


Fig. 03

Fig. 03 Vista parcial da Tela "Ceia de Emaús": fotografia com luz direta, reveladora de múltiplas patologias por envelhecimento natural, ação biológica, ou intervenções humanas - Para além de um pequeno repinte e da patine de verniz escuro, aplicada na globalidade da Tela por ação humana, numa datação posterior à cronologia original desta obra, escurecendo, ocultando e/ou adulterando a sua paleta, composta por áreas de maior penumbra e outras de maior vivacidade, que atualmente não se evidenciam pelo condicionamento provocado pela patine. Esta Pintura e o seu suporte padecem de fendas estruturais / rasgões, poeiras acumuladas, quebra de pigmentos e deformações na Tela - vincos, abertura de costuras, aplicação indevida e oxidação de elementos metálicos © MSML.



Fig. 04

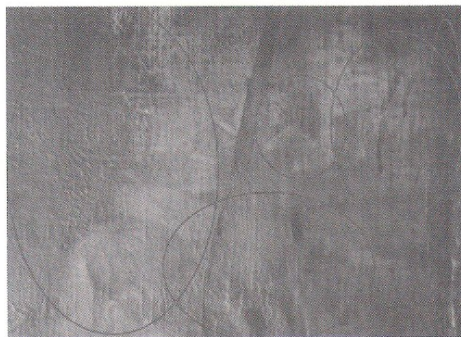


Fig. 05



Fig. 06



Fig. 07



Fig. 08

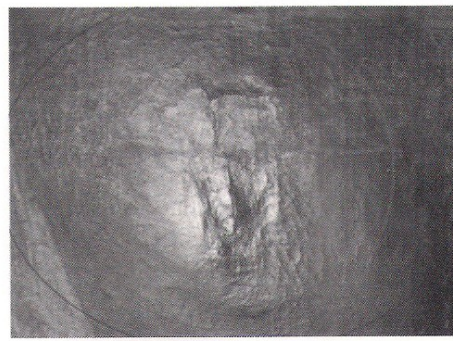


Fig. 09

Figs. 04, 05, 06, 07, 08 & 09 Vários pormenores da Tela "Ceia de Emaús": fotografias com luz direta, reveladoras de múltiplas patologias por envelhecimento natural, ação biológica, ou intervenções humanas - Nomeadamente parte da patine de verniz escuro que se estende pela composição e algumas fendas estruturais / rasgões, poeiras acumuladas, quebra de pigmentos e deformações na Tela (vincos, abertura de costuras, ou aplicação indevida e oxidação de elementos metálicos) © MSML.

“A forma e a estética”: “Ceia de Emaús”

Identificação da Obra em Estudo e destaque analítico – Ficha de Inventário

Título: “Ceia de Emaús”.

Autor: Desconhecido (Pintor/membro de Oficina de Pintura², ativo em Portugal no fim do séc. XVI, ou entre finais do séc. XVI e os alvares do XVII).

Cronologia: Entre finais do séc. XVI e as 1.^{as} décadas do XVII³ (?).

Proveniência: Desconhecida (a exposição no Museu resulta da aquisição desta Tela, entre 1950 a 1953, por parte de *Henrique Amorim*, realizada em Portugal num espaço sacro intervencionado e despojado de património; hasta pública ou Antiquário (Casa do Povo de St.^a M.^a de Lamas 1985, 3 e 16).

Materiais: Tela.

Técnica: Pintura a Óleo.

Dimensões (em cm): Alt. 210 x Larg. 116.

Localização e N.º Inventário: *Museu de Santa Maria de Lamas*, Sala 5 - “Sala dos Oratórios”/1957.0481.

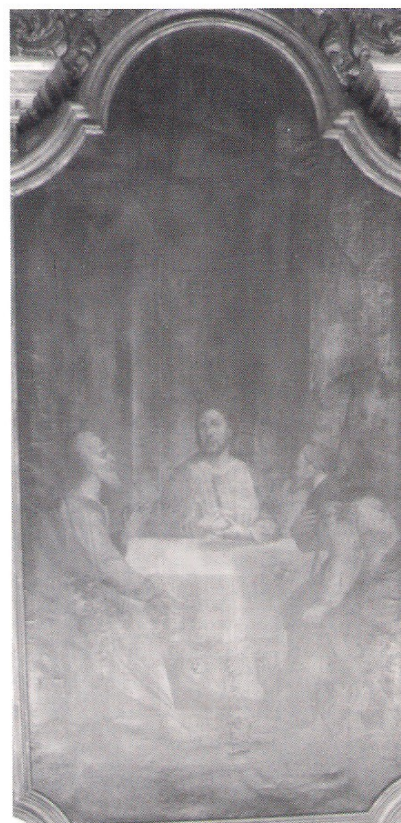


Fig. 10 Pintura a óleo sobre tela, “Ceia de Emaús” - Aspeto geral da composição © MSML.

Leitura Iconográfica & Análise Plástica da Obra

“(…) Ao chegarem perto da aldeia para onde iam, fez menção de seguir para diante. Os outros porém, insistiam com Ele, dizendo: “Fica connosco pois a noite vai caindo e o dia já está no ocaso”. Entrou para ficar com eles: e, quando se pôs à mesa, tomou o pão, pronunciou a bênção e, depois de o partir, entregou-lho. Abriram-se-lhes os olhos e reconheceram-n’o; mas Ele desapareceu da sua presença (…)” - ***Evangelho de Lucas* (cf. Lc. 24; 28 - 31.)**.

2 Sobre as referências de “Pintor”/“membro de Oficina de pintura” veja: Serrão, Vítor 1982, 96.

3 Para contextualizar o prolongamento da datação proposta até aos alvares do séc. XVII, onde o Protobarroco e o figurino tenebrista começam a emergir como resposta ao Maneirismo tardio (vigente nesta Tela), e que resiste em território luso nas 1.^{as} décadas do séc. XVII, vide (veja): “(…) Os valores maneiristas difundiram-se e foram amplamente tratados, nos fins do séc. XVI e primeiro terço do seguinte (…)” – cf. Serrão, Vítor 1982, 96.

“(…) De facto, os pintores portugueses da segunda metade do séc. XVI e dos alvares do seguinte souberam assumir-se (...) É sobretudo após 1563 (...) que o Maneirismo atinge o seu pleno desenvolvimento generalizando-se no gosto de oficinas ou clientes (...) depurado, porém, de certas características mais ardentes (...) A pintura era importante para o sistema dominante, servia os propósitos de militância da Igreja Tridentina e do Santo Ofício. Por toda a parte



Fig. 11 Pormenores da arquitetura figurada - Escurecida, com possível porta de acesso, à esquerda do observador, e pequena janela / janelão / abertura com vista para uma paisagem exterior, à direita. Que se prolonga em altura (escala elevada / exagerada que, conjuntamente com outras características formais, aproxima esta obra, do ponto de vista cronológico e estilístico, ao gosto / corrente Maneirista portuguesa, ativa entre os finais do séc. XVI e as primeiras décadas do séc. XVII), serve de fundo à “Comida eucarística” e enquadra esta cena num espaço interior - colocando a iconografia desta Pintura em conformidade com o relato Bíblico que Lucas executa no seu Evangelho © MSML.

nasciam novas sedes de culto que necessitavam do serviço de bons pintores para a pintura dos retábulos (...) Nunca os pintores de óleo tinham sido tão bem pagos e considerados da parte dos clientes, nunca tinham conhecido (apesar das rígidas directrizes impostas na iconografia) tantas liberdades formais e sintomas de individualidade (...)” - Vítor Serrão (1952) (cf. Serrão, Vítor 1993, 7, 31, 32 e 33.).

Realizada originalmente (segundo o gosto, as normas e os hábitos da sua suposta época de produção), para possível encaixe num Retábulo (Serrão, Vítor 1982, 38)⁴ - do qual terá sido retirada - esta Pintura a Óleo sobre Tela⁵, esticada e emoldurada⁶, pertence atualmente (desde a década de (19)50), à *Coleção de Pintura religiosa do Museu de St.^a M.^a de Lamas*.

Exibida na quinta sala do piso superior deste Museu e incorporada num fragmento de Talha dourada, que não corresponde à sua cronologia e proveniência original, esta Pintura, cuja narrativa central, tendo em conta a fidelidade às suas fontes literárias, se desenvolve num espaço interior (Lc.24;29 & Réau, Louis 1996a, 586)

4 “(...) Do mesmo modo que no século XVIII as igrejas portuguesas acolhiam sempre a talha dourada na decoração dos seus altares, na segunda metade do século XVI a presença de um retábulo com painéis pintados narrando as “históricas” específicas do culto era indispensável. A pintura conhece um incremento excepcional - e é o Maneirismo, como manifestação estética, que norteia o gosto dominante (...)” - cf. Serrão, Vítor 1982, 38. Sobre este tema vide (veja) também: Pereira, Paulo 2011, 566 e 567.; Serrão, Vítor 1983, 245. & Serrão, Vítor 1993, 32 e 33.

5 Técnica e classe de pintores bastante procurados a partir da segunda metade do séc. XVI, que gradualmente e ainda dentro de contextos oficiais, procuraram, através da “Situação Maneirista” portuguesa, afirmar a sua individualidade plástica e estatutária (vd. Serrão, Vítor 1983, 246.).

6 Pelo formato, distinto dos Retábulos Maneiristas (sobre Talha Maneirista em Portugal vide (veja): Smith, Robert 1963, 34-43) e mais próximo de uma moldura de enquadramento da Tela num Retábulo Joanino ou Rococó (sobre estes estilos da Talha vide (veja): Smith, Robert 1963, 95-123, 129 e 130). Mas, sobretudo pela sua colocação “recortar” parte do remate da Pintura, a moldura dourada que envolve e estica esta Tela, poderá não corresponder à sua datação. Refletindo as hipotéticas deslocações e alterações, por via humana, que esta peça terá padecido até chegar, séculos depois, ao Museu.

- de arquitetura alteada, escurecida e prolongada ao gosto Maneirista⁷ - representa a iconografia da “Ceia de Emaús”. Nomeadamente, o momento da revelação da identidade de Cristo ressuscitado, a dois Discípulos e à mesa, pela reprodução dos gestos eucarísticos/sacramentais da “Fração do Pão”⁸.

Procedente da Aparição corpórea, sob uma aparência distinta (com atributos de peregrino), a dois Discípulos no caminho para Emaús⁹ (Voragine, Tiago de 2000



Fig. 12 “Grupo ternário”, descrito biblicamente e iluminado nesta composição (três Comensais à volta de uma mesa retangular) - Cristo e dois Discípulos (testemunhas da sua Aparição corpórea). Iconografia central: Momento de revelação, à mesa, da verdadeira identidade de Jesus ressuscitado aos dois Discípulos. Que o reconhecem através da “Fração do Pão” / “Rito fraterno do pão” - um gesto simbólico, de conotação eucarística e sacramental instituído por Cristo aos seus seguidores, no seu episódio hagiográfico da “Última Ceia” © MSML.



Fig. 13 Pormenor da existência de uma abertura (janela / janelão), na arquitetura recriada, que permite, nesta cena de interior, a visualização de uma paisagem exterior em perspetiva aérea, com casario - Esta área representa a hipotética zona de entrada de luz na composição. E, em simultâneo, simboliza o caminho que antecede a “Ceia”, realizado pelos três Comensais até chegarem a Emaús, ou às suas proximidades. Do ponto de vista cromático, embora esta zona da Tela se encontre escurecida por degradação temporal e ação humana, percebe-se que a ambiência da paisagem exterior poderá recriar um momento de “sol poente”, com um espectro lumínico e tonal de fim de dia (situando temporalmente esta “Ceia de Emaús” num momento de chegada iminente da noite, quando o “dia estaria já no ocaso”, tal como cita Lucas no seu relato Evangélico (cf. Lc. 24; 29.)). Aproveitando a recriação do momento diário acima referido, o pintor explorou tonalidades vivas e comuns nas experiências Maneiristas. Combinando tons de rosa, amarelo e laranja com nuances esverdeadas e azuladas, que se espalham e diluem em camadas atmosféricas no céu, e se projetam em parte do casario figurado © MSML.

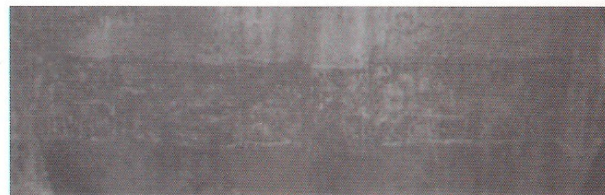


Fig. 14 Faixa horizontal de rendilhados vegetais e fitomórficos - Trabalhada pormenorizadamente e que remata o segmento inferior da toalha colocada sobre a mesa retangular © MSML.

7 Vd. Pereira, Paulo 2011, 570.; Serrão, Vítor 1982, 23, 40, 44, 111 e 134.; Serrão, Vítor 1989, 16.; Serrão, Vítor 1993, 7 e 8. & Serrão, Vítor 2001, 168.
8 Cf. Lc. 24; 28 - 31.; Réau, Louis 1996 a (Vol. II), 584 e 586. & MARTINS, Fausto Sanches 2002, 189 e 190.

9 “(...) Em quarto lugar apareceu aos seus discípulos que iam para Emaús, que quer dizer “desejo de conselho”, significando os pobres de Cristo que querem cumprir aquele conselho: “Vai, vende tudo o que tens e dá aos pobres” (...)” - cf. Voragine, Tiago de 2000 (Tomo I), 229.



Fig. 15 Mesa retangular, utilizada para a ocorrência mística da “Ceia de Emaús” - Coberta na totalidade por uma toalha, dinamizada por pregueados no seu “segmento” frontal (mais escurecido e caído a partir do tampo, escondendo grande parte do plano inferior do corpo e indumentária de Jesus), e rematada por uma faixa horizontal de rendilhados vegetalistas e fitomórficos. Maioritariamente branca, mas com nuances luminosas de amarelo - pela incidência de luz que recebe - esta toalha possui também a sombra projetada da gestualidade dos braços e mãos de Cristo e do volume corporal do Discípulo que se senta à sua esquerda (direita do observador) © MSML.

(Tomo I), 229), relatada de forma vaga no *Evangelho de Marcos* (Mc.16;12), mas descrita de forma profunda e pormenorizada nos escritos de *Lucas*¹⁰ (Lc.24;13-35), a “Comida Eucarística” de *Emaús* revela um Cristo ressuscitado de “carne e osso” (Voragine, Tiago de

10 “(...) Nesse mesmo dia, dois deles iam a caminho de uma aldeia chamada Emaús, distante de Jerusalém sessenta estádios, e conversavam entre si sobre tudo o que acontecera. Enquanto conversavam e discutiam acabou-se deles o próprio Jesus e pôs-se com eles a caminho, os seus olhos, porém, estavam impedidos de O reconhecerem. Disse-lhes Ele: “Que palavras são essas que trocáis entre vós, enquanto andais?” Pararam entristecidos e um deles, de nome Cléofas, respondeu: “Tu és o único forasteiro em Jerusalém a ignorar o que lá de passou nestes dias!” (...) Ao chegarem perto da aldeia para onde iam, fez menção de seguir em diante. Os outros porém, insistiam com Ele dizendo: “Fica conosco, pois a noite vai caíndo e o dia já está no ocaso”. Entrou para ficar com eles: e, quando se pôs à mesa, tomou o pão, pronunciou a bênção e, depois de o partir, entregou-lho. Abriram-se-lhes os olhos e reconheceram-n’O; mas Ele desapareceu (...) E eles contaram o que lhes tinha acontecido pelo caminho e como Jesus se lhes dera a conhecer ao partir do pão (...)” - cf. Lc. 24, 13- 35.

2000 (Tomo I), 228). Recria, em formato reduzido, três Comensais apenas, a simbologia da comunhão e instituição eucarística da “Última Ceia” (Réau, Louis 1996a, 586). Possui paralelos neotestamentários e pelo menos uma prefiguração Bíblica, no episódio da “Hospitalidade ou Filoxenia de Abraão” perante três Anjos, descrita no Antigo Testamento (Gn.18;1-16). E ainda, inspiração ou origem pagã no mito greco-romano da visita de “Zeus/Júpiter e Hermes/Mercúrio a Philémon e Baucis” (Réau, Louis 1996a, 586).

Deste modo, tendo em conta o rigor catequético e a “temperança” que a Contrarreforma tridentina impôs aos Maneiristas portugueses na composição das narrativas sagradas¹¹ (Serrão, Vítor 1982, 137; Serrão, Vítor 1983, 245; Serrão, Vítor 1989, 16; Serrão, Vítor 1993, 7, 31-33; Serrão, Vítor 2001, 169 & Pereira, Paulo 2011, 566 e 567), esta Pintura mantém-se fidedigna ao relato de *Lucas* e ao seu modelo iconográfico habitual. Ou seja, no interior de um espaço arquitetónico que recria a casa de um dos dois Discípulos - com possível porta de acesso alteada, à esquerda do observador, e

11 “(...) A situação maneirista portuguesa desenvolveu-se em fidelidade à ideologia dominante (tridentina), e no seu seio explanou as suas virtualidades e inovações (...)” - cf. Serrão, Vítor 1982, 137. “(...) A Igreja Católica, tridentina e militante (...) tinha na actividade catequizadora um papel essencial para subjugar as populações amotinadas (...) A actividade dos pintores era uma arma poderosa de educação, de inflamação dos espíritos, pelos próprios temas que a pintura veiculava, desde que extirpada de excessos ou de desvios heterodoxos - e as “Constituições Sinodais” dos bispados velavam sempre atentamente, bem como os visitantes das igrejas, para que tais desvios não se verificassem. Na Igreja tinham os pintores os seus melhores clientes e protectores (...)” - cf. Serrão, Vítor 1983, 245. “(...) A pintura portuguesa da segunda metade do século XVI assimilou a verdadeira essência revolucionária do Maneirismo italiano (...) acolheu tão só as “receitas” formais do novo estilo, sem pulsar os seus sintomas de maior irreverência, experimentando vias pictóricas mais de acordo com os cânones da iconografia tridentina oficial (...)” - cf. Serrão, Vítor 1989, 16. Para complementar o estudo da influência e supervisão contrarreformista na evolução da “Situação Maneirista” portuguesa vide (veja): Pereira, Paulo 2011, 566 e 567.; Serrão, Vítor 2001, 169. & Serrão, Vítor 1993, 7, 31, 32 e 33.



Fig. 16 Cristo ressuscitado (ligeiramente elevado em relação aos dois Discípulos que o acompanham na "Ceia"): figura central da iconografia recriada, cuja gestualidade representa, perante os dois Discípulos, a "Fração do Pão" / "Rito fraterno do Pão" - Anatomicamente robusto, possui túnica interior drapeada e em tons de rosa (com algumas nuances de branco), e ainda, um manto sobreposto vermelho. Pela vivacidade da cor vermelha do manto, mas principalmente pela tonalidade rósea da túnica interior - distante da "norma" iconográfica e dos escritos que abordam a temática e a indumentária de Jesus ressuscitado, que o concebem e descrevem sob uma dualidade tonal de branco (habitualmente utilizado na sua túnica) e vermelho (no manto) - poderá perceber-se o enquadramento desta Pintura na corrente Maneirista portuguesa, de finais do séc. XVI e alvares do séc. XVII. Em parte contida e "temperada" pela Contrarreforma católica e suas imposições iconográficas, mais restrita à "modernidade", em comparação com outros centros produtores do Maneirismo europeu (Itália e toda a sua "rebelião", por exemplo), mas que não deixou de explorar o gosto Maneirista pela alteração de planos, formas e principalmente, experiências cromáticas. Nomeadamente, pela introdução de tonalidades e efeitos lumínicos inovadores; alterando, do ponto de vista meramente plástico, alguns estereótipos, gostos, ou modelos pré-definidos e comuns na Pintura Portuguesa até à proximidade do término do séc. XVI © MSML.



Fig. 17 Discípulo sentado à direita de Cristo (esquerda do observador): perfilado, direcionado a Cristo e representado com características físicas, faciais e capilares que indiciam idade superior - Com um volume corporal que se alonga e alarga subtilmente, o seu posicionamento e definição anatómica poderá denotar uma ligeira abordagem artística, por parte do autor desta Pintura, à *figura serpentinata* ("serpenteada" / ondulada / em "S"), bastante cara ao Maneirismo europeu (de origem italiana), e que a corrente portuguesa também explorou e estudou, à sua escala. Com o corpo coberto (à exceção do seu pé direito, mãos e cabeça), e ocultado pelo volume dos panejamentos da sua indumentária, este Discípulo veste túnica interior esverdeada, sobreposta por um manto amarelo. Devido ao escurecimento que esta Tela sofreu, possivelmente por ação temporal e humana, atualmente, a vivacidade tonal da cromia aplicada na túnica e no manto, encontra-se adulterada. Apesar da redução de intensidade, esta paleta e combinação cromática reforça a possibilidade desta Tela constituir uma experiência Maneirista (assente também, como é habitual nesta ideologia criativa e como sucede na figura cristológica, na exploração de novos efeitos de luz e cor) © MSML.

Fig. 18 *Discípulo sentado à esquerda de Cristo (direita do observador), num banco / cadeira com pernas cruzadas (em formato de "X"), próximo da pequena janela / janelão / abertura existente na arquitetura interior (que poderá coincidir com a entrada de luz na composição): também perfilado, orientado para a figura de Jesus ressuscitado, concebido pictoricamente com caracteres físicos, faciais e capilares que refletem hipotética idade inferior face ao Discípulo que se senta à sua frente* - Ostentando ainda um bordão longo / vara / cajado de peregrino, encostado ao seu ombro direito. Este ícone concretizado em tons de castanho-escuro, diferencia iconograficamente este Discípulo daquele que se senta à sua frente, estende-se em altura e atravessa diagonalmente parte do campo visual da pequena janela / janelão / abertura existente na arquitetura, que se situa atrás desta figura e permite observar nesta cena de interior, uma paisagem exterior. Tal como sucede na modelação do Comensal de suposta idade superior, a composição anatômica e volumétrica desta testemunha de idade inferior, que assiste à Aparição corpórea de Cristo, revela características de "gosto criativo" e experiência Maneirista. Pela definição mais declarada e visível de uma *figura serpentinata* ("em S"). Perceptível não só, pela estrutura e posicionamento do corpo robusto e alongado, mas inclusive pelo percurso "pictórico" serpenteado do manto, ondeado e azulado, que se estende desde o peito, passa pela cintura, envolve e oculta os membros inferiores deste Discípulo, mas revela o banco / cadeira de pernas cruzadas que o suporta. Para além do manto sobreposto, em termos de indumentária, esta figura endossa uma túnica interior cuja densidade, combinada com a do manto, cobre e oculta grande parte desta anatomia (com exceção para as duas mãos e para o rosto deste Discípulo), à semelhança das restantes personagens desta iconografia. Embora adulterados pelo escurecimento, ação humana e degradação temporal desta Tela, os tons azulados do manto, com pinceladas esverdeadas, e as nuances de branco, amarelo e até fragmentos de cinza na túnica, teriam uma estética original marcada pela vivacidade e inquietude habitual que os Maneiristas portugueses procuravam nas suas composições. Pelo posicionamento deste Comensal, próximo e de costas para a área de entrada de luz na tela, e em virtude da orientação oblíqua deste espectro (da direita para a esquerda - do observador - incidindo na iconografia, personagens e gestos centrais desta "Comida eucarística"), a sombra da densidade do seu volume global - corpo e indumentária - projeta-se, de forma simplificada - sobre a toalha que cobre o tampo da mesa e se estende para o segmento inferior

© MSML.



pequena janela/abertura com vista para uma paisagem exterior, à direita¹² - processa-se, em ambiente de grande espiritualidade e misticismo, a “Ceia de Emaús”. Protagonizada exclusivamente pelo seu “Grupo ternário” (Réau, Louis 1996a, 587).

Constituído por três Comensais à volta de uma mesa, retangular e coberta por toalha (branca, mas com nuances de amarelo, e rematada no plano inferior por uma faixa horizontal de rendilhados vegetais e fitomórficos), no momento exato em que Jesus revela a sua verdadeira identidade pelo “Rito fraterno do pão”¹³, perante a perplexidade dos dois Discípulos¹⁴ que enquadram a figura Cristológica.

Ao centro, Cristo ressuscitado, envolto por resplendor luminoso na sua cabeça, com rosto místico, de expressão teatral e beleza contida¹⁵ (Voragine, Tiago

12 Prolongada em altura (escala “exagerada” que com outros aspetos aproxima esta obra da corrente Maneirista lusa), permite ainda, nesta cena de interior, a visualização de uma paisagem exterior em “sol poente”. Representa o momento diário da “Ceia” (Lc.24;29), a zona de entrada de luz diagonal na composição, ao gosto Maneirista (Serrão, Vítor 1982, 39 e 40), e o caminho dos Comensais – cf. Lc.24;15-27; Réau, Louis 1996a, 584 e 585 & Voragine, Tiago de 2000 (Tomo I), 229.

13 “(...) os dois discípulos pediram ao seu companheiro desconhecido que compartilhasse a Ceia (...) Ele tomou o pão, partiu-o sem utilizar a faca e lhes deu. Por esse signo (...) abriram-se os olhos dos peregrinos que reconheceram o Senhor (...)” - cf. Réau, Louis 1996a, 584 e 586. “(...) rito fraterno do pão, em Emaús (...) acontecimento eucarístico (...)” - cf. Martins, Fausto Sanches 2002, 189.

14 Um deles de nome Cléofas, o único citado por Lucas no seu Evangelho (cf. Lc. 24; 18. & Réau, Louis 1996 b (Vol. III), 318.). E o outro, ausente das referências Bíblicas que sustentam este tema (os Evangelhos de Marcos e Lucas). Mas que, tanto na “Legenda Áurea”, como nalgumas fontes dos estudos de Louis Réau (Réau, Louis 1996 a (Vol. II), 584.), é indicado como sendo o próprio Evangelista São Lucas - “(...) Em quarto lugar praticava boas ações, como transparece no facto de ter julgado que o Senhor era um peregrino a quem ofereceu hospitalidade (...) De facto ele foi companheiro de Cléofas quando iam para Emaús (...)” - cf. Voragine, Tiago de 2000 (Tomo II), 230.

15 Correspondendo à definição habitual de um Cristo ressuscitado belo (vide veja): Voragine, Tiago de 2000 (Tomo I), 294.), mas ausente de qualquer sensualismo por determinação contrarreformista: “(...) Esta formidável campanha que visava o prestígio e utilidade da imagem sacra, expurgada de excessos sensualistas, pagana ou de falso dogma, estende-se à superação do Ideário neoplatónico (ou o que dele subsistia) e ao aumento da encomenda, cada vez mais disputada e encarecida, no quadro desta Contra-Maneira reformada (...)” - cf. Serrão, Vítor 2001, 169.

de 2000 (Tomo I), 294 & Serrão, Vítor 2001, 169). Barba e cabelo ondedos, em tons de castanho-escuro e cuja gestualidade, iluminada, representa perante as duas testemunhas, a “Fração do Pão”/“Rito fraterno do Pão”. Composta pela mão direita - de dimensões exageradas em relação ao volume global desta figura¹⁶ - que se posiciona em rito de bênção (*Benedictio latina* (Barasch, Moshe 1999, 26-28 e 38)), percebendo-se a elevação dos dedos indicador e médio - intencionalmente prolongados em altura - e a flexão do anular e do mínimo), e pela esquerda que exhibe o Pão. Parcialmente fracionado e atravessado por um segmento diagonal ao gosto Maneirista¹⁷.

Esse gosto, está também patente na construção anatómica e volumétrica deste Cristo, bastante robusto. Mas sobretudo, no tipo de tratamento e paleta cromática da sua indumentária. Nomeadamente, nos drapeados da sua túnica interior rosada¹⁸ – pontuada por algumas nuances subtis de branco - e na vivacidade tonal do seu manto sobreposto vermelho¹⁹ (Serrão, Vítor 1982, 42 e 43).

16 “(...) É neste sentido que a arte portuguesa realizada no período em causa (...) pode ser justamente classificada de Maneirista (...) explora (...) um certo subjetivismo individualista, investiga alguns temas caros da maneira italiana, como a figura serpentinata, a acidez cromática, a teatralidade das poses, a terribilidade de certos figurinos, os efeitos de ilogismo, a desarticulação de formas, planos, espaços (...)” - cf. Serrão, Vítor 1993, 7 e 8.

17 Ao analisar uma obra Maneirista, Vítor Serrão cita o uso de diagonais como solução apreciada nesta corrente: “(...) a concepção espacial é dinamizada por diagonais (...)” - cf. Serrão, Vítor 1982, 39.

18 Em termos iconográficos esta dualidade tonal de rosa e vermelho, resulta de uma subjetividade plástica decididamente Maneirista, que “adultera” parte da dicromia habitual, de branco e vermelho, vigente nas representações simbólicas da Ressurreição e de Jesus ressuscitado - “(...) “Quem é este rei da glória?” (...) É aquele que está vestido de branco e de vermelho (...) feio na morte, mas belo na Ressurreição; vestido de branco pela virgindade, mas de vermelho na cruz; sombrio no opróbrio mas brilhante no céu (...)” - cf. Voragine, Tiago de 2000 (Tomo I), 294.

19 “(...) Os verdes desmaiados, os vermelhos-salmão (...) os carmins e róseos, os azuis-claros e os amarelos sumidos (...) definem um conceito cromático inovador (...)” - cf. Serrão, Vítor 1982, 42 e 43.

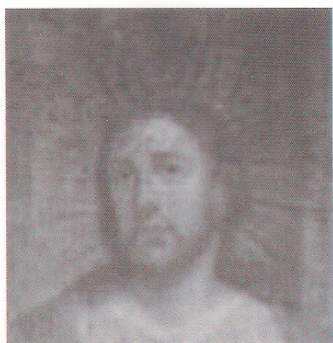


Fig. 19

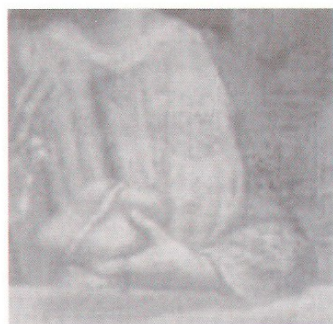


Fig. 21

Fig. 19 Cristo ressuscitado: Face mística, expressiva, graciosa, algo teatral e ligeiramente voltada para a direita (quase “a três quartos”) - Com boca entreaberta, lábios vermelhos, maçãs do rosto rosadas / avermelhadas, dirige o olhar para o plano frontal, mas um pouco elevado (plano ascendente). Barbado e com cabelo longo, ondulado e caído sobre as costas, junto aos ombros - dois elementos capilares castanhos-escuros, tal como as suas sobrancelhas - Jesus possui ainda um resplendor que envolve o seu crânio (em formato de “feixes” / “raios” luminosos de diferentes tamanhos). Reforçando pictoricamente a sua condição divina, no momento de revelação da sua Ressurreição corpórea (segundo a iconografia habitual), aos dois Discípulos que o acompanham e reconhecem na “Ceia” © MSML.

Fig. 20 Cristo ressuscitado: Braço direito fletido - Maioritariamente coberto pelo manto vermelho, revelando apenas uma parte da manga da sua túnica interior rosada - e mão direita posicionada em rito/ato de bênção (*Benedictio latina*, percebendo-se a elevação dos dedos indicador e médio, alongados, e a flexão do anular e do mínimo), para a recriação da “Fração do Pão”. Face à globalidade do volume anatómico (robusto), do corpo de Jesus, esta mão que se estende e prolonga ao gosto Maneirista, apresenta dimensões exageradas e desproporcionais. Revelando liberdade formal por parte do pintor desta obra © MSML.



Fig. 20

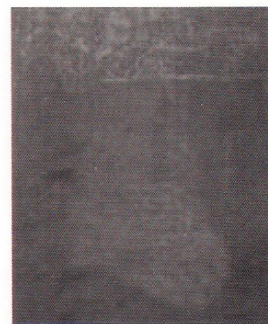


Fig. 22

Fig. 21 Cristo ressuscitado: Braço esquerdo, também fletido e mais próximo da mesa (com sombra projetada segundo a orientação lumínica da composição) - Parcialmente oculto, na área superior, pelo manto vermelho - mas com grande parte do antebraço liberto dessa veste, expondo uma área significativa da manga da sua túnica interior rósea - através da mão, perfilada e elevada, exhibe o pão. Este ícone, combinado com o posicionamento da mão direita de Cristo (em rito/ato de bênção), integra a iconografia do ato eucarístico/sacramental da “Fração do Pão”, pelo qual Jesus revela a sua Ressurreição e Aparição corpórea aos dois Discípulos em Emaús. Em termos plásticos, este pão, bastante iluminado - pois a sua fração e bênção “encerram” todo o misticismo e simbolismo vigente neste episódio - possui um segmento diagonal que o atravessa e divide em duas partes (representando-o em pleno momento de fração, antecedendo a posterior divisão e partilha pelos Comensais). E ainda, uma paleta cromática com gradações de bege, castanho-claro, e até alguns apontamentos de rosa, que o aproximam da tonalidade geral da pele de Cristo e da própria escala tonal da sua túnica interior © MSML.

Fig. 22 Cristo ressuscitado: Pormenor do seu único pé visível na composição - Mas praticamente coberto, na sua totalidade, pela túnica interior rosada © MSML.



Fig. 23



Fig. 24

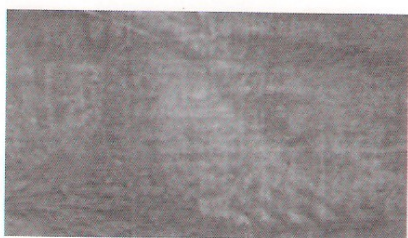


Fig. 25

Fig. 23 Discípulo de idade superior: pormenor do rosto perfilado, com olhar orientado (de olhos bem abertos), para Cristo, que se revela pela "Fração do Pão" - A sua expressão facial, embora possua a boca fechada, indica algum espanto e contemplação pelo testemunho da Aparição e do ato observado. E os seus elementos capilares, nomeadamente o cabelo curto e a barba ondulada, ambos preenchidos por gradações tonais de cinzento e apontamentos de branco, representam-no como o possível Discípulo mais velho desta narrativa © MSML.

Fig. 24 Discípulo de idade superior: mão direita - Aberta, com o polegar, o indicador, o médio e o mínimo totalmente visíveis (à semelhança da mão esquerda, existe movimento, embora subtil, em cada um dos seus cinco dedos). Quanto ao anular, pela posição modelada, praticamente "colada" ao médio, apenas se observa parte do seu segmento inferior © MSML.



Fig. 26



Fig. 27

Fig. 25 Discípulo de idade superior: pé direito visível, possivelmente descalço e assente no solo (o escurecimento desta zona da Tela não permite, porém, a percepção exata da existência / inexistência de calçado nesta figura) - Apesar de um pouco sombreado e escurecido, este pé denota alguma desproporção face à globalidade anatómica e volumétrica deste Discípulo. Ou seja, a sua dimensão é um pouco reduzida em relação ao corpo modelado, enquadrando-se no possível gosto Maneirista pela desarticulação de planos, formas, proporções e sobretudo anatomias © MSML.

Fig. 26 Discípulo de idade superior: posicionamento dos seus braços e mãos, abertos, em atitude contemplativa - Enfatizando, pela gestualidade, o espanto/admiração que expressa pela revelação da identidade de Jesus ressuscitado na "Fração do Pão" © MSML.

Fig. 27 Discípulo de idade superior: pormenor da mão esquerda - Com possível repinte, de cronologia posterior à datação original da obra, figurativo do polegar elevado © MSML.

Sentado à direita de *Cristo* (esquerda do observador), subsiste um dos Discípulos, cujos gestos e a pose cénica²⁰, com braços e mãos abertos, em atitude contemplativa, enfatizam o momento iconográfico recriado. Manifestando fisicamente o espanto que esta figura nutre pela revelação da identidade e presença corpórea de *Jesus* ressuscitado diante do seu olhar. Perfilado, direcionado a *Cristo* e representado com características físicas, nomeadamente faciais e capilares (cabelo curto e barba preenchidos por gradações de cinza e áreas de branco), que indiciam idade superior; do ponto de vista estético, este Discípulo possui um volume de corpo e de vestes que se alonga e alarga. E cuja definição anatómica poderá denotar uma ligeira abordagem, por parte do autor desta Pintura, à *figura serpentinata*²¹ (“serpenteada”/em “S”), bastante cara ao Maneirismo europeu (de origem italiana), e que a corrente portuguesa também explorou e estudou, à sua escala (Serrão, Vítor 1982, 25,40,42 e 134; Serrão, Vítor 1983, 45; Serrão, Vítor 1989, 16; Serrão, Vítor 1993, 7 & Serrão, Vítor 2001, 171).

Em termos de indumentária, este Discípulo veste túnica interior esverdeada, sobreposta por um manto amarelo, que se estende desde os ombros, cobre parte do seu braço direito e termina junto ao pé direito, assente no solo e visível. Devido ao escurecimento que esta Tela sofreu, por ação temporal e humana, atualmente, a vivacidade tonal da dicromia descrita encontra-se adulterada, escurecida e esmorecida.

20 “(...) Vejamos o discurso pictural: o alteamento das figuras, a sua robustez e teatralidade nos gestos e atitudes, a acidez na utilização das cores, a aceitação de personagens torsas, atormentadas, ora “serpentinatas” (...) ora musculosas e irrealistas (...)” - cf. Serrão, Vítor 1983, 45.

21 Sobre a *figura serpentinata* no Maneirismo e na História da Arte em geral vide (veja): Shearman, John 1984, 113 a 121.

Por último, sentado à esquerda de *Cristo* (direita do observador) - junto à pequena janela/abertura existente na arquitetura interior (que poderá coincidir com a entrada de luz na composição) - num banco/cadeira visível, com pernas em formato de “X”, o segundo Discípulo encerra este “Grupo ternário”. Também alteado, alongado e “serpenteado” (não só no corpo, mas no próprio manto que o envolve²²), este Comensal possui aspetos físicos que o enquadram numa suposta faixa etária inferior à do Discípulo que se senta à sua frente (barba e cabelo curtos, dinamizados por ligeiras ondulações, modelados com recurso a nuances brancas e maior preenchimento de castanho e cinzento-escuro). Com rosto perfilado, o seu olhar incide na figura de *Cristo* e a sua postura (com a mão direita sobre o peito e a esquerda apoiada no seu banco/cadeira em “X”), combinada com a expressividade quase teatral da sua face²³ (de olhos bem abertos e boca entreaberta), transmitem espanto perante a revelação testemunhada.

Do ponto de vista iconográfico, este elemento suporta, junto ao corpo (braço e ombro direitos), um bordão/cajado de peregrino oblíquo (que inclui mais uma diagonal na composição e poderá servir de “eixo” para a própria modelação *serpentinata* deste Comensal), endossa túnica interior de cor amarelada (com alguns apontamentos de branco e até cinza), e

22 “(...) Os panejamentos aparecem tratados com delicadeza, serpentinados e dinamizados pelo jogo curvo de dobraduras, e uma imprevista plasticidade dos contrastes de luz sombra sublinha valores gráficos de fino recorte (...)” - cf. Serrão, Vítor 1982, 42.

23 “(...) O Maneirismo vinha substituir os valores estabelecidos de ordem, harmonia, equilíbrio, normatividade e rigor classicistas (...) por um vocabulário artístico feito de irrealismos, tensões deliberadas, ambigüidades, bizarria, desconstrução das ordens, terrível, teatralidade, nostalgias, caprichos (...)” - cf. Serrão, Vítor 2001, 168.



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31



Fig. 32

Fig. 28 Discípulo de idade inferior: rosto perfilado, orientado para Cristo, que se situa ligeiramente acima deste elemento - Através da sua expressão facial, com olhos bem abertos à semelhança do Discípulo que se senta à sua frente, mas com a boca entreaberta, revela espanto / admiração pela revelação ascética da presença de Jesus ressuscitado à mesa. Os seus elementos capilares, barba e cabelo curtos, dinamizados por ligeiras ondulações, pictoricamente modelados com recurso a nuances brancas e maior preenchimento de castanho e cinzento-escuro, representam-no com suposta idade inferior, comparativamente ao Discípulo que se senta à direita de Cristo (esquerda do observador) © MSML.

Fig. 29 Discípulo de idade inferior: mão esquerda, fechada, apoiada no banco / cadeira de pernas cruzadas (em formato de "X") - Ou seja, com os dedos fletidos, observando-se apenas os dedos indicador, médio, anular e mínimo, esta mão envolve o segmento superior de uma das pernas deste banco / cadeira © MSML.

Fig. 30 Discípulo de idade inferior: posicionamento dos braços com gestos distintos entre si, mas visualmente representativos do estado de espanto / admiração da figura representada - Deste modo, o Comensal possui o volume do braço esquerdo, coberto pela manga da túnica interior, totalmente visível, com a zona do cotovelo parcialmente fletida e a mão esquerda apoiada no banco / cadeira com pernas cruzadas (em formato de "X"). Quanto ao braço direito,

surge fletido na totalidade e apenas se observa, em pleno, a área do seu antebraço (coberto pela manga da túnica interior e pelo manto sobreposto), que acompanha a mão direita aplicada sobre o peito / em contacto com o peito deste Discípulo, enfatizando a sua surpresa perante a presença de Cristo ressuscitado © MSML.

Fig. 31 Discípulo de idade inferior: mão direita, aberta, mas com flexão parcial de grande parte dos seus dedos, colocada junto / sobre o peito - Com todos os cinco dedos praticamente visíveis na sua plenitude (exceção feita ao polegar, observável apenas num pequeno fragmento), este gesto reforça plasticamente o espanto que este Comensal expressa e exterioriza perante a "Fração do Pão" © MSML.

Fig. 32 Discípulo de idade inferior: banco / cadeira, maioritariamente visível, com pernas cruzadas (em formato de "X"), onde este Discípulo se senta e apoia a mão esquerda - Contrariamente ao sucedido na composição estética do Comensal de suposta idade superior (à direita de Cristo, esquerda do observador), este elemento de mobiliário não se encontra coberto pelo volume do corpo e indumentária da figura que nele se senta. Em termos cromáticos, este objeto é definido, na sua totalidade, em tons de castanho-escuro. Dinamizado por áreas de maior e menor incisão luminica, de claro e escuro © MSML.

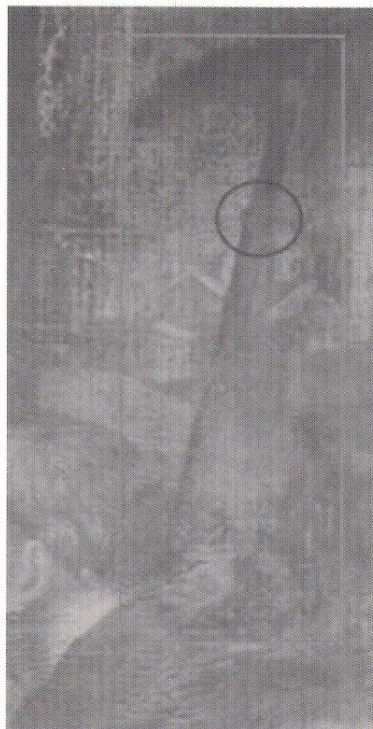


Fig. 33

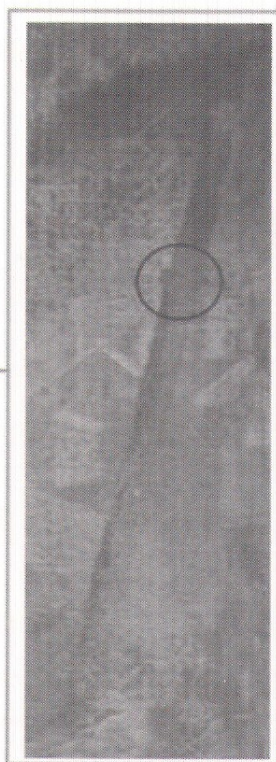


Fig. 34

Figs. 33 & 34 *Discípulo de idade inferior: pormenores do segmento superior do bordão longo / vara / cajado de peregrino, encostado ao braço e ombro direito desta figura* - Modelado em tons de castanho-escuro, por entre as nuances de claro-escuro

visíveis, este ícone, representativo de um possível bastão de madeira, possui na sua extensão pelo menos duas ramificações aparadas e de escala reduzida – *vide* (veja) círculo aplicado nas figuras acima © MSML.

um manto sobreposto ondulante. Perceptível sobre os ombros, parte do peito, cintura e pernas desta figura, maioritariamente azulado (azul-escuro), mas com algumas pinceladas esverdeadas.

Embora escurecidos, por ação humana e/ou degradação temporal, os tons azuláceos e esverdeados

do manto e as nuances de amarelo, branco e até fragmentos de cinza da sua túnica teriam, na sua estética original - tal como sucederia nos verdes e amarelos da indumentária que cobre o Discípulo de idade superior - a novidade, a vivacidade e a inquietude cromática que os Maneiristas portugueses procuraram

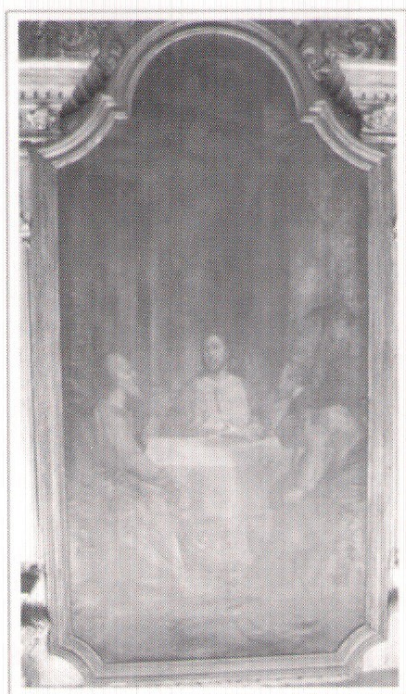


Fig. 35



Fig. 36

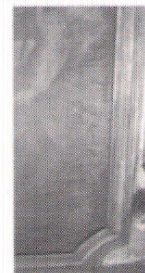


Fig. 37

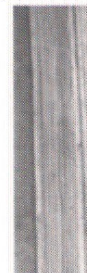


Fig. 38



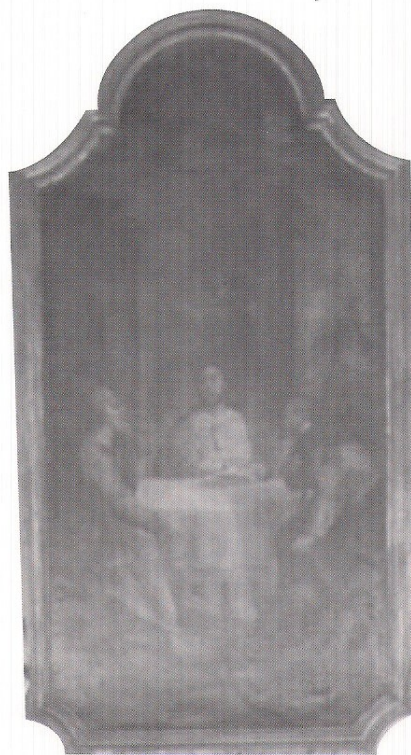
Fig. 39

Figs. 35, 36, 37, 38 & 39 Vista geral e pormenorizada de vários segmentos e áreas da moldura de madeira, com aplicação de douramento, que envolve, estende e enquadra esta Tela no fragmento retabular de exposição na Sala 5 - "Sala dos Oratórios" - do MSML - Através do seu formato - pouco comum na possível cronologia de conceção desta pintura - e inclusive pelo facto

de "recortar" parte do remate superior desta Tela e da arquitetura figurada, esta moldura poderá constituir um acrescento posterior à datação original desta obra. Refletindo as hipotéticas deslocções e alterações, por via humana, que esta peça terá padecido desde a sua retirada do primitivo espaço de incorporação até chegar, séculos depois, ao enquadramento expositivo do MSML © MSML.

integrar nas suas composições²⁴ (Serrão, Vítor 1982, 39 e 42 & Serrão, Vítor 1983, 36). Atendendo à sua possível cronologia e declarada correspondência com as diretrizes formais que habitualmente caracterizam a pintura e as várias gerações Maneiristas portuguesas, entre os finais do séc. XVI e as primeiras décadas do séc. XVII (experiência cromática; iluminação e sentido místico; *sfumato*, *figura serpentinata*; uso de diagonais; desarticulação de planos e proporções; alargamento de volumes; alteamento de espaços; corpos e arquiteturas; cariz cenográfico, valor catequético e respeito pelas normas contrarreformistas²⁵); esta obra, cujo modelo

iconográfico poderá resultar do contacto com gravuras/ estampas internacionais²⁶ (Serrão, Vítor 1982, 25, 27, 32 e 33), será, conjuntamente com outra Tela de pendor e cronologia Maneirista, uma das peças de maior valor histórico e artístico da *Coleção de Pintura religiosa do MSML*.



24 "(...) Os tons vermelho-salmão, verdes e amarelos esmaecidos, brancos opacos, o vermelho rubro aplicado (...) os carmins e róseos, os azuis-claros e os amarelos-sumidos (...) definem um conceito cromático inovador (...)" - cf. Serrão, Vítor 1982, 39 e 42. "(...) gradual acidez da cor, tão diferenciados em relação ao dos pintores portugueses do primeiro terço do século (...)" - cf. Serrão, Vítor 1983, 36.

25 "(...) Torna-se inegável o carácter pronunciadamente maneirista da pintura portuguesa da segunda metade do séc. XVI e de alvares do séc. XVII, que aceita o "grosso" do receituário" italianizante na execução das obras particulares (alteamento figurativo, "formas serpentinadas", "terribilitá", nova escala de composição, distorção ilógica do espaço, acidez cromática) alinhando também por aspectos espirituais do Maneirismo internacional como o misticismo exacerbado (aqui por via tridentina, naturalmente (...))" - cf. Serrão, Vítor 1982, 134. (Para complementar a percepção global acerca das especificidades criativas da pintura Maneirista portuguesa vide (veja): Pereira, Paulo 2011, 566 e 567.; Serrão, Vítor 2001, 168 a 172.; Serrão, Vítor 1993, 7, 31, 32 e 33.; Serrão, Vítor 1989, 16 e 17. & Serrão, Vítor 1983, 36, 37, 42, 43, 45, 245 e 246.).

26 "(...) A difusão de estampas italianas auferiu, neste processo de penetração de um estilo, uma importância inaudita (...) Outras estampas de origem italiana (...) corriam na altura de oficina em oficina, sugerindo aos artistas e a quem lhes encomendava quadros, modelos iconográficos e novas soluções de caprichoso efeito cenográfico - como as "figuras serpentinatas" (...) As gravuras de ornato e de figuração assumiram um papel ao qual nenhum ramo artístico (...) pôde ficar indiferente (...) A nossa pintura da segunda metade do século XVI recebeu também influências iconográficas e artísticas oriundas de outros quadrantes, mais precisamente franceses e alemães, assimiladas através de gravuras e de livros (...) A nossa arte do Maneirismo recebeu também sugestões, colhidas decerto através de livros ilustrados ou de estampas avulsas (...)" - cf. Serrão, Vítor 1982, 25, 27, 32 e 33.

Fontes & Bibliografia

Bibliografia geral

(Aa. Vv.) (1985). *Guia do Museu de Santa Maria de Lamas*. Santa Maria de Lamas, Casa do Povo de Santa Maria de Lamas.

Botelho, Maria Leonor & Ferreira, Susana Gomes (2005). "História de um Museu e o seu relançamento" In (Aa. Vv.). *Imaginária Feminina na Arte Sacra Portuguesa. Processos de Conservação e Restauro*. Coleção do Museu de Santa Maria de Lamas. (s/l), Multitema.

Smith, Robert (1963). *A Talha em Portugal*. Lisboa, Livros Horizonte.

Bibliografia específica

Barasch, Moshe (1999). *Giotto y el lenguaje del gesto*. Madrid, Ediciones Akal.

Bíblia Sagrada (1988). Lisboa, Difusora Bíblica (Missionários Capuchinhos).

Gardin, Nanin & Pascual, Guy (2005). *Guide Iconographique de la peinture. Identifier les personnages et les scènes dans la peinture*. Paris, Larousse.

Martins, Fausto Sanches (2002). "Speculum Humanae Salvationis: Estudo iconográfico e iconológico do Sacrário de Prata da Sé do Porto" In *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*. Série I, Vol. I.

Moura, Carlos (1993). "Sombra, Luz e Cromatismo: A Pintura, o Azulejo e as Artes decorativas" In (Aa. Vv.). *História da Arte em Portugal. O Limiar do Barroco*. (Vol. 8). Lisboa, Publicações Alfa.

Pereira, Paulo (2011). "A invenção das novas imagens" In Paulo Pereira. *Arte Portuguesa. História essencial*. Maia, Círculo de Leitores e Temas & debates.

Réau, Louis (1995). *Iconografia del Arte Cristiano. Iconografia de la Bíblia. Antiguo Testamento*. (Tomo I). (Vol. I). Barcelona, Ediciones del Serbal.

Réau, Louis (1996 a). *Iconografia del Arte Cristiano. Iconografia de la Bíblia. Nuovo Testamento*. (Tomo I). (Vol. II). Barcelona, Ediciones del Serbal.

Réau, Louis (1996 b). *Iconografia del Arte Cristiano. Iconografia de los Santos (de la A à la F)*. (Tomo II). (Vol. III). Barcelona, Ediciones del Serbal.

Serrão, Vítor (1982). *Biblioteca Breve. Série Artes Visuais: A Pintura Maneirista em Portugal*. (Vol. 65). Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa - Divisão de Publicações.

Serrão, Vítor (1983). *Colecção Arte e Artistas: O Maneirismo e o estatuto social dos Pintores portugueses*. Lisboa, Conselho da Europa.

Serrão, Vítor (1989). *Estudos de Pintura Maneirista e Barroca*. Lisboa, Editorial Caminho.

Serrão, Vítor (1993). "A pintura maneirista e o desenho" In (Aa. Vv.). *História da Arte em Portugal. O Maneirismo*. (Vol. 7). Lisboa, Publicações Alfa.

Serrão, Vítor (2001). *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo (1500 - 1620)*. Lisboa, Editorial Presença.

Shearman, John (1984). *Manierismo*. (s/l), Xarait Ediciones.

Voragine, Tiago de (2000). *Legenda Áurea*. (Tomos I e II). Porto, Editora Civilização.