

SALA  
DO TECTO  
PINTADO

# ESCULTURAS DE GÉNERO

Presépio e Naturalismo em Portugal



**mnaa**  
Museu Nacional de Arte Antiga



# ESCULTURAS DE GÉNERO

## Presépio e Naturalismo em Portugal

10 Dezembro 2010 – 27 Fevereiro 2011

**M|C**  
MINISTÉRIO DA CULTURA

**imc**  
INSTITUTO  
DOS MUSEUS  
E DA CONSERVAÇÃO

**mnaa**  
Museu Nacional de Arte Antiga

- 4 ESCULTURAS DE GÉNERO  
António Filipe Pimentel
- 12 NATURALISMO E PRESÉPIOS  
Nuno Saldanha
- 26 HISTÓRIAS DOS PRESÉPIOS EM PORTUGAL  
Anísio Franco
- 40 PRESÉPIOS PORTUGUESES.  
A NOITE OBSCURA DA HISTÓRIA  
Alexandre Nobre Pais
- 62 OBRAS EM EXPOSIÇÃO
- 73 BIBLIOGRAFIA

# ESCULTURAS DE GÉNERO

António Filipe Pimentel

QUANDO, EM 1733, a morte precoce põe termo abrupto à sua breve carreira portuguesa (chegara em 1726), Pierre-Antoine Quillard, fugaz discípulo de Watteau, podia ufanar-se de haver introduzido entre nós, com as suas *cenar galantes* e *pastorais*, declinadas da obra do Mestre, uma precoce sensibilidade naturalista, imbuída de uma poética arcádica, que rompia com a cultura cénica do barroco. Quillard migrava de Paris, onde a vida *civilizada* girara em torno à figura hedonista do regente Filipe de Orleães (morto em 1723) e o recentramento em Versalhes, decorrente do reinado efectivo de Luís XV, não tardaria a configurar um êxodo em direcção aos encantos umbrosos do imenso parque onde, com o tempo, emergiria o refúgio intimista do Petit Trianon. Êxodo que era, na essência, uma fuga ao império asfixiante da *etiqueta* que, todavia, constituíra justamente, meio século atrás, a razão de ser da edificação do colossal *château* e do cenário deslumbrante de que ocupava o centro.

Para o Portugal de então, contudo – e a bem dizer para a Europa inteira –, a questão era ainda, por então, a de reproduzir plausivelmente esse obsessivo arquétipo e, com ele, de implementar com eficácia o instrumento de domínio que configurava a *sociedade de Corte*, na formulação clássica de Norbert Elias. Os anos da estadia de Quillard são, de resto, os da própria sistematização, por D. João V (com criatividade e assinalável autonomia, diga-se, em relação ao modelo hegemónico delineado por Luís XIV), do edifício teórico da monarquia lusa e da sua própria ideologia estética, onde o regalismo crescente da prática política se temperava (*et pour cause*) nos faustos prelatícios da Patriarcal: por esse modo justificando também uma direcção explicitamente romanista do gosto artístico oficial, que ao *romano* Ludovice, por isso

mesmo, caberia orquestrar. E tanto bastaria para comprometer espaço e tempo às paisagens galantes transportadas por Quillard.

Em alternativa, sobreviveria o artista – cujo prestígio *francês* (e objectivo talento) o terão todavia patrocinado – em rendição à encomenda disponível de retrato áulico (nicho de mercado de objectiva oportunidade na *sociedade de Corte*) e, sobretudo, de pintura sacra, no círculo consumidor das empresas reais, sendo hoje impossível aquilatar se as campanhas decorativas a que se entregaria no Paço da Ribeira, pouco antes de morrer, proporcionariam outro horizonte ao seu pincel. Com o novo reinado – e a própria reacção ideológica polarizada por D. José I – assistir-se-ia a uma objectiva temperança na pompa devota que imperara sobre o período anterior e uma nova cultura áulica parece esboçar-se, mais laica, axializada no teatro e na música profana, exemplarmente traduzida na importação de G. C. Galli Bibiena, sucessivamente ocupado na edificação de três teatros de serviço régio: do mesmo passo que, desde os anos 40, um novo gosto ornamental (primeiro regência, depois rococó) fazia também o seu caminho, por intermédio das artes aplicadas, minando, por essa via, a hegemonia retórica do barroco, num percurso tranquilo favorecido pelos anos de ouro pré-terramoto.

A inauguração da Ópera do Tejo, porém, em Março desse ano fatal de 55, com a representação de *Alessandro nell'Indie*, de David Perez, contribui para um desenho mais nítido do ambiente cultural e estético lisboeta (e de meia Europa) no ponto médio da centúria: virara-se a página, certamente, sobre a ortodoxia romanista da estética parapontificia glosada na arte de Corte do *Magnânimo*; mas o palco e as configurações mentais que nele se projectavam, eram ainda território pleno do barroco *à italiana*,

expresso em arquitecturas monumentais de fantasia, paisagens *clássicas* e inventadas para cenário de narrativas épicas. A vida e a natureza em si mesma não constituíam ainda referentes colectivos de uma comunidade centrada na superestrutura ritual cortês, axializada na pessoa do monarca e no complexo representativo articulado em seu redor.

Com tudo isso, não deixava de insinuar-se um progressivo cansaço em relação ao universo enfático de uma estética herdada da anterior centúria e uma doçura nova e progressivamente sentimental fazia a sua aparição no próprio gosto oficial: das telas de Masucci (em Mafra, Vila Viçosa, capela de S. João Baptista em S. Roque) – de resto pintor dilecto do monarca defunto – à escultura de Alessandro Giusti (do busto de D. João V aos retábulos mafrenses) e, logo, de seu discípulo português, Machado de Castro. E mesmo na arquitectura o *classicismo gracioso* de Mateus Vicente (com o seu comprazimento singular nas potencialidades de uma escala miniatural) sucedia, nas preferências da Corte, ao classicismo romano (*nobre, sério e rico*) de seu mestre Ludovice.

É certo que, em paralelo, o terramoto, possibilitara, mais do que uma ruptura cultural, a implementação de um novo sistema ideológico. Lisboa (longamente em escombros) reerguer-se-ia em nova face graças aos mecanismos conceptuais e administrativos do aparelho estatal, mas, sobretudo, seria a própria *sociedade de Corte* a eclipsar-se do território da cidade, cena que nos tempos joaninos compassara. À *arte de Corte* suceder-se-ia pois, uma *arte de Estado*, racionalista e pragmática, terra doutrinária dos engenheiros militares, culminando um ensaio antecipado já na empresa do Aqueduto. Sob a aparente asfixia pombalina, porém, o País não deixaria de ir pulsando (ou resistindo).

Queluz, mesmo que nas suas claras limitações de não-poder, configura, no ciclo de obras dinamizado por D. Pedro a partir do final da década de 40, uma alternativa coerente à Corte, que, na sua perpétua deriva periférica, deixara de constituir o modelo retórico a que havia que reportar-se. A música é aí ocupação e culto, e uma vida liberta dos rigores do cerimonial e um parque (em miniatura embora) onde perder-se – e que Beckford fixaria em pinceladas que recordam os quadros de Quillard – dispõem de uma coerência que os enquadra num modelo de sociabilidade ele mesmo internacional: ainda que os atavismos da cultura pátria lhe assegurassem uma presença espessa da componente devocional e um entrecruzamento íntimo com uma sociabilidade monástica e castiça de herança joanina.

A *Viradeira* possibilitará, enfim, o regresso à cena da vida áulica, mas já distinta e sem o peso retórico que havia tido em tempo de D. João V. Ou, antes, transportaria à *sociedade de Corte* esse mundo de Queluz que enformara o longo exílio do poder dos novos reis. Em certo sentido era, na essência, um *regresso à vida*, simplesmente, favorecido pelo clima geral de distensão e em cujo seio a *curiosidade*, militantemente praticada pelos membros ilustres e superactivos da novel Academia Real das Ciências (onde as fronteiras sociais *naturalmente* se esbatiam), parecia ser a virtude do dia, em tempo entusiástico de *Luzes*. Eixo perspéctico dessa nova atitude cultural e científica, a *filosofia natural* concitaria um interesse objectivo pela natureza em si mesma, suscitando agora a atenção universal. A *viagem filosófica* de Alexandre Rodrigues Ferreira por terras do Brasil seria disso o corolário natural e objectivo (inventariando os recursos dos três *Reinos*), mas a chegada, por 1780, de Jean Pillement e, sobretudo,



a fortuna de que gozaria o seu paisagismo poético, timbrado pela cultura rococó e povoado de camponeses e ruínas de velhas e veneráveis edificações em antinomia às pitorescas habitações dos camponeses, adquire um valor metafórico da transição cultural operada no meio século que separa a sua vilegiatura portuguesa dessa outra do seu compatriota Quillard.

Sem o radicalismo inconsciente que levaria, três anos mais tarde, Maria Antonieta a projectar-se na construção do seu Hameau – precisamente nas imediações do Petit Trianon – é a mesma dissolução do Ancien Régime e do seu cenário afectivo e representativo que espreita das telas de Pillement, como é ela que pulsa já (alheia a consequências) no círculo fechado de Queluz, numa forçada mas objectiva defecção da Corte e do universo mental de que constituía o vértice simbólico e a chave funcional. Na timidez devota que timbraria o ambiente social português, a explosão que então conhece o coleccionismo (aristocrático e monástico) de *presépios* cumprirá esse papel catártico no jogo lúdico da sua fruição ritual, em plena sincronia com a mundividência rococó. E por isso nele se espelham, simultânea e exemplarmente, a tradição canónica da arte religiosa oficial (na esteira de Giusti/Machado de Castro/A. Ferreira e prole), no doce classicismo das Sagradas Famílias inscritas em poéticas ruínas à *romana* e um comprazimento novo (que verdadeiramente explode) no retrato ideal dos tipos populares, que a *curiosidade* inventaria e reproduziria à medida das posses do encomendante e do próprio e variável talento dos modeladores: e preenche essa natureza povoada.

*Esculturas de género*, captam para olhar fidalgo os tipos da rua ou do campo suburbano, felizes no seu labor idealizado,

estimulado pela divulgação da *Boa Nova* – redescobertos num pitoresco que atrai agora irresistivelmente o olhar e necessariamente se poetiza e se confina no interior da maquina. E a que o ágil barro da modelação policromada atribui um verismo que facilita a confusão dos sentimentos e sentidos. Nesse *povo de brincar*, porém, a curiosidade iluminista aprenderá a conhecer um protagonista novo, que não tardará a sê-lo também da História a sério. Os acontecimentos de 1789 configurarão (como sempre ocorre) um ponto médio em relação a esse processo, que a *Sopa de Arroios* de Domingos Sequeira, em 1813, captará já entre nós em meticulosa materialidade.

# FICHA TÉCNICA

## EXPOSIÇÃO

### COMISSÁRIO

Anísio Franco

### COMISSÁRIO-ADJUNTO

Alexandre Nobre Pais

### COLABORAÇÃO

Celina Bastos (Investigação)

### APOIO

Ana Mantero

Maria da Graça Lima

### CONSERVAÇÃO

IMC – DEPARTAMENTO

DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO

José Maria Amador (Director)

Elsa Murta (Coordenação)

Michelle Portela

Conceição Ribeiro

Inês Sardinha

Tiago Dias

### MONTAGEM

Museu Nacional de Arte Antiga

### DESIGN DE COMUNICAÇÃO

FBA./Ana Sabino

## CATÁLOGO

### COORDENAÇÃO EDITORIAL

Ana de Castro Henriques

### TEXTOS

Alexandre Nobre Pais

Anísio Franco

António Filipe Pimentel

Nuno Saldanha

### FOTOGRAFIA

Luís Piorro, IMC – Laboratório  
de Conservação e Restauro José  
de Figueiredo

### DESIGN

FBA./Ana Sabino

### REVISÃO

SEC – Serviços Editoriais  
e de Comunicação, Lda.

### IMPRESSÃO E ACABAMENTO

A. Coelho Dias, S. A.

### ISBN

978-972-776-423-5

### DEPÓSITO LEGAL

320292/10

### TIRAGEM

500 exemplares