

A ARQUITETURA IMAGINÁRIA

PINTURA, ESCULTURA, ARTES DECORATIVAS





GOVERNO DE
PORTUGAL

SECRETÁRIO DE ESTADO
DA CULTURA

dgpc

Direção-Geral do
Património Cultural

A ARQUITETURA IMAGINÁRIA

PINTURA, ESCULTURA, ARTES DECORATIVAS

Museu Nacional de Arte Antiga
1 dezembro 2012 – 30 março 2013





- 7 *A Arquitetura Imaginária. Em Busca de uma Exposição*
António Filipe Pimentel
- 15 **I. A ARQUITETURA ENQUANTO IDEIA**
Delfim Sardo
- 33 **II. IDEAR A ARQUITETURA**
Rafael Moreira
- 63 **III. A MICROARQUITETURA**
O USO DA DECORAÇÃO ARQUITETURAL
NA OURIVESARIA PORTUGUESA
Joaquim Oliveira Caetano
- 93 **IV. A ARQUITETURA ENQUANTO METÁFORA**
ICONOGRAFIA DA ARQUITETURA (SÉCULOS XII-XVI)
Paulo Pereira
- 129 **V. A ARQUITETURA ENQUANTO ORDEM**
Lurdes Craveiro
- 149 **VI. A ARQUITETURA ENQUANTO AUTORIDADE**
Míquel Soromenho
- 187 **VII. A ARQUITETURA IMAGINÁRIA**
O ESPAÇO IMAGINADO E A CRIAÇÃO DE REALIDADES
Giuseppina Raggi
- 231 *Bibliografia*

A ARQUITETURA IMAGINÁRIA
EM BUSCA DE UMA EXPOSIÇÃO

António Filipe Pimentel

SOBRE A ALMA DO OFÍCIO

Nem o Senhor, diz-se, escaparia à tentação de construir idealmente: aos que atentavam nas Suas palavras asseverando edificarem a casa própria sobre a rocha (Mateus 7:24-27; Lucas 6:46-49). Casa entendida como alusão à alma, por esse modo protegida das agressões do Mal na viagem prescrita pela eternidade. Também Magritte, no seu *surrealismo realista* ou *realismo mágico*, exploraria a linguagem do discurso metafórico (parabólico), na sua perseguição da alma das coisas, e, nela, não se eximindo a erguer, sobre uma rocha imponderável, um castelo fantástico: em magnética contraposição de opostos (o infinitamente firme e o infinitamente etéreo), que talvez seja entre ambos que se inscreve o fio da verdade. Construir é, assim, ato que pode não precisar de mais que a mente para ter firmeza inteira. É nesse húmus que, de modo mais radical, há de embeber os alicerces, antes de (eventualmente) os poder fincar na terra, em busca do *firme* – a rocha –, à qual uma parte substantiva dessas criações nunca por nunca terá estado, na verdade, destinada.

De facto, no *Dicionário da língua portuguesa contemporânea* da Academia das Ciências de Lisboa (a cujo miolo a nova grafia oficial viria a retirar a dignidade apregoada em capa), *arquitetar* é significante de *edificar*, mas sobretudo de *projetar*, *planejar*, *engendrar*, *imaginar*, *inventar*; de *construir mentalmente*. Aí residirá, entende-se, a alma do ofício, e assim se assume que a arquitetura é, sobretudo, *cosa mentale*, como afirmaria Leonardo da pintura (nessas primícias de reivindicação liberal do estatuto do artista), condição que o futuro não tardaria a conquistar para as restantes disciplinas, por maioria de razões para a arquitetura, desde cedo intelectualizada pelas próprias estruturas pedagógicas e operativas implementadas desde o Renascimento. Ao tempo, tal condição reafirmar-se-ia mais e mais na determinada rutura com os modelos escolares (em ostensiva rebelião contra o pragmatismo introduzido a partir das diversas engenharias) e na sua absorção dos valores plásticos e pictóricos. E «Cosa Mentale. A Ideia em Arquitetura» seria mesmo o título de um ciclo de conferências, com participação de estrelas internacionais, realizado em fevereiro deste ano (quando a presente exposição se edificava já), em Coimbra, promovido pela revista *NU* dos estudantes do Departamento de Arquitetura da respetiva universidade. A noção parece, pois, consensual, mas da assunção da arquitetura enquanto ato de imaginação (*inventio*) à delimitação da *arquitetura imaginária* enquanto território epistemológico vai uma distância: a distância que a presente mostra busca percorrer.

Isolar esse espaço, refletir sobre ele e, por isso, demonstrá-lo, com especial enfoque no património português por produção ou apropriação (logo incorporado enquanto agente cultural), foi, com efeito, o escopo que presidiu à ideia da exposição que este catálogo enquadra e suporta. Não apenas por poder desvendar na *arquitetura imaginária* um espaço coerente, na sua promoção da projeção como puro ato imaginativo, com tal contaminando as restantes áreas da criação artística (pintura, escultura, artes decorativas) de imagens deliberadamente declinadas de valores edificáveis, mas ainda pelo horizonte que sobre estas desvenda, enquanto dimensão de projeção ideal, delas se apropriando como espaço operativo do próprio debate arquitetónico, num processo complexo e sinuoso, de polissémica aproxi-

mação. Sobretudo, e muito em especial, porque o desvendar desta operação promove, em relação a cada uma delas – e não só a cada disciplina, mas a cada obra –, um ângulo novo de aproximação, no inventário que elabora sobre o modo como se processa, pelo tempo fora, essa apropriação dos recursos da arquitetura (entre o *infinitamente firme* e o *infinitamente etéreo*), no quadro de objetivos discursivos e representativos que em muito transcendem o terreno pragmático das virtualidades compositivas, cénicas ou ornamentais, desde muito cedo apropriadas pela pintura: o que manifestamente se afigura domínio azado ao que se espera do trabalho de um museu.

Nesse sentido, a *arquitetura* convocada a um tal conclave é a que não se edifica, mas tão-só se idealiza, concebe, projeta, planeia, engendra, ou imagina, com destino objetivo ao território ficcional dos múltiplos suportes onde a reconhecemos, mesmo que, no plano das ideias, estes possam ter desempenhado, algures no tempo, um papel catalisador. Uma arquitetura que neles projeta as suas valências compositivas e os seus próprios instrumentos conceptuais, oferecendo-lhes, deste modo, o tesouro dos seus valores orgânicos e simbólicos e reforçando o seu poder ilustrativo. Um tal debate, que tem de ser retrospectivo e que deverá compor uma viagem por um sedutor universo de objetos, não poderia assim encerrar-se em balizas cronológicas; antes em *topoi*, configurando um leque de questões que se visa enunciar, num primeiro ensaio de inventário do tema, por natureza inesgotável, abordado antes em ostensiva diacronia. Debate histórico – e que à história das diversas disciplinas importa –, mas não *historicizável*, pois que é matéria de objetiva contemporaneidade.

Essa a razão central para a convocação, ao mesmo areópago, não apenas de casos de estudo oriundos de um passado mais ou menos recente, mas de um conjunto de obras (e de artistas) com papel ativo no debate arquitetónico atual, porém sob o repto comum da utopia; de projeções num espaço/tempo a haver. Essa também a razão da reunião, em apoio das peças e obras escolhidas e, em especial, do discurso ensaiado, de um conjunto de autores assumidamente libertos de funções compendiais, antes congregados pela capacidade de fornecer o seu contributo reflexivo a um debate que deliberadamente se deixa aberto. Com tudo isso, algumas questões parece oportuno aqui enunciar.

SOBRE A ALMA DA MOSTRA

De facto, existe desde logo um sentido operativo nessa *arquitetura imaginária*, explorado na tradição escolar e académica e nas múltiplas fases por que se declina a sua elaboração, do esquisso ao modelo, do projeto à sua representação virtual. Um entendimento primordial da *arquitetura enquanto ideia* (justamente o tema do primeiro núcleo, vestibular), assumido em herança de Alberti (o arquiteto-teórico-humanista), assente em referentes culturais (mais do que históricos) e em valores simbólicos e representativos, onde a utopia se assume como escala. Não por acaso, o passado e o presente-futuro convocam-nos aqui em simultâneo, no umbral de uma viagem retrospectiva, porém diacrónica, e que não poderia deixar de ser contaminada pelas próprias e múltiplas contemporaneidades, que possibilitam uma aproximação eficaz a um debate que é de ideias.

Idear a arquitetura é, assim, o núcleo imediato (o segundo da mostra) e, com ele, a evocação do *corpus* instrumental deste processo, não obstante o papel propedêutico que o anterior cumpre na indução deste tópico. Dos valores representativos e simbólicos da ilustração arquitetônica (e da sua apropriação pelas outras artes) ao *thesaurus* doutrinal (e funcional) da cultura arquitetônica enquanto fonte e matéria-prima para a criação, à utopia (uma vez mais) da cidade ideal – o urbanismo e a modelação do território como projeção última da própria ideia de arquitetura –, construir é, de facto, operação mental, convocando saberes que a modernidade desenvolverá de par com as circunvoluções em que essa arte-ciência se define e afirma em perpétuo renascimento dos seus valores essenciais.

A transmigração para outros territórios formais explora as potencialidades representativas da redução insólita da escala: no aproveitamento de valores semânticos e plásticos, em espaço psicológico de maravilhamento. A *microarquitetura* (núcleo terceiro) desvenda-nos esse campo fértil de expansão de um domínio arquitetônico de puro formalismo, uma vez mais em processo de apropriação simbólica, encerrando, protegendo, dignificando habitáculos e habitantes virtuais. Não por acaso, é no declinar da Idade Média, com a paulatina emergência do Estado-mecenas, da sociedade de Corte e das suas apetências representativas, e com o Gótico como fenómeno internacional – e, entre nós, com a Casa de Avis, a sua ação e os seus agentes –, que se ativa a circulação de ideias e formas, a um tempo tirando proveito do território experimental constituído pelas outras disciplinas artísticas e do valor simbólico da arquitetura enquanto *continente*. E é nesse contexto que se assiste, em simultâneo, a adaptações mais ou menos seriáveis (custódias, arquitetura retabular) e à produção de objetos de exceção, num diálogo transversal, que o Renascimento prolongará, e terá tido certamente repercussões em ambos os domínios da conceção: da assimilação, pelas outras disciplinas, dos valores compositivos da arquitetura (e não apenas da sua linguagem) ao seu uso enquanto território experimental, testando ideias e soluções a edificar.

Deste exercício, de especial valor retórico, se declina uma consciência das potencialidades da *arquitetura enquanto metáfora* (quarto núcleo), na deliberada exploração dos seus valores simbólicos e representativos. Libertos de valor estrutural, os elementos da composição arquitetônica transformam-se em veículos de um discurso codificado, cujo poder evocativo a escultura ou a figuração pictórica reforçarão, em simultâneo ao serviço do sacral ou do régio que dele se apropria. Com raízes antigas e objetivas declinações já em contexto românico (a associação da planta centralizada ao túmulo de Cristo), semelhante conceito projetar-se-ia, de modo sistémico, com a reflexão renascentista, em torno dos valores cósmicos da circunferência como metáfora do universo criado, na exaustiva exploração das suas possibilidades compositivas, seja em proveito da evocação do Criador e do seu Corpo transsubstanciado, seja v. g. da Jerusalém Celeste, em mescla com referenciais de igual modo simbólicos, como a associação sincrónica do *antigo* (Gótico) ao Pai e do *novo* ou *moderno* (Renascimento) ao Filho. Tais declinações e tais possibilidades de dinamização espacial – de par, no caso português, com objetivas razões de periferismo cultural que favorecem a retoma dos exercícios renascentistas sobre o tema – encontrarão no Barroco um território fértil de expansão, do mesmo

passo que, com o retorno ao Clássico e a secularização cultural, o eixo retórico e compositivo se desloca, ao serviço agora de uma ideia centrípeta de Estado.

Semelhante feixe conceptual convoca uma necessária atenção às potencialidades fornecidas pelo discurso da *arquitetura enquanto ordem* (o núcleo quinto), isto é, enquanto veículo de organização discursiva. Na realidade, o Renascimento comporta a reabilitação do antigo sistema compositivo das *ordens arquitetónicas*, do mesmo modo que desenvolve, com o suporte da geometria, um sentido de ordem enquanto princípio, a coberto do qual, aliás, se abrigará uma cultura hermética e sofisticada, desenvolvida pelo Humanismo, na sua aspiração de harmonização do legado antigo e da tradição cristã. Sobre esta matéria, de resto, irão ponderar teoria e prática, e, muito especialmente, tem ela repercussão direta no próprio *corpus* doutrinal de que se alimentam o arquiteto e os que recorrem à sua utensilagem. Dessas objetivas valências organizativas, contudo, e do valor retórico adquirido no seu próprio processo conceptual, não tardará a brotar um princípio moral – a *auctoritas* – que o processo histórico irá apreender, em codificações normativas adequadas a uma utilização ideológica de eficaz transmissão de um discurso de poder.

Nesse sentido, da premissa anterior emergiria a *arquitetura enquanto autoridade* (o tema do sexto e penúltimo núcleo). De facto, do conceito de *ordem* que subjaz ao seu princípio organizativo, a arquitetura, enquanto matriz intelectual, não tardará também a conformar-se em princípio de *autoridade*, de início teórica, depois formal. Por essa razão, a arquitetura de poder será sempre clássica, e tanto mais quanto mais centralizador e autoritário for esse poder. Seria assim no mundo contemporâneo como no debate Barroco/Classicismo desenvolvido na França de Luís XIV; e ainda no Portugal joanino e na formulação ludoviciana de uma arquitetura *nobre, séria e rica*, associando a majestade à dignidade de materiais e formas. E esta atitude, que estará na medula do ensino académico, emergirá de modo exemplar na potenciação dos valores éticos e na funcionalidade propagandística do discurso cultural (religioso e ideológico) da Reforma Católica, no seu fito de organizar visualmente (e de imprimir-lhe cânone e sistema) uma narrativa teológica assumida como princípio de organização social, assente em pressupostos de eficaz comunicação de uma autoridade inquestionável.

Com tudo isso, a arquitetura proclamaria sempre, na sua apropriação das restantes disciplinas ou na apropriação, por parte destas, dos seus valores compositivos, a sua condição essencial de coisa projetada, planeada, engendrada, inventada, antes de mais enquanto construção mental. Mas, sobretudo, desde o Renascimento e, de forma mais evidente, com o advento do Barroco, as potencialidades espaciais da arquitetura – integrando o seu próprio valor metafórico e retórico – assumirão a sua natureza ideal, convertendo-se de modo ostensivo em puro suporte da imaginação, num quadro cultural onde a *feita* se afirma, pelo seu poder agregador e integrador e pelo seu próprio marco efêmero, como instrumento indispensável da coesão social. Mais do que nunca, nesse mundo global (o Barroco constituirá o primeiro movimento estético planetário) se antecipa o mundo contemporâneo dos megaeventos para consumo de massas, com a sua cenografia ideal e eminentemente cénica, explorando ao limite a ilusão do espaço, sem com isso deixar de representar ainda um território experimental de teste e

desenvolvimento de conceitos. A arquitetura efémera das celebrações áulicas, as cenografias teatrais de assumida utopia ou a pintura *quadraturista*, rompendo o espaço em apoteoses de ficção, antecipam o mundo contemporâneo dos eventos públicos, numa recorrência tópica de *arquitetura imaginária*, a um tempo título da exposição e do derradeiro núcleo (o sétimo) que a encerra: num anel que sobre si se fecha.

SOBRE A ALMA DAS COISAS

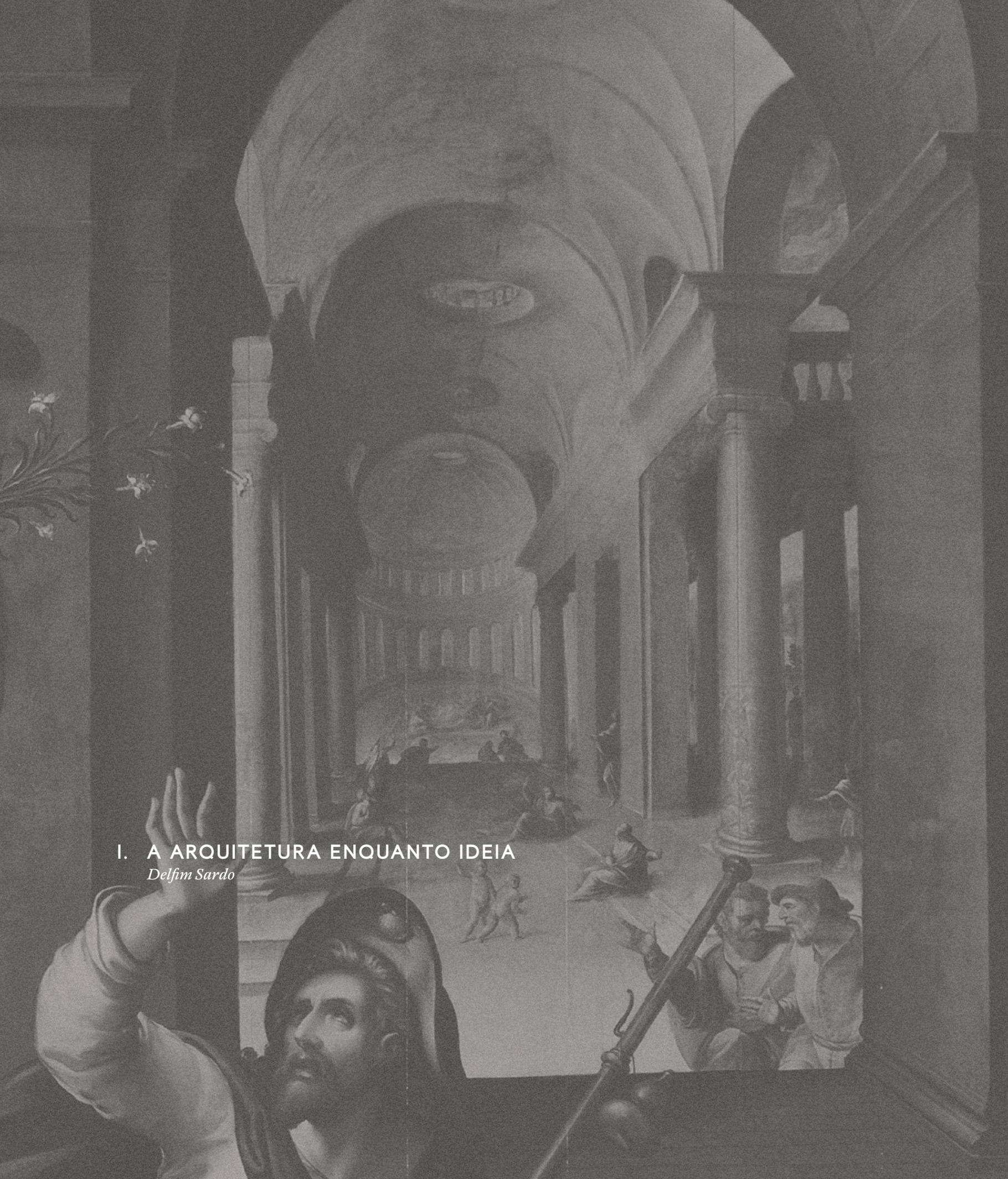
Em tudo isto há, desde logo, uma *viagem de formas*, em si mesma sedutora. Uma viagem que nos conduz pela espuma do que de melhor se produziu em Portugal no domínio da pintura ou da escultura, mas, acima de tudo, das chamadas artes decorativas, aí descortinando um território inexplorado ou só marginalmente pressentido. Por razões óbvias de adequabilidade técnica e do valor semântico que enquadra a apropriação das potencialidades compositivas da arquitetura, a ourivesaria – a ourivesaria sacra e, de modo mais extenso, a arte dos metais – tem a parte de leão, numa evidente desproporção em relação a outras disciplinas, onde, não obstante, se reconhece um espesso lastro deste notável processo transdisciplinar: na iluminura e no desenho, na talha e no marfim, na arte reinol e na indo-portuguesa, centrada em Goa, a *Roma do Oriente*, onde o valor metafórico da arquitetura seria amplamente aproveitado com objetivos de proselitismo cultural. Mas há, acima de tudo, uma *viagem de ideias*, em torno da capitalização retórica desta *arquitetura imaginária*, por um lado, e do sentimento, por natureza não delimitável, da importância deste espólio, enquanto *campus*, para a própria evolução do pensamento arquitetónico que por natureza convoca.

Nunca poderemos, com segurança, precisar os contornos desse processo dinâmico, que se inscreveu decerto, e de modo casuístico, em cada ato criador. Mas a arquitetura, desde o Renascimento, tinha por si a *auctoritas* decorrente da própria produção teórica em que se apoiava e das estruturas pedagógicas e administrativas que enquadravam o seu aprendizado e prática, em veemente contraste com o caráter tradicional da própria prática oficial cultivado nas restantes disciplinas, onde apenas a disseminação da gravura enquanto fonte introduz objetiva separação entre um modo novo e um modo velho de idear e produzir. Não obstante, no campo da pintura (*cosa mentale*), a exploração da perspectiva e das suas potencialidades ilusionísticas (e simbólicas) de representação espacial conheceria de igual modo uma determinante produção teórico-prática (enquanto indutora de exercícios e soluções), apoiada na matemática e na geometria, que lhe garantem um papel ativo na vanguarda dessa nova relação entre arte e ciência que determina a Modernidade. E muito da arquitetura construída então – dos portais-retábulos-custódias manuelinos ao uso de elementos castrenses na ourivesaria deste período (a par da evidente estetização simbólica da arquitetura militar), aos sacrários centralizados do Renascimento (enquanto *divertimento* retórico), ou aos retábulos-portais-fachadas maneiristas (declinados em múltiplos suportes nas disciplinas ditas ornamentais) – releva dessa dimensão *virtual*. Tão virtual quanto a simulação espacial fornecida, no Barroco Pleno, pela arquitetura cénica ou pela pintura de tetos de perspectiva (*quadratura*), como metáfora de uma cultura toda ela centrada na *representação*, com projeção

direta na chamada *arquitetura efémera*, apesar de tudo, e no breve quadro existencial que lhe era prescrito, arquitetura: mas livre de constrangimentos estruturais. Virtual ainda, pois.

Em termos genéricos, a *arquitetura imaginária* configura, em simultâneo, uma viagem de formas e de ideias (numa ordem hoje difícil de captar), que nasce enquanto processo coerente, com o alvorecer da Época Moderna e à qual não é estranho o desenvolvimento paralelo e transversal de instrumentos auxiliares, como a matemática e a geometria e as ciências a elas associadas (com o desenvolvimento do Renascimento, entre o seu paulatino despontar e as grandes ruturas conformadas pelo mundo contemporâneo, onde, todavia, este debate se prolonga). No geral, pois, trata-se de um universo que configura um ângulo, decerto fascinante, que, assim observado e perspectivado, desvenda o próprio processo cultural português, enquadrando, entre Descobrimientos e Império, a grande empresa da Expansão; e assim revelando, nesta viagem, um país que, impregnado então de ideais de modernidade (na renovação do conhecimento) – mas também de um inquestionável desígnio transcendente –, se destaca, não por acaso, nestas áreas do saber exigidas pela própria navegação. Uma dinâmica e um processo que talvez não sejam irrelevantes no objetivo protagonismo que o País hoje assume nos domínios da arquitetura contemporânea. Da arquitetura enquanto *ideia*.





I. A ARQUITETURA ENQUANTO IDEIA

Delfim Sardo

Poderíamos sem esforço pensar a arte do século XX como uma longa pesquisa em torno de questões espaciais, transformando a prática artística num «outro» da arquitetura.

Esta invasão do território das artes visuais (mas poderíamos também falar na reconfiguração do espaço cénico teatral, na espacialidade gerada pela invenção do cinema, na produção de literatura do espaço urbano, etc.) radica na criação, no interior das práticas artísticas, de um «imaginário» espacial-arquitetónico que atravessa as questões de representação para gerar um paradigma do espaço real (aquele que existe para ser vivido). Nesse sentido, o termo «imaginário» não descreve a complexidade da invasão arquitetónica do campo artístico, na medida em que não se trata já de (somente) gerar imagens (a que a função da imaginação etimológica e kantianamente entendida corresponde), mas de produzir situações que consubstanciam efetiva produção de espaço, resultando em imersões do espetador em situações arquitetónicas.

Esta tônica espacial-arquitetónica possui um gênese importante no dealbar da modernidade oitocentista, com a criação dos chamados «panoramas pintados» que invadiram a Europa a partir de Londres, em resultado da abertura dos primeiros panoramas em Leicester Square no final do século XVIII, invenção de (e patente registada por) Robert Barker, um sofrível pintor que inventou um sistema perspetivo de representação numa superfície curva que se estendia em 360° em torno do espetador. Os panoramas são o primeiro grande espetáculo artístico vocacionado para o consumo das crescentes massas urbanas: trata-se de enormes construções cilíndricas que albergavam pinturas esticadas em tambor (as pinturas podiam medir 150 a 170 metros de diâmetro por cerca de 7 metros de altura) que o espetador via no seu interior, não só usufruindo da representação pictórica, mas vivendo a situação envolvente produzida pela situação específica em que era colocado. Curiosamente, os primeiros panoramas, em Londres e Paris, representavam as cidades em que se encontravam instalados, limpas no entanto do caos urbano e devolvidas a uma perfeição arquitetónica que imaginava a cidade-como-ela-deveria-ser.

Em breve os panoramas se transformaram em veículos fundamentais de propaganda do Estado, quer representando

do batalhas (como o panorama de Bourbaki, na Suíça), quer representando, como aconteceu em França, os territórios revelados pela colonização num mundo pré-turístico.

Se os panoramas viriam a claudicar com a invenção do cinema, no dealbar do século XX – no século passado só foram realizados panoramas de representação do poder em sociedades autocráticas, na URSS, China e Coreia – eles possuem, no entanto, o estatuto peculiar de situarem a pintura num primeiro sintoma da sua crise de representação no século XIX, gerando uma tônica espacial na solução das ambivalências pictóricas que viriam a protagonizar as ruturas subseqüentes, como, aliás, anteviu Sir Joshua Reynolds quando declarou, já no fim da vida, os panoramas como «o futuro da pintura».

Seria, no entanto, na transição do século que a arquitetura viria a constituir-se como um modelo federador de uma utopia de reunião das artes na produção de uma experiência ampla e global para o espetador, quer com o projeto do teatro de Bayreuth de Wagner, quer com a Secessão Vienense de Gustav Klimt, inaugurada no edifício de Joseph Maria Olbrich aberto ao público em 1902. A Secessão é também uma referência inevitável que instaura um outro paradigma fundamental para as artes visuais no século que se inaugurava: a exposição como dispositivo, isto é, como sistema que, não só «mostra», como instaura a obra pela sua apresentação na relação com uma determinada espacialidade.

Claro que as questões da representação do espaço – a manipulação da profundidade de campo na relação fundo *versus* figura, o questionamento da relação entre as três dimensões do espaço e o tempo, a temática da relatividade do ponto de vista – continuaram a enformar a prática da pintura numa alternância entre a liquidez da espacialidade fluida dos impressionistas e a arquitetura do ponto de vista do cubismo. Paradoxalmente, o avanço no sentido da recusa do decorativismo para que o modernismo nascente se inclina (como é claro na polémica vienense protagonizada por Adolf Loos e a sua recusa do ornamento) coexiste com um oposto interesse pela vernaculidade do «primitivo», ou seja, pela ideia de anterioridade em relação ao artístico, ao estético e ao projetual em favor de uma utopia de um lugar de ritualidade e putativa autenticidade.

No entanto, a grande transformação no sentido da instituição de um imaginário arquitetônico no interior das práticas artísticas dá-se com a chamada «Grande Experiência Russa», ou seja, o enorme nó de transformações que se deram na Rússia desde o início da segunda até ao final da terceira década do século. Sob o guarda-chuva da ideia de «espaço real» (o espaço da cidade, a arquitetura real dos edifícios e do espaço público) desenvolveram-se uma série de práticas artísticas que tomavam duas metáforas como modelos: o laboratório, entendendo a prática artística como uma prática de experimentação e ensaio; e a arquitetura como a zona na qual a ideia de projeto permitia aos artistas descentrarem-se da tónica objetual ou imagética da escultura e da pintura para se dedicarem a outras práticas projetuais que poderiam incorporar a ação política como seu destino. Isso mesmo nota Alfred Barr na sua viagem soviética. O recém-empossado diretor do nascente Museum of Modern Art de Nova Iorque em périplo de aquisição de pintura desiludiu-se pelo desaparecimento da pintura em favor de um cruzamento entre «arquitetura, design, fotografia, filme e artes gráficas». A primazia do construtivismo de Moisei Ginzburg, dos irmãos Sternberg e de Vladimir Tatlin viria, no entanto, a dar lugar a uma pragmática política do pensamento espacial arquitetônico, convertido em método, alegoria e modelo do imaginário artístico na prática do desenho de exposições levado a cabo por Lazar Lissitzky e Rodchenko desde 1927.

A dimensão idiossincrática e radical de um pensamento que toma o modelo da arquitetura para incidir sobre a ideia de escala da cidade na sua relação com o corpo, quer no sentido individual quer no sentido do(s) corpo(s) social(ais), iria desenvolver-se durante o modernismo, por vezes ao arrepio dos primados racionalistas da arquitetura e incorporando a estranheza que Sigmund Freud definiu no famoso texto de 1919 *Das Unheimliche*. Isso mesmo é visível no enorme projeto *Merzbau* de Kurt Schwitters, a permanentemente inacabada construção *Merz* que o artista de Hanôver começou por desenvolver na sua cidade natal, mas que as vicissitudes da subida ao poder dos Nazis viriam a empurrar para a Noruega e, em 1940, a Guerra expulsaria para Inglaterra, países de sucessivo exílio do artista. A *Merzbau* é uma construção

evolutiva, uma escultura que tomou conta do atelier do artista transformando-se num casulo povoado por um imaginário erótico e desviado, a arquitetura transformada em alegoria do corpo. Um pouco mais tarde, Constant, artista ligado ao grupo CoBra, viria a construir um enorme projeto arquitetônico (a *Nova Babilónia*) que, corporalizado numa imensa maquete que se foi multiplicando e num conjunto muito extenso de desenhos, parecia dar corpo à cidade das fronteiras urbanas e da *dérive* de Guy Debord. Entre a representação da cidade na qual o mal-estar da civilização gera uma estranheza permanente, um jogo de distâncias e um desenraizamento (que Heidegger, por vezes pelos mais ínvios motivos, criticou) e a criação de situações tridimensionais penetráveis pelo espectador, um imaginário arquitetônico atravessa o modernismo, frequentemente destronando as ideias de pureza assética que mergulharam na Europa para ressurgir, a partir do início da década de 1930 nos Estados Unidos, destino da maior parte dos arquitetos que tinham construído a ideia de arquitetura moderna. Em 1932, a exposição no MoMA comissariada por Alfred Barr, Philip Johnson e Henry-Russell Hitchcock viria a firmar a expressão «international style», estabilizando as práticas arquiteturais do modernismo num cânone só severamente problematizado mais tarde no Congrès International d'Architecture Moderne de 1956, reunido em Dubrovnik, no qual o cânone modernista, estabelecido desde o Congresso do CIAM de Atenas de 1933, foi duramente criticado.

Entretanto, durante a década de 1950, ao mesmo tempo que os ventos sopravam diversos no surgimento das questões do pensamento sobre a arquitetura no contexto de um pós-guerra que instituiu o enorme crescimento das metrópoles europeias e via nascer uma clara consciência crítica em relação ao colonialismo, em Londres as discussões em redor da Pop Art criavam, a partir do Institute of Contemporary Art, uma necessidade de repensar as ligações entre as práticas da arte, da arquitetura e do design que tomavam a imaginação utópica do futuro como uma matéria dúctil de repensamento das práticas arquitetônicas, associando-as ao quotidiano – numa versão muito próxima em relação ao binómio arte/vida que assaltava as práticas artísticas tomadas pela noção (com Allan Kaprow, as interpretações rosenberguianas de Pollock, o surgimento

do Grupo Gutai no Japão) de acontecimento. As exposições House of the Future (Londres, 1956) e This Is Tomorrow (no mesmo ano) recolocavam a prática da arquitetura no contexto da imaginação da cidade na visão de Lawrence Alloway, Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, Nigel Anderson, Peter e Alison Smithson, entre outros, como mais tarde o paradigma do *inflável* viria a surgir a partir da exposição homónima da década seguinte. Entretanto, nos Estados Unidos, uma visão do espaço urbano vinculada aos estudos de paisagem cultural centrados na revista *Landscape*, de John Brinckerhoff Jackson, bem como a metáfora da viagem e do automóvel presente em Jack Kerouac e no *photo book The Americans*, de Robert Frank (prefaciado por Kerouac para a sua primeira edição em 1956) transformavam as periferias, o caótico e o vernacular num pólo de interesse politicamente relevante, vindo a produzir uma linhagem de representação da cidade dos subúrbios que iria atravessar a obra de Ed Ruscha, Dan Graham ou Robert Smithson, numa perspetiva desenhada sob a égide da entropia cultural, social e política. A década de 1960 acrescentaria uma tónica à corporalidade, convertendo a prática artística fotográfica num outro interior do processo arquitetónico, revisto no cinema por Michelangelo Antonioni em filmes tão marcantes para a reformulação do imaginário arquitetónico moderno como *Il deserto rosso* (1964), *Blow-up* (1966) ou *Zabriskie point* (1970).

Entretanto, o contexto dos anos 1960 americanos assistiria ao surgimento do minimalismo, normalmente identificado nas obras de Donald Judd, Sol LeWitt, Carl Andre, Dan Flavin e Robert Morris. A ideia de especificidade fenomenológica da relação entre obra de arte, espaço arquitetónico e localização do espetador, a crítica à expressividade e à manufatura, a adoção de metodologias projetuais e uma clara desconfiança face à decoratividade estabelecem o minimal como um eixo fundamental no interior das práticas arquitetónicas a partir da década seguinte, constituindo-se o enorme projeto da Cinatti Foundation de Donald Judd em Marfa, no Texas, o elo perdido entre as primeiras vanguardas oriundas da Bauhaus e o campo nebuloso entre arte, design e arquitetura que se volta a instaurar, agora tingido com a crítica à ideia de autor (que no campo filosófico tinha conhecido os contributos de

Michel Foucault e Roland Barthes) para se focar numa fenomenologia fascinada pela teatralidade do espaço, como bem reconheceu (embora num artigo controverso e conservador) Michael Fried em 1967.

Neste complexo desenhar de elos críticos entre as práticas das artes visuais e a geração de um imaginário arquitetónico que as invade, bem como o concomitante refluxo no interior da prática arquitetónica, persiste uma interior consistência de uma ideia de estranheza, de desvio, de distância e desenraizamento que seria substituída, nos anos mais recentes, por uma tónica no intersticial, na negatividade do espaço, na fluidez e no epidérmico, como afirma Anthony Vidler, produzida a partir de uma experiência traumática do urbano, lugar inequívoco da arquitetura, mesmo que sob a forma do nostálgico, do lugar perdido ou da ruína.

De uma certa forma, a idealização da arquitetura definiu planos de reflexão utópica que atravessaram o século, quer no contexto da utopia racionalista que o modernismo estabeleceu como seu topos, quer nas heterotopias que vêm a definir-se a partir do imaginário sobre a deslocação e o desenraizamento, frequentemente tributárias da impossibilidade de edificação, desde os projetos de repensamento megalómano das cidades de Mies van der Rohe ou Corbusier, passando pelas visões absolutamente idiossincráticas ou, pelo contrário, politicamente generosas da habitação como segunda pele (das cabanas de Thoreau, Wittgenstein ou o *cabanon* de Corbusier ao projeto de habitação social digna de Nuno Teotónio Pereira apresentado na Sociedade Nacional de Belas-Artes em 1954). A ideia de acontecimento arquitetónico, ou de performatividade arquitetónica, é construída, destruída, desconstruída e poeticamente reconfigurada num arco que vai da saga modernista ao microacontecimento, do plano ao detalhe, não existindo um mas muitos e contraditórios imaginários arquitetónicos, cruzados de poéticas artísticas, que tomam o projeto como a sua linguagem e o seu campo de experimentação.

O conjunto de cinco projetos que são apresentados na exposição, oriundos de outros tantos arquitetos portugueses contemporâneos (Álvaro Siza Vieira, Eduardo Souto de Moura, João Luís Carrilho da Graça, João Mendes Ribeiro e Manuel

Aires Mateus), são exemplos considerados pelos autores como marcantes no seu percurso, embora nunca tenham chegado a ser edificadas. O que os une é essa distância entre a performatividade do empenho e do projeto e o facto de nunca serem outra coisa senão precisamente projeto, certamente conhecendo muitas outras reconfigurações noutras obras, também certamente inspiradores de muitos projetos de outros.

O projeto de Álvaro Siza Vieira é o resultado de um concurso internacional para o Castello Sforzesco, especificamente para a sala onde se encontra a tardia e extraordinária *Pietà Rondanini* de Miguel Ângelo. A obra do escultor possui uma história atribulada e misteriosa, sendo o resultado do abandono de um projeto que partiu de um bloco de mármore que lhe havia sido oferecido para vir a iniciar (mas não a concluir) o conjunto escultórico que agora se encontra no Museu Sforzesco. A peça encontra-se instalada, a partir do projeto do atelier BBPR de 1952, numa zona de piso rebaixado da sala que a acolhe, envolta numa elegante parede de pedra que só torna possível a aproximação frontal, dramática e assertiva, escondendo a parte traseira da escultura, a sua zona mais ostensivamente inacabada.

A proposta de Álvaro Siza Vieira, elaborada em 2001, partiu de uma divisão da sala em duas partes, colocando a *Pietà Rondanini*, sem qualquer soco ou plinto, em direto contacto com o solo no meio da sala, convivendo somente com uma cabeça de Cristo remanescente do conjunto escultório anterior, entretanto destruído. A opção de colocar a peça no solo é o resultado de uma leitura moderna da escultura, evidentemente em contraciclo em relação ao tempo de Miguel Ângelo, mas aproximando a escultura de Rodin e Giacometti, fazendo-a partilhar o mesmo solo que o espetador e, frágil, ser visível a toda a volta (também ao arripio do que teria sido a sua vocação), a luz natural a banhá-la sem o teatro do drama.

Existe, portanto, um programa estético neste projeto de Siza Vieira, mas também uma proposta de entendimento moderno, político e a-histórico da obra. Este Cristo pertence mais ao universo de *Il Vangelo secondo Mateo* (1964), de Pier Paolo Pasolini, do que à leitura da história da arte e, independentemente da polémica que gerou – e que veio a vitimar o projeto –, representa uma possibilidade de lenta aproximação

da escultura até ao momento em que, face a face, a vemos na sua piedosa incompletude.

Eduardo Souto de Moura apresenta o projeto, nunca construído, de um hotel no Barrocal, uma herdade no Alentejo próxima do Alqueva. O hotel parte da estrutura da herdade, dos seus edifícios e da relação com a paisagem para se desenhar numa escala só possível na planície, exacerbada a relação com o território. A sua evidente urbanidade, enfaticamente tratada no ritmo das linhas verticais que resultam num jogo de sombras, parece dialogar com as estruturas rítmicas das obras que implicam progressões matemáticas de Donald Judd. É o mesmo rigor escultórico, o mesmo entendimento da escala (que não equivale a dimensão, mas a um fino trabalho de proporções) que Judd encontrou em Marfa, no Texas, que Souto de Moura aqui aplica à amplitude da planície alentejana. Não se trata de afirmar a ligação entre a obra de Souto de Moura e o minimalismo, questão problemática em si mesma em relação a Donald Judd (que, aliás, sempre recusou o rótulo apropriado a Richard Wollheim), mas de compreender que existe um imaginário comum entre o artista e o arquiteto imbuído na possibilidade de dominar a relação de escala a partir da manipulação de cheios e vazios em estruturas de progressão, não produzindo objetos imensos, mas mantendo, pelo contrário, uma relação antropométrica (e escultórica, neste caso, o que poderá mesmo ser uma afirmação redundante) no espaço. Enfim, a sua escala é a de um ritmo, definida por uma temporalidade, e não por uma métrica da dimensão.

O projeto apresentado de João Luís Carrilho da Graça é a sua proposta para o MODAM, Museo e Scuola della Moda de Milão. Edifício desenvolvido em três níveis ligados por rampas, é uma estrutura de uma elegância sem peso, flutuante no espaço. Num certo sentido, constitui uma matriz do trabalho de Carrilho da Graça na sua procura de uma impossível imponderabilidade da arquitetura. Neste caso, trata-se de um corpo horizontal que gravita na sua formulação cristalina definindo uma arquitetura quase figurativa na forma como a figura feminina é intuída (tornada evidente nos desenhos e ilustrações que acompanham o projeto). O cristalino é uma das categorias românticas mais interessantes, sistematicamente aludida por Philipp Otto Runge como o ponto de

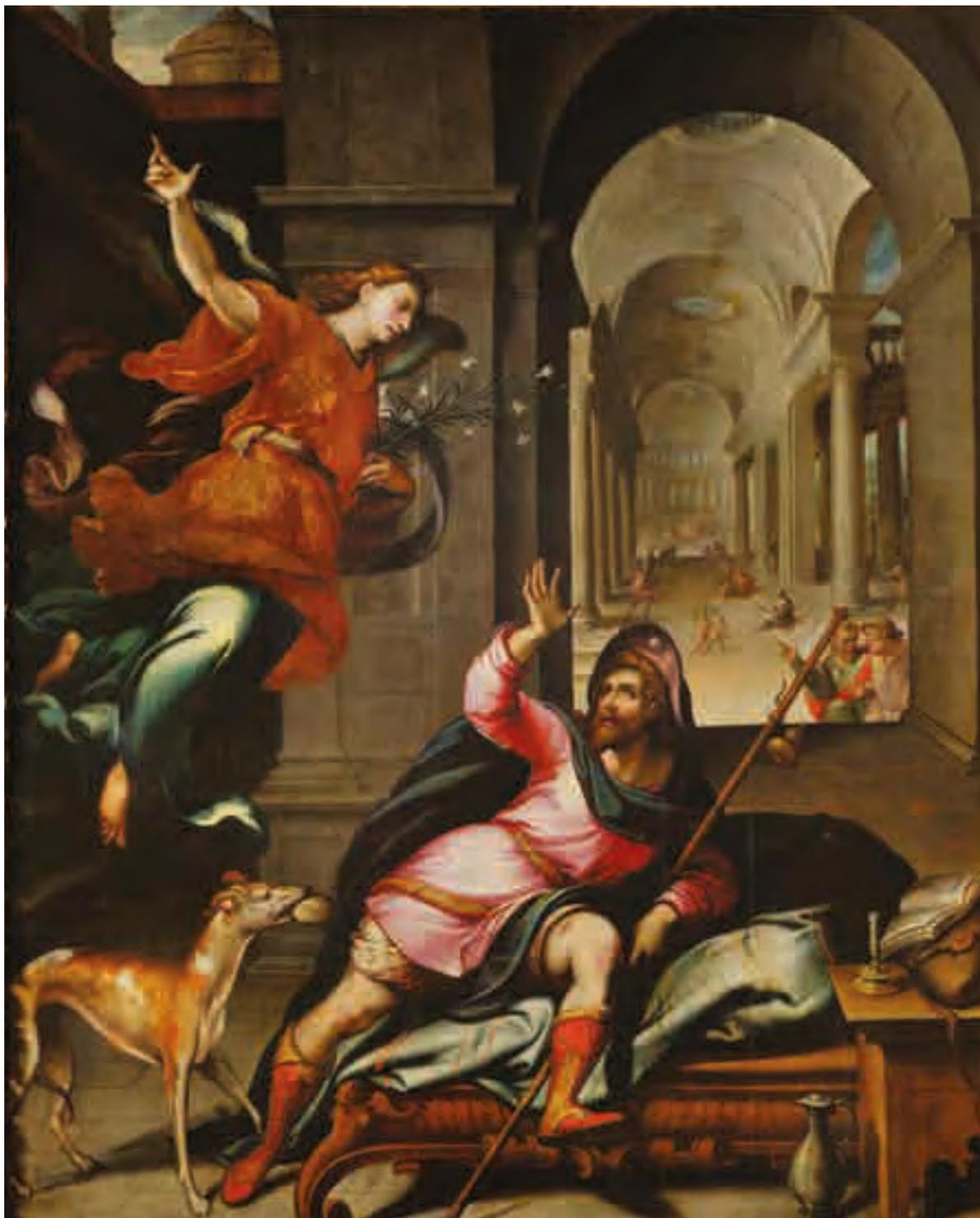
erupção da ordem no orgânico e, portanto, o momento no qual a linguagem da natureza, cifrada, surge na sua versão mais inquietante e estável. Esta tentativa de produção de uma ordem estável em fino equilíbrio no pequeno desvio é o ponto chave deste projeto que viríamos a encontrar em inúmeras obras posteriores do arquiteto, resolvendo as aporias entre equilíbrio e torção, peso e imponderabilidade, volume e imaterialidade, que constituem uma parte importante das suas preocupações.

João Mendes Ribeiro apresenta um caso arquitetônico singular, porque se trata de um projeto rigorosamente utópico que partiu do seu fascínio por um lugar, um canavial no Jardim Botânico de Coimbra. O canavial é um espaço recôndito com um tanque. O projeto, portanto, não parte de um programa, de um concurso ou de um convite, nem sequer é uma autoproposta: é um exercício de arquitetar um lugar, compreendê-lo e sobre ele atuar com as ferramentas da arquitetura. Num certo sentido, o *modus operandi* deste projeto é o da arte. Não é claro, por exemplo, se a sua concretização é a sua (improvável) edificação, a maquete que corporaliza a ideia ou o gesto de produzir um projeto sem encomenda. Provavelmente as três componentes cruzam-se para produzir um pequeno e rigoroso monumento arquitetônico a um lugar.

Manuel Aires Mateus concorreu, em 2006, com um projeto para um *Polo di Formazione sui Beni e le Attività Culturali* para Benevento, em Itália, apresentando um trabalho de reconstrução imaginária dos edifícios do sítio arqueológico que faz frente ao espaço de implantação, em negativo do próprio edifício. Radicalizando as propostas de desenho a partir de arquétipos espaciais em negativo, o projeto para Benevento transforma os espaços negativos em espaços conviviais, realizando a utopia programática de converter o imaginário da cidade sedimentada e depositada em múltiplas camadas numa possibilidade contemporânea de espaço público. A tradição de inclusão de tipologias negativas do espaço possui uma longa tradição nas artes visuais (de Marcel Duchamp a Rachel Whiteread), de que Manuel Mateus está rigorosamente consciente e que absorveu para o interior da sua obra, com todas as dificuldades de representação que essa tipologia de trabalho implica.

O tempo é, portanto, a matéria que habita esses espaços vazados, porque neles reside a possibilidade de atualização de um outro tempo, gerando uma heterocronia que é a natureza do contemporâneo.

Assim, em qualquer dos casos, a não realização física dos projetos faz com que eles sejam estas materializações projetuais e a sua dimensão situa-se numa expectativa de arquitetura como a criação de uma poética do pequeno desvio conceptual do espaço.



1. GASPAR DIAS Aparição do Anjo a São Roque

c. 1584

Óleo sobre madeira. 350 x 300 cm

Igreja de São Roque da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, Capela de São Roque

Bibliografia: Caetano, 1998a e 2002. Carvalho, 1999. Kubler, 1967. Ramirez, 1988. Serrão, 2009.



Fig. 1 Reconstituição imaginária do Templo de Salomão. Gravura de Hieronimus Cock, segundo Hans Vredemann de Vries, 1560

Executada para retábulo da Capela de São Roque, na Casa Professa da Companhia de Jesus em Lisboa, esta obra viria a consagrar, por si só, a fama do seu autor entre as «águias» da pintura portuguesa no século XVI. Gaspar Dias deve tê-la pintado por volta de 1584, data inscrita no revestimento azulejar de Francisco de Matos que a capela ostenta, e já pelos finais do século seguinte um célebre memorialista de gosto clássico e italianizante, Félix da Costa Meesen, a indica como peça cimeira entre os muitos painéis desse «génio admirável», diante dos quais, dizia ele, «muitos se equivocam com o risco de Rafael» (Kubler, 1967). Suponho que Meesen, para este raro e significativo panegírico, deve ter ficado impressionado sobretudo pela graça, naturalidade e elegância das personagens principais da composição, as mais «corretas» e sofisticadas de toda a pintura portuguesa do final de Quinhentos e que tornam verosímil uma ainda não documentada aprendizagem italiana do pintor. Mas o nosso olhar, no contexto da presente exposição, deverá centrar-se predominantemente na surpreendente perspectiva arquitetónica que, à direita, marca também a mestria da composição.

Trata-se de uma comprida galeria coberta por uma abóbada com três aberturas circundadas por varandim, paredes com colunas jónicas abrindo lateralmente, à direita, para o exterior (onde se desvenda uma alta varanda em contraluz), o espaço axial do edifício terminando, em profundidade, numa ampla «abside» em redondo, com dois registos de fenestranças. Embora tal estrutura arquitetónica possa remeter para um templo cristão, não há contudo outras marcas que nos confirmem essa eventual primeira ideia: a «nave» não é fechada (a luz irrompe também do lado esquerdo), não há imagens ou outros sinais de objetos de culto, as indefinidas formas que mal se distinguem ao centro do pavimento da

referida «abside» não configuram a presença de um altar. Por outro lado, as várias figuras que se dispõem ao longo da galeria, e cuja diferenciada escala potencia a leitura perspetiva desse espaço, parecem gente em repouso ou em animado diálogo, passantes ocasionais, «atores» de um guião visual que visa imprimir ao espaço uma atmosfera classicizante e não uma específica função iconográfica ligada à hagiografia de São Roque. Elas servem a construção espacial da composição, não representam personagens mencionadas na lenda do santo. O episódio que a pintura evoca compagina-se bem, aliás, com um ambiente predominantemente laico. Ele relata a peregrinação de São Roque por Piacenza, contactando os pestíferos recolhidos nos hospitais da cidade, e a visão do Anjo que uma noite lhe apareceu, quando repousava, advertindo-o de que sofreria do mesmo mal que noutros curara.

A fonte gráfica em que Gaspar Dias se inspirou para o notável exercício de pintura de perspetiva que aqui inscreveu, remete, porém, para um edifício muito especial e arquetípico (Carvalho, 1999). A sua «invenção» gráfica deve-se a um desenho de Hans Vredeman de Vries (1527-1606), gravado por Hieronymus Cock em 1560 (fig. 1), gravura integrada numa série de 20, com perspetivas arquitetónicas, editada em Antuérpia sob o título *Scenographie sive perspektivae (vt aedificia, hoc modo ad optican excitata, Pictorum vulgus vocat) pulcherrimae viginti selectissimarum fabricarum*. Este tipo de composições, que se celebrizaram como uma especialidade criativa de Vredeman de Vries e a que este dedicou toda a sua carreira posterior, foram geralmente projetadas como lugares abstratos, reflexões sem tema sobre a ciência da perspetiva, variações cenográficas e arquitetónicas destinadas a serem usadas por pintores, gravadores, escultores, ourives ou entalhadores como enquadramentos ou «lugares»

de representação de temas iconográficos os mais diversos, religiosos ou profanos. Neste caso, porém, a gravura de Cock remete para um «lugar» específico, propõe-se reconstituir a topografia imaginária do Templo de Salomão, inscrevendo-se numa longa polémica, ao mesmo tempo «arqueológica» e «esotérica», acerca da sua planimetria (centralizada ou longitudinal) e da sua configuração arquitetónica (cf. Ramirez, 1988). Não é qualquer legenda que identifica a gravura com essa construção arquetípica do templo cristão cujas proporções e métricas, segundo o Antigo Testamento, provêm de indicações divinas; a imagem do templo hierosolimitano é identificada pelo altar axial ladeado pelas duas colunas que suportam esferas («Jachin», a Estabilidade, e «Booz», a Fortaleza). Gaspar Dias, na pintura de São Roque, suprime, todavia, estes elementos identificadores. Tal omissão pode significar que se serviu da gravura apenas instrumentalmente, como modelo de geometria, com indiferença pelo que a composição originariamente propunha, usando a sua topografia imaginária mas anulando a identidade e o «espírito» do lugar. Porém, como notou Joaquim Oliveira Caetano, esta particular imagem tipológica do templo teria outra «replacação», pelos mesmos anos em que a pintura foi executada, no primeiro programa de decoração «ilusionística» do teto da própria Igreja de São Roque, uma versão essencialmente arquitetónica acrescentada, já no século XVII, por uma iconografia densa e variada (também com várias referências ao templo salomónico) que hoje perturba a perceção do programa primitivo (Caetano, 2002: 26). A coincidência de referentes entre a pintura de São Roque e o programa do teto é profundamente sugestiva, sabendo-se que, no final do século XVI, muitos dos interventores na polémica intelectual sobre a reconstituição do templo eram figuras da Companhia de Jesus. JASC



2. GIOVANNI PAOLO PANNINI (1692-1765)
Paisagem com Hércules e Ruínas da Roma Antiga

1725-1750

Óleo sobre tela. 67 x 87 cm

Compra, 1925

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1672 Pint

Arquitetada entre a «vista» real e a «vista» ideal, porquanto imaginária, esta pintura vai-se construindo em três planos essenciais. No primeiro, onde jazem grandes fragmentos arquitetônicos, eleva-se o imponente *Hércules Farnesio*, figura-escultura que define uma escala mítica e intermediária entre a arquitetura pintada e a figura humana. No segundo plano irrompe o Coliseu de Roma com os seus andares ritmados pela sucessão de colunas e arcarias, o andar térreo semioculto, por forma a adequar a sua estrutura circular ao espaço retangular de pintura em que se inscreve, e o penúltimo andar a deixar entrever o céu. Um céu de nuvens em último plano, que fixa a luz que ilumina a totalidade do espaço e que emana, igualmente, do lado esquerdo da representação e do nosso lugar de observadores. Veja-se como os valores lumínicos que definem os elementos arquitetônicos e as figuras escultóricas e humanas o comprovam.

Mas há mais elementos que alicerçam esta construção pictórica. À direita, lançado diagonalmente, o Arco de Constantino, de que se destacam as colunas caneladas com capitéis coríntios, sobrepujadas por esculturas que repetem, na altura, a escala humana. À esquerda, frontal e em contraponto, a metade de um frontão triangular sobre um entablamento com inscrição assente em idênticas colunas e pilastra de capitéis coríntios. Ensaçando outra perspectiva, ao fundo, acede-se por uma escadaria a um templo com pórtico de frontão triangular assente em quatro colunas. Mais atrás, uma massa arbórea e, para além dela, uma esfumada elevação da natureza. Dois grupos de figuras em primeiro plano, pintadas com mão mais livre, animam esta Roma inerte e acentuam as duas partes em que a pintura parece verticalmente dividir-se.

É esta descrição rigorosa e minuciosa do monumento, da ruína, assente tanto no real como

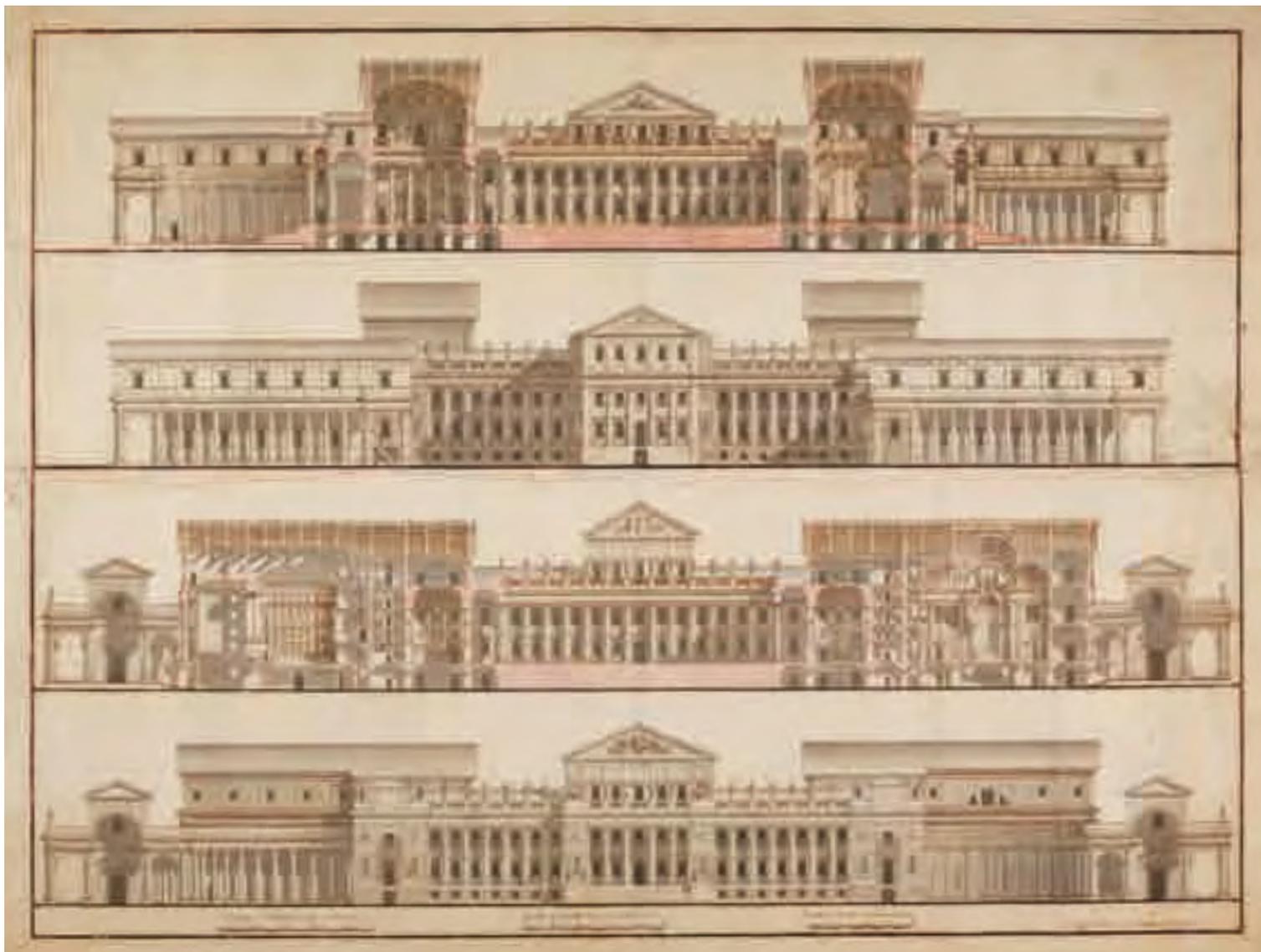
em arquétipos da memória coletiva, esta contaminação da atmosfera que imprime transparência ao edificado, característica que, na realidade, não é própria da arquitetura, esta sobreposição parcial de edifícios e este cruzamento de perspectivas axial e diagonal que conferem a esta pintura *Paisagem com Hércules e Ruínas da Roma Antiga*, de Pannini, a noção de continuidade do espaço, do não limite.

A exaltação da tradição e do ideal clássicos traduz-se na alusão e no recurso permanentes aos monumentos romanos – edifícios longínquos no tempo, arruinados na realidade e reinterpretados de forma onírica –, transforma-se num verdadeiro programa mental, instaura mesmo um gosto europeu [cuja tradição remonta à arquitetura pintada do século XVII, de Claude Lorrain (1600-1682), nomeadamente] que Pannini persegue, multiplica e decompõe ao longo dos seus últimos trinta anos. Em pleno século XVIII, revisita a ideia da arquitetura clássica que o Renascimento já gloriosamente ressuscitara, ajustando os elementos do Barroco tardio a um espírito romântico nascente. Pintor, arquiteto e cenógrafo, Pannini mistura com audácia e imaginação os monumentos da Roma imperial e as reconhecidas esculturas clássicas que nos séculos XVII e XVIII integraram as coleções Farnese e Borghese. E fixa, assim, um género que os pintores italianos Francesco Guardi (1712-1793) ou Piranesi (1720-1778) e o francês Hubert Robert (1733-1808) tanto viriam a desenvolver.

«Caprichos» ou fantasias arquitetónicas, as suas inventivas vistas de Roma integravam temas religiosos ou históricos, bem como acontecimentos seus contemporâneos, permitindo que memória e efêmero perdurassem no tempo e que pintura e arquitetura se fundissem artificialmente enquanto espetáculo de figuras – em que os edifícios são também personagens – ou cenários de representação.

As vistas de Roma popularizaram-se muito particularmente junto dos ingleses e franceses do *grand tour* que tinham na visita àquela cidade um dos pontos altos da viagem. A clientela inglesa era vasta e a recordação material e não apenas imaginada estava sujeita à prova do regresso. Faziam-se, pois, encomendas específicas de *vedute*, assim se compreendendo as inúmeras pinturas com infundáveis combinações de edifícios e estátuas antigas, e que hoje encontramos dispersas pelo mundo em museus ou coleções privadas. Entre tantos outros, o Coliseu de Roma, o Arco de Constantino, a Coluna de Trajano, as míticas três colunas do Templo de Castor e Pólux, o Templo de Vespasiano e Tito, também ele com três colunas sobrantes, juntamente com as esculturas *Guerreiro Borghese*, *Gálata Moribundo*, ou *Hércules Farnesio*, por exemplo, foram pintados em múltiplas encenações, transformando-se numa autêntica compilação monumental e de ruínas. De muito valerem a Pannini os conhecimentos de perspectiva e pintura desenvolvidos na sua Piacenza natal, provavelmente com Ferdinando Galli Bibiena, até à ida para Roma, em 1711, onde desenvolveu o estudo de figuras e a proeminente carreira.

Esta pintura do MNAA é uma das muitas versões que associam o Coliseu, o Arco de Constantino e o chamado *Hércules Farnesio* (cópia romana do século III, do original de Lysippos, Museu Arqueológico Nacional de Nápoles), dois monumentos e uma escultura monumental que podemos reencontrar isoladamente representados por entre as inúmeras arquiteturas e esculturas pintadas que revestem o interior do edifício da *Roma Antiga* (c. 1755) de Pannini (Staatsgalerie de Estugarda), um universo de representação arquitetónica em que a ideia de um tempo perdido pode, imaginariamente, transformar-se num tempo encontrado. ACH



3. JOSÉ DA COSTA E SILVA (1747-1819)

Alçados principal e posterior; cortes longitudinais para um projeto de palácio real apresentado à Academia Clementina de Bolonha

Legenda autógrafa: «Jozè da Costa Silva o fes em Bolonha no Anno de 1774»

Assinado e datado 1774

Desenho à pena e tinta da China com aguada a cinza e rosa. 103 x 134,5 cm

Compra, 1941

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 2782 Des e 2783 Des

Bibliografia: França, 1966. Carvalho, 1979. Benassi, 2004.

Sob a tutoria participativa do matemático e astrónomo Giovanni Brunelli (1722-1804), José da Costa e Silva iniciou os seus estudos, em Lisboa, dizendo-se repetidamente que frequentou o Colégio dos Nobres onde aquele era professor, mas aparentemente sem fundamento. Brunelli travou uma polémica com Miguel Ângelo Blasco (1710-1782) em que questionou a sua competência para dirigir a comissão de demarcação integrada por cientistas italianos, contratados por D. João V para o levantamento e a consolidação territorial do Brasil. Subjacente estava a reserva sobre a deficiente preparação dos engenheiros militares a contaminar a avaliação de Costa e Silva que, de modo sistemático, se lhes referia com reserva.

Em 1769, ambos viajaram para Itália, tendo Costa e Silva partido com o estatuto de bolseiro da coroa, conseguindo entrada direta na Academia Clementina de Bolonha, e passado a frequentar, em simultâneo, o Istituto delle Scienze, dirigido por Eustachio Zanotti (1709-1782), amigo pessoal de Brunelli.

Neste enquadramento pedagógico se consolidará a sua formação escolar dominada pelo peso das disciplinas, que ao longo da sua trajetória profissional haveria de invocar, e que na Aula de Arquitetura Civil, em Lisboa, a partir de 1781, apareciam em evidência, ou seja: a Trigonometria, a Hidrostática, a Mecânica, a Matemática, ou a Perspetiva.

Em Bolonha, a personalidade com papel determinante na sua aprendizagem foi Carlo Bianconi (1732-1802), irmão de Giovanni Ludovico Bianconi, próximo de Winckelmann, tendo este ficado instalado em sua casa de Bolonha, quando viajava para Roma. Referência de uma cultura arquitetónica atualizada de assimilação neoclássica que irá marcar o discurso de Costa e Silva. Nas suas próprias palavras: «entre estes Professores devo muito a Carlo Bianconi pela parte que respeita à erudição e notícias mais seletas de Arquitetura

Civil», segundo um documento do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

O modelo académico padronizava linguagens e as matrizes dos projetos apresentados nas principais Academias, isto é, Pisa, Parma, Milão, Veneza, ou Roma, esta em paralelo competitivo com a Academia Francesa de Roma, replicavam-se serialmente. No discurso neoclássico que era fortemente antinacional as propostas emergentes na segunda metade do século XVIII vinculam alinhamentos de homologia flagrante.

Quando Bianconi deixa Bolonha para ir dirigir a Academia de Brera, em 1778, Costa e Silva comentará a perda desta âncora, revelando que procurou novos mestres para «o seu estudo tanto na pratica do desenho, como no modo de inventar, que he o que mais importa».

Era a invocação da *Invenzione*, que Giorgio Vasari (1515-1574) tanto empolou perante a saturação da rígida normatividade renascimental, que caucionaria a desestruturação e a indisciplina instalada no campo da criação do *Cinquecento*. O impulso codificador transmitido pela voga tratadística transvaza-se desta insurreição, e o seu ídolo Andreia Palladio (1508-1580) propôs sínteses vinculadas ao discurso das ordens clássicas, que vieram a ser reapreciadas com grande voga na segunda metade do século XVIII.

Se a vertente arqueológica e o estudo da memória dos monumentos da Antiguidade definem uma linha de revisitação deste legado, o tratadismo do século XVI alimentou, ainda assim, muitas das propostas neoclássicas.

A criação tolerada tinha parâmetros de enquadramento muito tipificados e assim podemos testemunhar no verso do desenho uma inscrição do seu mestre: «Carlo Bianconi Accademico Clementino affermo».

Significa que na liturgia escolar os prémios configuravam momentos celebrativos de uma

prática de reprodutibilidade, que consagravam os que mais competentes se mostravam nos exercícios ortodoxamente oficializados.

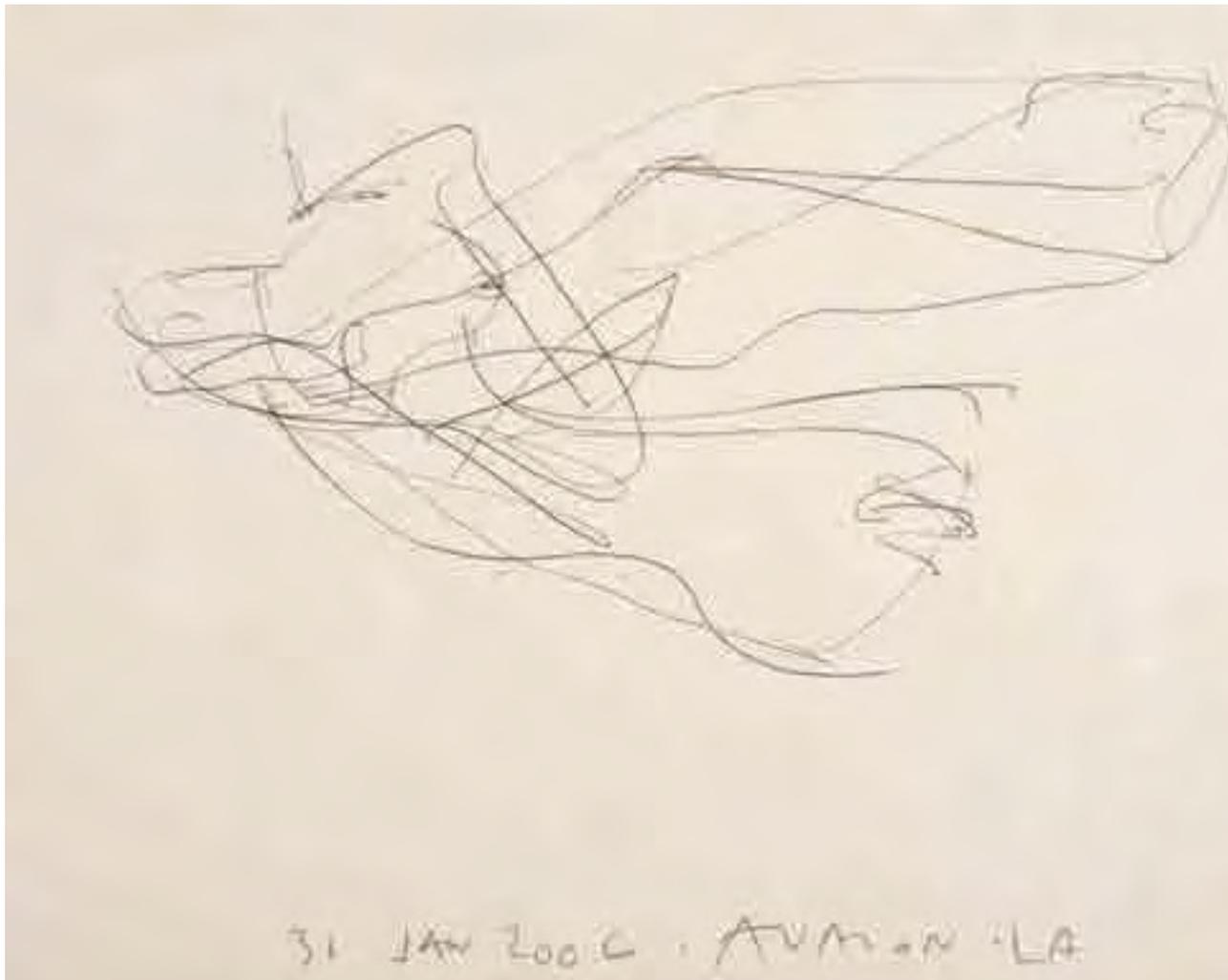
A monumentalidade atravessou o processo criativo arquitetónico de Costa e Silva e a expectativa de vir a receber uma encomenda de um grande palácio para a corte portuguesa emerge das suas considerações com recorrência; esta proposta, realizada na Academia Clementina de Bolonha, quando ainda discípulo, é a que traduz este seu investimento de forma mais retumbante. JMT



4. ÁLVARO SIZA VIEIRA Projeto para a sala da *Pietà Rondanini*,
Castello Sforzesco, Milão, Itália – 1999
Maqueta em madeira. 135 x 51 x 20 cm e 4 desenhos à mão levantada,
caneta/papel. 29,7 x 21 cm



5. EDUARDO SOUTO DE MOURA
Projeto para hotel Aquapura Alqueva – 2009
Maqueta em MDF e 2 esquissos. 115 x 54 cm

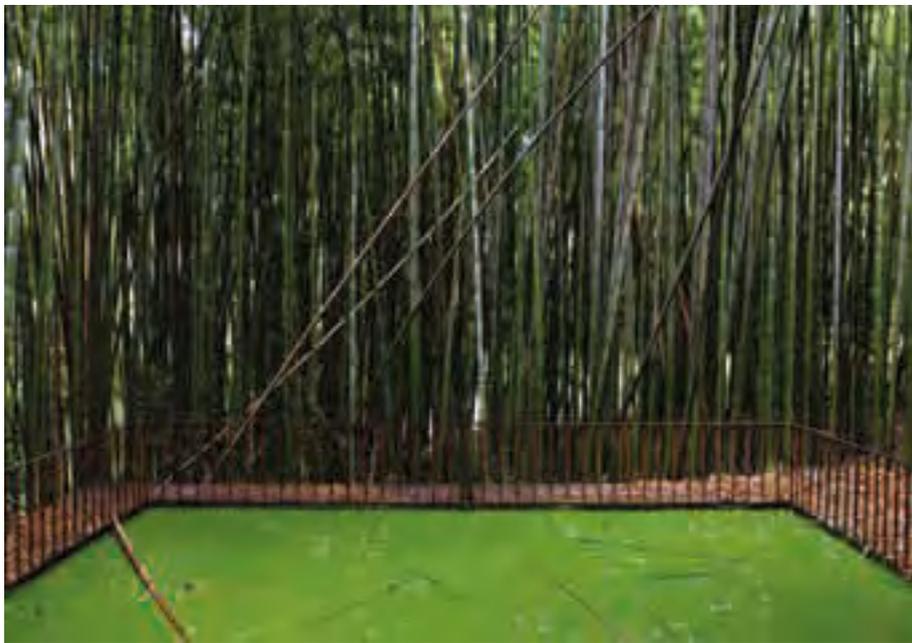
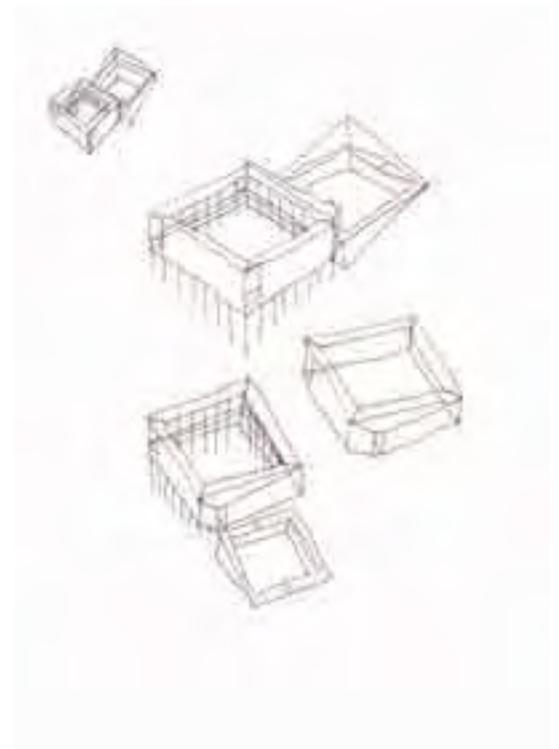
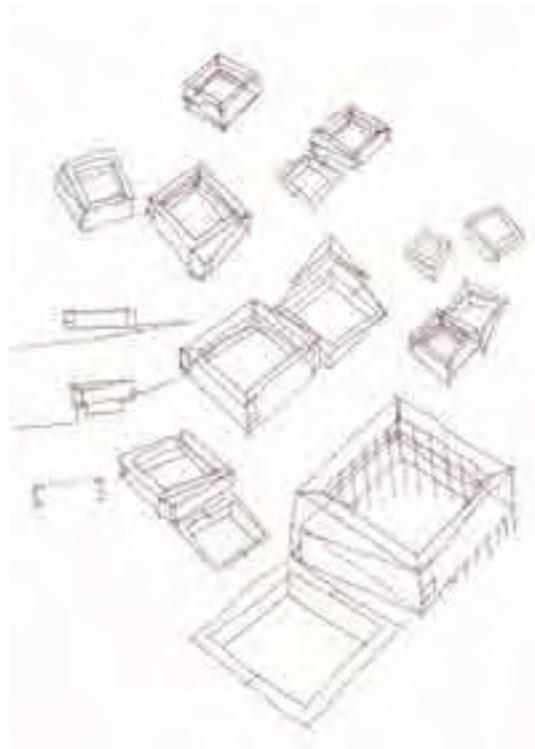
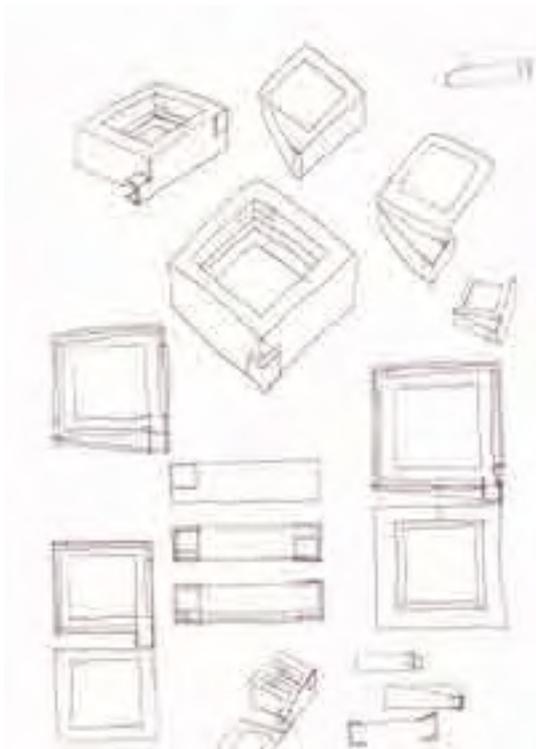


6. JOÃO LUÍS CARRILHO DA GRAÇA
Projeto para MODAM – Museu da Moda em Milão – 2006
Maqueta em cartão branco e outros. 26 x 11,8 x 3 cm

Estudo para projeto do Museu da Moda
2006
Desenho, esferográfica/papel. 18,7 x 25 cm



7. MANUEL AIRES MATEUS Projeto de um *Polo di Formazione sui Beni e le Attività Culturali* para Benevento, Itália – 2006
Maqueta em esferovite. 100 x 160 cm e 2 desenhos técnicos



8. JOÃO MENDES RIBEIRO

Projeto para pavilhão no Jardim Botânico de Coimbra – 2012

Fotografia do local de implantação e 3 esboços, esferográfica / papel. 29,7 x 21 cm

O conjunto de 5 projetos que apresentamos de Álvaro Siza Vieira, Eduardo Souto de Moura, João Luís Carrilho da Graça, João Mendes Ribeiro e Manuel Aires Mateus possui em comum o facto de serem obras que nunca chegaram a ser realizadas.

No contacto efetuado com os arquitetos fomos solicitados que indicassem projetos que não tinham passado do papel (quer porque tinham sido preteridos em concursos, quer porque vicissitudes de ordem vária não tinham permitido a sua realização, ou ainda porque se destinavam a ser exercícios especulativos). A segunda condição colocada aos arquitetos foi a de que o projeto deveria possuir, para o seu autor, um intrínseco valor no conjunto da obra, pela importância da sua experiência enquanto reflexão e, eventualmente, da sua radicalidade. Foi também opção prévia a metodologia de apresentação, privilegiando os desenhos à mão levantada, os esboços preparatórios (quando fizessem parte da metodologia criativa dos autores) e as maquetas, por vezes modelos claramente conceptuais.

A sala para a *Pietà Rondanini* do Castello Sforzesco de Milão é um projeto «pequeno» no conjunto da obra de Siza Vieira. Trata-se da reformulação da sala que acolhe a escultura (a última) de Miguel Ângelo, uma estranha forma que mais parece pertencer à modernidade do início do século XX. A leitura da obra pelo arquiteto, a forma como decidiu intervir mudando completamente (de forma programática e política) os pressupostos da museografia do atelier BBPR, criada em 1952, foram tão polémicos que a poética da intervenção nunca chegou a realizar-se.

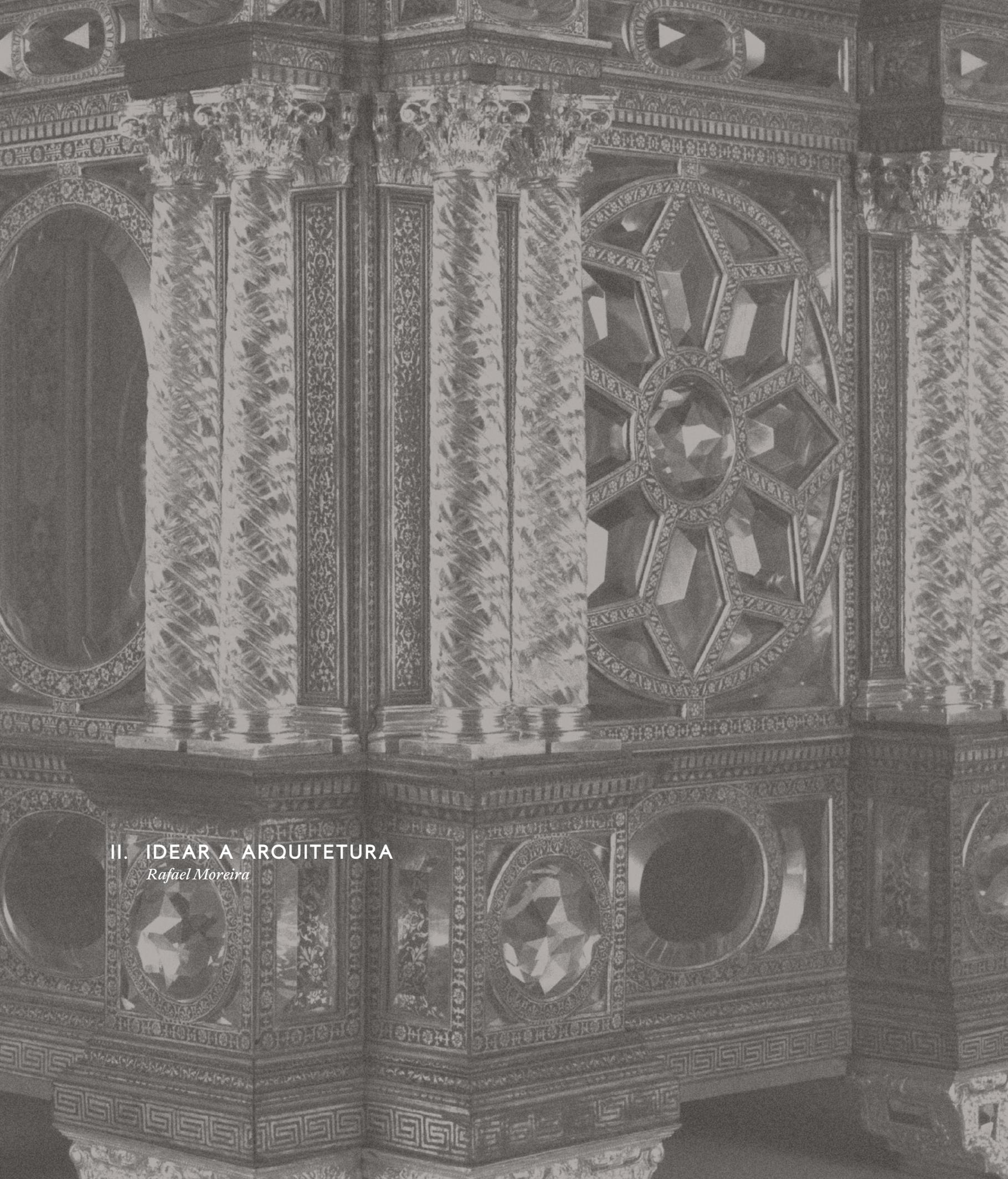
O hotel no Barrocal, de Souto de Moura, possui uma escala projetual concebida em diálogo com as progressões mínimas de Donald Judd, que reformula completamente a relação entre o edifício e a paisagem alentejana.

O projeto de João Luís Carrilho da Graça, resultado do concurso para o MODAM de Milão, é quase didático da sua metodologia. Possui uma enorme elegância no edifício cingido e horizontal que liga a ideia de *Museu a Musa*, numa oposição entre peso e flutuação, entre forma e fluidez, que resolve a cíclica contradição entre forma arquitetónica e sentido. Se o projeto de Souto de Moura centra a sua operação sobre a paisagem na manipulação do ritmo horizontal de cheios e vazios, de sombras e recortes, o projeto de Carrilho da Graça resolve-se na fina torção que o torna imponderável.

Ao contrário dos restantes, o projeto de João Mendes Ribeiro não é o resultado de uma encomenda, mas de um gesto voluntarista, de querer projetar para aquele lugar, um recanto do Jardim Botânico de Coimbra, recolhido no meio de um canal.

Finalmente, o projeto para o concurso de um *Polo di Formazione sui Beni e le Attività Culturali* para Benevento, em Itália, de Manuel Aires Mateus, radicaliza a relação entre espaço negativo e edificado, fazendo do projeto do edifício um molde imaginário da memória do teatro romano que lhe faria face. O tempo é a matéria que o projeto enforma, moldando-se imaginariamente à história do lugar.

A arquitetura que aqui apresentamos é, portanto, nas suas concretizações projetuais, feita de tempo *via* espaço, por vezes muito próxima de um imaginário arquitetónico interior às artes visuais. DS



II. IDEAR A ARQUITETURA

Rafael Moreira

A Arquitetura é *cosa mentale*. Antes de o seu «ideador» – seja ele o artista executante, o projetista que sonha ou propõe formas tridimensionais no papel, ou o mecenas que antecipa as estruturas que custeará – começar a tomar as medidas concretas para a sua execução no real, há uma «visão» mais ou menos precisa daquilo que se pretende, que geralmente (mas nem sempre...) é um edifício de grande escala, sólido, estável, de belas proporções e ornamentação, habitável. Capaz de acolher no seu interior, a salvo das intempéries do clima e da passagem dos anos ou séculos, uma determinada função que se deseja perene.

Firmitas, utilitas e venustas, firmeza, utilidade e beleza, eis os três princípios básicos postos pelo primeiro teorizador que pensou de forma sistemática esta atividade essencial ao homem – ao menos o primeiro cujos escritos chegaram até nós, no seu famoso tratado *De architectura* (25 a. C.) –, o engenheiro latino Marco Vitruvius Polião: a *ratio* lógica que todo o construtor deve ter em conta antes de iniciar o seu trabalho. Mas que podemos estender, sem risco de erro ou cair no anacrónico, a todo o ato arquitetónico, até à escolha da melhor gruta ou abrigo utilizável na Idade da Pedra, embelezado por pinturas ou gravuras parietais. Nada se faz por acaso, tudo é antes bem pensado em vista dessa tripla função essencial.

Vitruvius escrevia num momento crucial da história da humanidade: a do início do Império Romano, na transição entre o consulado de César e o principado de Augusto, que herdara uma urbe em tijolo para a deixar feita em mármore. Repensando-o um milénio e meio mais tarde, o florentino Leon Battista Alberti (c. 1450) não lhe achava nada o que mudar, limitando-se a alterar as palavras e a ordem para «utilidade, dignidade, apazibilidade» (*necessitas, commoditas, voluptas*)¹. É essa a tríade fundamental de toda a arquitetura, embora Vitruvius as aplique mais em vista do seu produto final e Alberti tenha sobretudo em conta os processos de conceção: o fim e os meios.

Será a visão albertiana que mais profundamente irá marcar os séculos de ideação e produção arquitetónica que se irão seguir. Sobretudo, ao introduzir o conceito neoplatónico de «autor» como o responsável por todo o processo ao longo do tempo – o «building-in-time», a que se referia em anos re-

centes Marvin Trachtenberg² – e a noção de *res aedificatoria* (título do seu escrito) como um contínuo, que se estende da prévia dimensão mental à execução material da obra.

«Arquitetar» – alargando muito o campo semântico da palavra original *architectura* (um neologismo criado por Vitruvius, ou o seu tempo, sobre o étimo helénico derivado de *archê tekton*, o «chefe dos construtores») – pode incluir, pois, uma enorme variedade de sentidos: da antevisão, ou primeiro vislumbre da forma, à sucessão de estudos e projetos corrigidos, aos exercícios de pena de algum desenhador inspirado, os fundos traçados e coloridos com pincel por um pintor com boa intuição do espaço plástico, esquemas utópicos ou irrealizáveis sonhados a lápis sobre papel pela imaginação de um qualquer artista (como o futurista Sant’Elia ou os «arquitetos da Revolução» Ledoux e Boullée – e talvez o nosso Francisco de Holanda...), até aos planos gerais e de pormenor, medidos, calculados e postos à escala, a fim de serem efetivamente passados à realidade.

Se estes se conservaram às muitas centenas em Itália, onde eram guardados e colecionados como obras de arte válidas em si mesmas, entre nós são uma raridade até ao século XIX. Pura e simplesmente desapareceram, decerto deitados fora como sem préstimo mal a obra se terminava.

O que se guardava, sim, conservando-se como um *thesaurus*, eram as gravuras de projetos, partes e plantas de edifícios, sugestões ornamentais e elementos soltos a serem construídos, que se multiplicam a partir dos meados do século XVI, reunidas em livros de tipos muito diversos a que se dá o nome habitual (e algo erróneo) de «tratados». *A Tratadística de Arquitetura*: um género dentro da Literatura de Arte, para usarmos a expressão cunhada por Schlosser em 1924, que teve enorme sucesso e divulgação por toda a Europa até fins do século XVIII, se não mesmo mais tarde. Trata-se de um fenómeno difícil de explicar – a não ser pelo prestígio da imagem impressa, a acompanhar o simultâneo da palavra publicada em letra de forma, em vez da apenas manuscrita – cujos primeiros passos dão-se no apogeu do Renascimento e duram com cada vez maior vitalidade e abundância até ao final do Neoclassicismo, perdurando mesmo para além dele.

1 Alberti, 2011: 23-24 e 170.

2 Trachtenberg, 2010.

Sobre essa mole imensa de escritos passou a fazer-se a transmissão dos conhecimentos, em vez de pela via oral como sucedera em toda a Idade Média; organizou-se o ensino oficial, teórico e por escrito, mais do que pela prática, em academias e escolas ou *aulas*; formaram-se autodidatas e praticantes amadores e informais do ofício; colheram-se exemplos, que se repetiam em série por verdadeiras cadeias de variantes a partir de um modelo consagrado pelo gosto comum; chegaram-se a formar autênticas escolas e estilos regionais, quando não mesmo nacionais.

Enquanto disciplina de composição, ideiação e reprodução mecânica de bocados de imagens escolhidos menos segundo uma lógica intrínseca que muito ao acaso do gosto pessoal de cada um, a arte do «arquiteto tipógrafo» (Mário Carpo) tornou-se um jogo, brincadeira de crianças de recortar, montar e colar como técnica de construção à escala³. Idear era sinónimo de representar em planta o edifício imaginado pela sobreposição de sugestões, por vezes (ou quase sempre) copiadas à letra, colhidas em repertórios – autênticos álbuns... – de ilustrações gravadas e repetidas à saciedade, sem um golpe de asa de invenção personalizada, segundo apenas a necessidade caso a caso. Impossível tentar reconstituir a imagem mental duma estrutura, como a de uma catedral gótica; o esquema geral torna-se uma simples fórmula geométrica, uma equação algébrica ou um logaritmo, da arquitetura traduzida em termos matemático-científicos, tão capaz de ser imaginada pela mera descrição verbal, ou *ekphrasis*, quanto pelo seu diagrama visual e estético⁴.

Donde a necessidade imperiosa de viajar para «ver» (os *Grand Tours* dos amadores ingleses e alemães), para os que querem sentir o toque sensual da obra de arte e que não se satisfazem com descrições enganadoras e reproduções sempre passíveis de falhas. A quem não se contenta que o Coliseu seja apenas uma forma dentro de um livro, há que correr os riscos e custos duma viagem de meses ou anos para o observar no seu espaço e envolvimento topográfico reais: de correr mundo.

Sirva de exemplo o êxito – quase um monopólio artístico – do «palladianismo» como *estilo do poder* na Europa do Norte, da Rússia à Inglaterra, e Estados Unidos, tão oposto ao «serlianismo» alegre e variado dos países da Europa

do Sul e América Latina. Ou o caso excepcional do chamado *Barroco Mineiro* (na verdade, uma forma precoce de Rococó religioso) do distrito de ricos minérios das Minas Gerais no Brasil, quase todo ele derivado – junto com um forte influxo do foco artístico de Braga e do Minho – da cópia literal de partes soltas das riquíssimas gravuras do tratado do irmão jesuíta Andrea Pozzo *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (Roma, 2 vols., 1693-1702, com várias traduções e edições em alemão e inglês, e manuscritas três em português e uma em grego). Estilos de seu tempo, mas que buscam pergaminhos de nobreza nas formas consagradas pela imprensa.

São sobretudo os grandes nomes, os «clássicos» da arquitetura – Vitruvius e Alberti é óbvio; mas também Sagredo (que estudos recentes vêm afirmando como o principal precursor serliano, em particular na França), Serlio, Palladio –, o suporte desta tradição de apego fiel à palavra em conjunto com a imagem. Se o original não a possuía, recorre-se à imaginação, como nos casos paralelos de Vitruvius e de Alberti, abundantemente ilustrados (como na edição vitruviana-bramantesca de Cesare Cesariano publicada em Como, perto de Milão, em 1521: uma das primeiras obras em Portugal cujas gravuras serviram de modelo a artistas, como o escultor Nicolau de Chanterene no retábulo do Convento de Nossa Senhora da Pena em Sintra, em 1529, e no rodapé da capela-mor do Convento da Graça em Évora, em 1532, ou o genial arquiteto – um dos maiores da Europa – João de Castilho na Ermida de Nossa Senhora da Conceição em Tomar, mausoléu frustrado do rei D. João III iniciado em 1547).

Portugal gozou, ao contrário do que se pensa, de uma arquitetura do Renascimento própria, muito precoce, mesmo em relação às vizinhas França e Espanha (a Capela dos Mareantes na matriz de Caminha, talvez custeada pelo humanista marquês de Vila Real, está datada de 1511), fruto do entrecruzamento de tradições mediterrânicas clássicas, como o gótico mendicante do claustro de D. Afonso V na Batalha, que já lembrava a Reynaldo dos Santos os claustros franciscanos da Toscana do *Trecento*, e de continuidades islâmicas geometrizes e anicónicas no Sul do país (provindas em última instância da arte bizantina), fertilizadas pela influência direta da Itália protorrenascentista: as relações do conde de Ourém

3 Hart e Hicks (eds.), 1998.

4 Hersey, 1992.

com Florença, onde contactou em 1436 com Brunelleschi e trouxe da segunda vez que por lá andou, em 1452, terracotas robbianas e um arquiteto ainda anónimo, discípulo de Michelozzo, que lhe construiu os pioneiros paços de Ourém (1448) e Porto de Mós, com o seu belo *cortile* em portas de dintel reto denticulado e colunas jónicas *all'antica* – ou *ao romano*, como entre nós se dizia –; ou o gosto de D. João II, evidente nos Hospitais Reais que fundou inspirado em esquemas albertianos (o das Caldas de Óbidos, 1488; o de Beja, 1490; e sobretudo o espetacular de Todos os Santos, Lisboa, de 1492)⁵ e no apreço em que tinha o tratado e desenhos de *Martinos*, que não era outro senão o grande engenheiro teórico Francesco di Giorgio Martini (1439-1499)⁶.

O contrato com o escultor Andrea Sansovino – o segundo da Itália do seu tempo, a seguir a Miguel Ângelo – para vir a Portugal executar o túmulo de seu malogrado filho príncipe D. Afonso, que tivemos a fortuna de encontrar no Archivio di Stato de Florença, bem como outros dados que permitem afirmar que por cá se deixou ficar os nove anos ditos por Vasari, é o ponto culminante de uma tendência estética que vinha de muito atrás⁷. O corte abrupto da reação, provinciana e hipergótica, do «estilo de regime» do reinado de D. Manuel – um gosto muito intelectualizado e místico, sob o influxo da Universidade de Lisboa, mas retrógrado – não permitiu que fizesse escola; mas o círculo ligado ao falecido rei sobreviveu sob o hegemónico *manuelismo*, em breves episódios casuais, que tornaram em força à superfície sob o novo rei-humanista D. João III a partir dos anos 20 do século XVI.

Depois, as necessidades específicas à expansão e conservação do império mundial do Reino trouxeram outros elementos igualmente importantes, de que talvez os mais essenciais foram a plena solidez ideológica e social garantida pela Inquisição e o crescente papel estratégico global mantido pela arquitetura militar como apoio às rotas marítimas, que não se separava da religiosa e da civil, nem do urbanismo (Portugal era, lembremo-lo, um império geograficamente descontínuo e urbano, sobre uma cadeia de cidades e fortes). Daí o valor único de uma obra como o *Livro das fortalezas* do escrivão régio e desenhador Duarte d'Armas (1509) – a mais antiga marcação raiana da Europa – que serviria de protótipo a

tantos outros no Oriente e Brasil nos séculos XVII e XVIII; ou o imenso interesse do *Tratado de arquitetura* (1576-79) do arquiteto-mor António Rodrigues por nós achado em duas versões – o único composto no Portugal de Quinhentos –, que não fala nas ordens clássicas de colunas, um ornato dispensável, mas espraia-se na escolha do sítio para se fixar, nas técnicas de construção na água e em terra, na demarcação exata dos terrenos cedidos: afinal, os problemas de ciência que realmente interessavam ao país...⁸

Após uma longa e minuciosa busca, foi-nos possível demonstrar a permanência de António Rodrigues por quatro anos em Itália a custas da Coroa estudando matemáticas e arquitetura, até 1564, e encontrar as suas fontes italianas fundamentais: além dos incontornáveis Vitruvius e Serlio, o ignoto tratadista sienês Pietro Cataneo, esquecido mesmo em Itália (*I quattro primi libri di architettura*, 1554, Veneza), que teve a curiosa particularidade – que decerto não escapou a Rodrigues – de ser o último a se ocupar das áreas construtivas como um todo, incluindo as arquiteturas militar, religiosa e civil integradas no urbanismo numa única atividade inseparável, antes da especialização de meados do século. Era Pietro Cataneo que mais de perto dizia respeito ao caso português, por ultrapassado que o resto da Itália o julgasse; e é a ele que Rodrigues recorre, traduzindo-lhe páginas inteiras.

Muito se perdeu do que então foi ideado, pensado, e até executado. Mas desse hibridismo estético que vigorou até à eclosão do Pleno Renascimento no fim da década de 30 de Quinhentos, revigorado pela ação mecénica do culto bispo de Viseu D. Miguel da Silva e seu arquiteto privativo Mestre Francesco da Cremona – que trabalhara com Bramante e Rafael em São Pedro do Vaticano! –⁹ e do triunfo a toda a linha da ideologia erasmiana, quedam-nos alguns exemplares de ourivesaria onde as formas renascentistas emergem triunfantes sob uma exuberante capa ainda manuelina, sem contudo jamais se misturarem, pois uma significava a morte da outra...

É a vitória, a desforra de Platão sobre Aristóteles. O hiper-realismo escolástico da Academia, todo construído sobre «coisas» concretas, físicas e tangíveis, cede o lugar à *Ideia* do neoplatonismo e sua conceção de visões essenciais e eternas,

5 Moreira, 1991a; e 1993: 23-30.

6 Cid, 2007.

7 Moreira, 2001.

8 Moreira, 1999 (Dissertação de Mestrado em História da Arte, UNL, 1982).

9 Moreira, 1988 (texto lido no Congresso Internacional da XVII Exposição de Arte do Conselho da Europa, Lisboa, 1983).

imateriais, inteligíveis mais do que tangíveis. É pela estrutura geométrica da obra de arte e sua decoração idealizada, para ser pensada e não olhada, que se pode ascender ao conhecimento pleno do mundo – uma concepção que irá encontrar o seu ponto culminante na figura e no pensamento de Francisco de Holanda (1517-84), com a sua visão interior da *imagem* pura como forma de expressão universal.

Dos antecedentes italianos entre nós desta nova modalidade de «idear» o mundo construído – que se irá manter inalterável até ao Neoclassicismo do século XVIII, só abalada pelo Romantismo em começos do XIX –, alguns raros exemplares se conservam que mostram que a boa e perfeita receção e compreensão desta nova forma de entender o mundo não nos era de todo alheia, com raízes que porventura mergulham em escolas e *scriptoria* de mosteiros medievais.

Serve de bom exemplo – talvez o maior entre todos – uma obra de Iluminura. Os comentários à Bíblia e ao Apocalipse escritos pelo teólogo franciscano francês Nicolau de Lira (c. 1270-1349), repletos de exegeses minuciosas e de antevisões proféticas – entre as quais a célebre reconstituição do Templo de Salomão, que tanta influência haveria de ter em séculos futuros... –, com um número impressionante de cópias (e um dos mais antigos livros a ser divulgado pela imprensa, logo c. 1480, tamanha era a sua procura por parte de leitores ansiosos), que conheceu uma renovação de interesse fervoroso e se tornou um autêntico «best-seller» nos anos de fundação da crise espiritual da Baixa Idade Média, em que se aproximava o meio século em que ele colocava o início da era do Milénio.

Lido tanto por Cristãos como por Judeus, foi talvez um dos escritos que maior influência exerceu por toda a Europa nos anos anteriores ao mítico (e místico) ano de 1500. A Arquitetura ocupa nele um papel primacial, enquanto «voz» do próprio Deus a ensinar ao Povo Escolhido as formas construídas mais propícias à sua salvação e ao prometido segundo regresso definitivo de Cristo à Terra: a Arca de Noé, o Tabernáculo ou Arca da Aliança, e o Templo de Salomão¹⁰. Idear, ou idealizar, a arquitetura divina era a via do próprio caminho salvífico.

Existem mais de 40 manuscritos das *Postillae* de Nicolau de Lira em bibliotecas espanholas datáveis da 2.^a metade do

século XIV e ainda mais do XV, recentemente estudados. Seguindo a regra francesa de séculos anteriores, ornaram-se por belas reconstituições «cúbicas» do Sancta Sanctorum que tiveram direta e profunda influência sobre as catedrais de Toledo e Sevilha, segundo F. Pereda; e mais tarde viriam a ter sobre a arquitetura manuelina – *moisaica* (derivada de Moisés), como era então conhecida – e muito em particular sobre o Mosteiro dos Jerónimos, pensamos nós. Não foi um acaso, pois, que fez com que em 1494 o rei D. João II, já decidido a abandonar o seu plano de colocar no trono o filho ilegítimo D. Jorge, encomendasse uma cópia em 7 grandes volumes da obra de Lira dedicada ao sucessor legítimo, o primo e cunhado duque de Beja, D. Manuel. Era uma forma de dar consistência ao reconhecimento da herança, ao mesmo tempo que lembrar-lhe a sua responsabilidade como *erector* de um Reino predestinado a suceder ao de Israel.

Mas, ao invés das versões tardo-góticas castelhanas de forte cunho hebraico e ilustrações de derivação rabínica, encomendou-a à mais renascentista oficina de livros manuscritos de Florença: a dos Attavante degli Attavanti, elogiados por Vasari como dos melhores seguidores de Ghirlandaio e Pollaiuolo¹¹. Durou três anos a sua execução – encomendada em abril de 1494, estava pronta em julho de 1497, acrescida de um 8.^o volume do *Mestre das Sentenças* – em que ocorreu a mudança de reinado, o brasão de armas do destinatário passando da coroa ducal à real. Além das ilustrações no texto referentes à reconstituição imaginária do Templo de Salomão, na linha da tradicional visão tardo-gótica, que ainda podem ter influenciado o projeto de Diogo Boytac para o Mosteiro de Santa Maria de Belém ou «dos Jerónimos» (iniciado no ano mágico de 1500), o que faz o seu encanto são as folhas de rosto com o título enquadrado em belíssimas edículas ou altares-capela renascentistas, de beleza única, como foi possível comprovar na exposição *The Painted Page* na Royal Academy of Arts de Londres, em 1994 – onde figuraram logo à entrada 2 volumes, emprestados após duras negociações, que foram o centro das atenções do público.

Annarosa Garzelli pode demonstrar que essas iluminuras florentinas derivavam da Capela do Cardeal de Portugal (1460) na Igreja de San Miniato al Monte, onde jaz o cardeal

10 Klepper, 2007.

11 Chastel, 2012: 336-9.

D. Jaime, filho do infante D. Pedro; do túmulo de Cosme de Médicis terminado por Verrocchio na Sacristia Velha de San Lorenzo; e de composições inspiradas em capelas efêmeras construídas por Donatello através da cidade do Arno¹², decerto obedecendo a instruções idas de Portugal. É uma arquitetura ideal e imaginada, bidimensional, porém largamente compensada pela riqueza da ornamentação em pedras preciosas, *putti* e folhagens à antiga, que as tornam em obras-primas absolutas da iluminura do Protorrenascimento de inspiração arquitetónica: em arquiteturas ideadas.

A sua presença em Portugal, como fruto de uma encomenda rigorosamente concebida, antes da eclosão do estilo manuelino, é a prova da existência de uma forte corrente renascentista entre nós, talvez decorrente da longa permanência na corte do escultor Andrea Sansovino e da preponderância do gosto da importante colónia italiana, como o mercador-banqueiro e armador florentino de navios da expansão Bartolomeo Marchionni (que possuiu o monopólio do açúcar da ilha da Madeira) e os irmãos Girolamo e Clemente Sernigi, mercantes-mecenas de Florença fixados em Lisboa que foram os intermediários na contratação em 1492 de Sansovino e em 1494 da Bíblia de Attavante.

O pensar a arquitetura a duas dimensões – ou tridimensional em pequena escala, nos casos da Escultura e da Ourivesaria – não se limitou a raros objetos de alto luxo destinados a uma elite cortesã, como na Iluminura. Também na Pintura ela era usual, quase que uma necessidade prévia. Não havia pintor completo que antes de passar à madeira ou à tela as imagens que concebera, não procurasse visualizá-las primeiro no espaço concreto pelo recurso a maquetas ou a «quadros vivos». Talvez menos durante o Barroco e o Maneirismo, em que o realismo puro e o imaginário abstrato eram a palavra de ordem. Mas sem dúvida entre os nossos *Primitivos*.

Terá aí sido instrumental na mutação de gosto e no intercâmbio de formas no sentido de uma nova conceção espacial uma figura a que pouco se tem ligado: a do primeiro «provedor-mor das obras reais», Bartolomeu de Paiva, cidadão honrado de Lisboa que o acaso fez ser *o amo* (marido da ama de leite) do príncipe D. João, futuro D. João III. A maior ho-

menagem ao seu papel crucial na mudança de formas e estilos foi-lhe prestada pelo genial Cristóvão de Figueiredo ao representá-lo como doador, já no fim da vida ou mesmo póstumo, à direita de Cristo a ser deitado no túmulo, na sua *Deposição* (c. 1535) do claustro da portaria do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, junto ao abade-mecenas D. Frei Brás de Barros, tendo como atributos um par de luvas – símbolo da sua alta condição social – e um papel dobrado: sem dúvida uma das inúmeras cartas, contratos ou projetos de obras de que viveu rodeado até morrer. Nesse quadro, porventura o primeiro feito no país usando a nova técnica rafaelesca da pintura tonal em lugar da tradicional cor local, destaca-se a imagem do homem a quem se deverá atribuir um traço singular da nossa pintura primitiva mais evoluída: o de quase sempre as figuras serem ainda de tradição tardo-gótica, de filiação flamenga, enquanto os espaços nos quais elas se situam serem já bem renascentistas. A ideação espacial marca o seu avanço sobre as rebatidas formas de representação do *nu* e do *pano*.

Para isso não terá deixado de contribuir a contiguidade dos géneros artísticos, em que uns evoluíam mais depressa do que os outros. É assim que o grande Jorge Afonso, autor dos painéis da charola do Convento de Cristo em Tomar em 1512-13¹³, era irmão do mestre das obras reais de carpintaria Afonso Gonçalves, que lhe fabricaria em pau as maquetas ou «modelos» para compor os seus cenários Renascença de tipos góticos, como no retábulo da Madre de Deus (1515). Tal prazer do modelismo, em autênticas casas de bonecas, está bem testemunhado para o tempo de D. Manuel, que não construía nada sem antes o ver *cortado e talhado*: isto é, aberto ao meio sem uma parede e montado à escala em madeira...

O pictural funcionava, pois, como a antevisão lógica do arquitetónico, conforme vemos nas obras do protegido de D. Miguel da Silva, o Grão Vasco, como o tão italianizante *Cristo em Casa de Marta* (com o retrato «saturniano» do mecenas), *São Pedro* da Sé de Viseu, ou o soberbo *Pentecostes* de Santa Cruz de Coimbra. E o mesmo pode-se dizer sem risco de erro de um Frei Carlos, do «arquiteto» Gregório Lopes, ou do notável Mestre da Lourinhã/João de Espinosa.

As Artes Decorativas foram outro campo fértil para a ideação experimental da arquitetura: anteviam-se em cheio

12 Garzelli, 1983: 55-66.

13 Moreira, 1991b: 47-54.

no Tardo-Renascimento formas que podemos já considerar como plenamente barrocas. Um excelente exemplo disto é o cofre que por sorte se guarda no Museu Nacional de Arte Antiga, proveniente do Convento da Graça em Lisboa. Em forma de caixão revestido de motivos ornamentais variados, todo em peças de cristal com incrustações de madeiras raras e bronze, foi fabricado numa oficina veneziana por 1560-70 e percorreu a Europa com um grupo de mercadores, tentando em vão vendê-lo nas cortes mais ricas, como as de França e Inglaterra. Seria por fim adquirido pelo xá Abbas da Pérsia, que o ofereceu ao rei de Ormuz, seu aliado e súbdito de Portugal; que por sua vez o deu em troca diplomática ao vice-rei e arcebispo de Goa, em 1608-09.

Enquanto superior da Ordem agostiniana, este o enviou para Lisboa a fim de compor a obra da capela-mor da igreja da Graça, que então se concluía: um vasto janelão aberto na parede fundeira por detrás de uma tribuna em degraus, como um altar hindu, no alto do qual o cofre foi colocado, e no seu interior uma caixa menor translúcida de tartaruga onde se guardava a Eucaristia. Que mágico efeito não produziriam os raios do sol da manhã ao penetrarem na igreja, depois de atravessarem a caixa em tartaruga transparente e o belíssimo cofre cristalino, reverberando no espaço!

As colunas salomónicas que o rodeiam, os encaixes geométricos vítreos, os embutidos ricos, deviam vibrar em acordes sumptuosos de colorido do prisma solar em arco-íris, numa mistura exótica de matriz europeia com traços do Oriente, de formas escultóricas com microarquitecturas, como só Veneza seria capaz de conceber e criar, e Portugal de entender e apreciar...

O seu inteligente mecenas, homem de bom gosto e visão artística a toda a prova, o arcebispo governador e mecenas D. Frei Aleixo de Meneses, construtor de arquitecturas reais tão magníficas e singulares como os Mosteiros de Nossa Senhora da Graça e Santa Mónica em Goa e da Igreja de São Francisco – émulo do Templo de Salomão – em Diu, soube bem ver o mundo de sugestões formais que tal cofre encerrava e não resistiu a dar-lhe o lugar de honra na sua casa-mãe de Lisboa¹⁴.

É a peça que abre este segundo núcleo da exposição.

14 Pinto, 2011: 245-78.



9. COFRE

Veneza, c. 1600

Cristais lapidados, madeira pintada a ouro e policromada, prata dourada, cobre prateado. 55 x 95 x 68 cm

Proveniência: Igreja da Graça, Lisboa, 1919

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 576 Our

Bibliografia: Sansovino, 1581: 364. Purificação, 1656, livro v, tít. II, par. XVI: 112. Santa Maria, 1699.

Huth, 1968. Franco, 1995. Carboni, 2007. Grube, 2007. Rizzo, 2007.

Altri parimente in diverse altre occasioni, hanno fatto opere per Francia, per Lamagna, per Inghilterra, et per Roma di grand'artificio, et valuta. [...] Antonio Maria Fontana, una cassa de Christallo molto grande, fatta di modo, che le cose che vi si rimpingono dentro, appariscono tutte scolpite di fuori. Francesco Sansovino, 1581.

De aspeto compacto e maciço, este cofre apresenta em toda a sua estrutura diversas características que lhe conferem um inegável caráter arquitetónico. Concebido como um edifício, com embasamento sobre o qual assenta um corpo circundado por pares de colunas de fuste espiralado e com capitel compósito assentes sobre pedestal, é fechado por uma tampa simulando um telhado. Todas as faces laterais e o topo deste cofre são preenchidos por grandes janelões e rosáceas com vidraças trabalhadas em cristal de rocha biselado e montadas numa fina estrutura de madeira.

Francesco Sansovino, na sua obra *Venetia citta nobilíssima*, de 1581 (Hutt, 1968: 50), menciona Antonio Maria Fontana, um ourives da época, como fabricante deste tipo de cofres, referindo-se à mestria com que eram realizados. Na visita que realizou a esta oficina, Sansovino observou a contradição entre a pesada massa estrutural e a transparência da peça, conseguida pelo rasgamento dos alçados com rosáceas e janelões de vidraças de cristal de rocha biselado, notando ser possível ver o seu interior e tudo que nele fosse guardado. Também causou algum impacto a grande dimensão de um destes cofres que ali terá visto. É possível aproximar a estrutura monolítica desta peça e alguns edifícios construídos na Veneza de Quinhentos, nomeadamente a *Loggieta*, situada na Praça de São Marcos, da autoria de seu pai, o arquiteto Jacopo Sansovino, construção

porticada que desenvolve de forma original o motivo triunfal, destacando-se pela sua impressionante presença urbana.

Num período efervescente em Veneza, grande nó comercial do Mediterrâneo, ponte de ligação do Ocidente com o Oriente e porta para o Islão, tornam-se evidentes as influências da arte oriental em todos os campos da produção artística, algumas desenvolvidas por artesãos vindos diretamente do poderoso e omnipresente Império Otomano. O gosto estético decorrente deste intercâmbio e dos múltiplos contactos desenvolvidos entre várias culturas teve reflexos nas disciplinas artísticas mais inesperadas, como a encadernação de livros, graças à importação contínua e intensa de obras de poesia persa. O trabalho do couro, gravado e dourado, para além da encadernação (*legatura veneziana*), foi aplicado a múltiplos objetos: vejam-se os escudos e elmos conservados nas coleções do Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque (inv. 42.50.31) ou dos exemplares da Armeria di Palazzo Ducale, Veneza (inv. J16; inv. J17; inv. J19) (Grube, 2007: 230-243). Nestes exemplares, a arte dos *cuoridoro* (os artesãos que trabalhavam o couro) é bem evidente no extraordinário trabalho em enrolamentos, arabescos e folhagens criando intrincados padrões nos quais o ouro e alguns apontamentos a vermelho, verde e azul contribuem para a aparência preciosa dos objetos.

É este sentido estético que preside à decoração dos revestimentos do interior do cofre do MNAA, neste caso aplicada em verniz com pintura a ouro e policromada, com toda a sua estrutura ornamentada por idênticos motivos simulando, de uma forma notável, o interior de um salão de um palácio veneziano ao gosto otomano, tão em voga neste final da centúria (Carboni, 2007: 13-35). Todas as paredes são ornamentadas por frisos e painéis em madeira onde, sob um fundo negro, foram desenhados variados motivos decorativos como arabescos,

gregas, enrolamentos vegetalistas ou frisos florais e geométricos, trabalho que era habitualmente realizado por membros da liga dos *depentori* (Rizzo, 2007: 245-251). A perícia visível na lapidação do cristal de rocha faz jus à tradição medieval veneziana do trabalho deste material (Franco, 1995: 62-65). Os grandes semipoliedros e as lâminas de considerável grandeza, talhados e polidos na perfeição, conferem um efeito prismático e caleidoscópico ao interior, que passava a receber a mesma qualidade ornamental e de acabamento.

Contudo, a minúcia com que esta peça foi pensada e construída não se esgota na sua estrutura e nas paredes do seu interior. Tanto o «teto» como o próprio fundo do interior do cofre em tudo contribuem para que a fantasia seja perfeita.

A tampa organiza-se em profundos apainelados de formatos geométricos cujos frisos se desenhavam em delicados motivos florais. Este processo de revestimento liga-se diretamente aos *soffitti* venezianos, como por exemplo os da Biblioteca Nazionale Marciana, localizada no Palazzo della Libreria, em plena Praça de São Marcos, datando o seu projeto de 1537. Para este edifício contribuíram artistas de renome, tais como Paolo Veronese, Battista Franco, Bartolomeo Ammannati e Tintoretto. São precisamente os seus deslumbrantes tetos, pintados por Veronese, enquadrados por profundos frisos decorados a ouro que, de imediato, recordam o interior da tampa do cofre que nos ocupa (fig. 2). Também este pintor recorre a grandes colunas torsas, tais como as colunas de cristal de rocha do cofre, ou ainda a idêntica decoração dos frisos, no seu extraordinário *soffitto* perspectivado da *Casa dell'Olimpo* para a Villa Giacomelli, em Maser (Treviso). Eis-nos perante uma geração de extraordinários artistas que admiraram estes cofres preciosos e que os tomaram, seguramente, como referências. Foram, desde logo, considerados objetos de luxo, dignos de poucos que os po-

diam alcançar e um orgulho para quem podia ser retratado com um destes exemplares. É o caso de um outro artista coevo, Ticiano, que fez questão em retratar a sua filha, Lavinia, segurando um destes cofres nas suas mãos (Huth, 1968: 43).

No exemplar do MNAA a base do interior do cofre encontra-se, infelizmente, desprovida de qualquer tipo de cobertura mas, contudo, é evidente, quer pela furação, quer pelo desenho a tinta ainda visível, que este deveria ser coberto por materiais que desenhavam grandes motivos geométricos – um losango ao centro e quatro círculos dispostos simetricamente, desta feita simulando os pavimentos de embrechados de mármore dos grandes palácios e igrejas da época. Era também comum a imitação destes pavimentos com outros materiais, sendo usados o ébano, a prata, o marfim e pedras semipreciosas (*pietre dure*).

Obra-prima de uma tipologia desde logo considerada preciosa e digna de referência entre as artes opulentas que Veneza produzia e exportava para o mundo, o cofre da igreja da Graça pode ser cotejado com outros exemplares que ainda se conservam em coleções públicas e particulares ou em igrejas, de que são exemplo as peças do Metropolitan Museum of Art ou o do Museu do Louvre, sendo o da Basílica de Santa Bárbara, em Mântua, o mais semelhante ao do Museu Nacional de Arte Antiga.

Cassette ou *scrigni*, dependendo da sua dimensão ou da função para que eram encomendados, estes cofres deveriam guardar tradicionalmente o dote de noivas aristocratas ou burguesas ou, segundo a tradição, poderiam ser de encomenda papal destinados a transportar o enxoval, abençoado pelo Papa, do primogénito recém-nascido de uma casa real. Este exemplar, para além de ser dos mais extraordinários na sua tipologia, tem o benefício de ter um percurso bem conhecido e pormenorizado.

Muito sabemos da sua extraordinária história, pois são inúmeros os cronistas que a referem. Frei Agostinho de Santa Maria, na sua *História de Fundação do Real Convento de Santa Monica* (Santa Maria, 1699: 16-17), citando Frei António da Purificação (Purificação, 1656: 112), conta que foi D. Frei Aleixo de Menezes, arcebispo e governador de Goa, que recebeu o cofre de presente do rei de Ormuz e que o enviou para o Convento dos Agostinhos da Graça, em Lisboa, para servir de tabernáculo, onde começou a ser utilizado em 1610 (Orey e Sousa, 2009: 88-89). Este cronista também faz uma das várias descrições que é possível encontrar sobre o fabrico desta peça e que permite compreender a admiração que suscitou desde o seu fabrico. Reza assim:

He este cofre de tao excessivo valor, que sendo visto ¶ admirado por muitos Principes da Europa, que (com a causa de correrem o mundo), o forão ver, pela fama, àquella Capella; ¶ muitos delles insignes no conhecimento do valor, ¶ quilates de pedraria: todos à sua vista ficarão suspensos, sem se atreverem a dizer o seu valor, nem atinarem a declararem o valor daquelas pedras. Huns lhe chamaõ christal de roca; outros birillos; outros finalmente dizem serem aquellas pedras semelhantes, ¶ iguaes na qualidade dos diamantes. A tradição de como este cofre se fabricou, ¶ o sucesso de como veyo as maos do nosso Arcebispo, refere o Padre Mestre Fr. Antonio da Purificação na sua Chronica desta Provincia de Santo Agostinho de Portugal, nesta fôrma. Diz, que aportando em Veneza certos mercadores (nao consta se de Alepo, ou de outra cidade de Asia) com hũ grande quantidade de finissimos cristaes brutos, que vistos, ¶ examinados por algũs artificies, ¶ considerando a sua estremada bomdade, ¶ grandeza; porque muitos delles eram de comprimento de hum palmo, outros de dous e alguns de mais, e que desta excelente materia se podia fabricar uma

grande pessa, que depois de acabada fosse de preço inestimavel: levados do interesse, ¶ desejo de ficar ricos, dous (os mas animosos, ¶ de mayor cabedal) lançárão mão da pedraria, ¶ se puzerão a lavrála por espasso de dous annos. Destas pedras, que lavráão, fabricarão hum cofre, todo transparente de admiravel perfeição, ¶ singular artificio, ¶ architectura. Tem de comprimento quatro palmos e meyo, de largo tres, ¶ de alto dous, ¶ dous dedos: o tampo, e porta, que o fecha, he da mesma qualidade transparente, ¶ por ser almofadado sobre meyo palmo para cima. Tem na circunferencia vinte, ¶ oito columnas, cada hũa de um palmo, que sendo todas de finissimo christal de roca, mostrão a grande differença dos espelhos, ¶ mais pedras adiamantadas, ¶ buidas por fóra e por dentro (de que se compoe o dito cofre) não serem só christal, mas outra materia mais rica, que se não atina bem no que he. assentaõ as columnas em baze de pratas sobre douradas, coroadas por capiteis tambem do mesmo metal dourados. Está encaixilhada, ¶ engastada esta pedraria em madeira de calambuco, esmaltada toda de ouro por officias Chinos; mas com tal sutileza encaixada, que aqui pasmaõ os mais perfeitos Artificies do ouro, ¶ de prata. O pavimento pela parte interior, cobre toda uma lâmina de prata: ¶ fica todo encaixado em hum circulo de evano (para mayor resguardo) estreito, ¶ bem lavrado, ¶ todo este cofre descança na mãos de dous grandes Seraphins dourados. LP



Fig. 2 Interior da tampa do Cofre.



O *Livro das fortalezas*, de Duarte d'Armas consiste no levantamento exaustivo de 57 praças-fortes, ou «castelos» portugueses de fronteira, que regista e reporta o estado de conservação e de eficácia desses dispositivos.

Duarte d'Armas nasceu por volta de 1465. Era filho de Rui Lopes de Veiros, escudeiro da Casa Real. Rui Lopes foi escrivão da Torre do Tombo, bacharel em Direito Canónico e notário apostólico, tendo chegado mesmo a guarda-mor da Torre a título interino. Rui Lopes e a mulher moravam em Lisboa, tal como o seu filho Duarte d'Armas, cujo nome aparece em 1515 no *Livro de Moradias* da Casa Real, entre o rol de letrados e físicos. Duarte d'Armas era, em 1492, escrivão de D. João II. Exerceu, comprovadamente, o cargo de recebedor da Chancelaria da Corte, entre 1500 e 1503, já no reinado de D. Manuel. Ocupou, portanto, cargos semelhantes aos do pai e poderá, inclusivamente, tê-los herdado após o falecimento deste.

A encomenda do levantamento é, provavelmente, de 1508, com o percurso da fronteira terrestre portuguesa a ser efetuado durante 1509. Mas a encomenda só faria sentido caso Duarte d'Armas tivesse já experiência suficiente para esta tarefa. Essa experiência anterior é-nos relatada por Damião de Góis, quando refere que D. João de Meneses, à frente de uma pequena armada, foi enviado em 1507 «a sondar as barras de Azamor, Mamora, Salé e Larache e com ela [...] um Duarte Darmas, grande pintor, que traçou e debuxou as entradas destes rios e a situaçam da terra. O que tudo feito como convinha, dom João se veo ao Regno, a dar informaçam a el Rei do que achara, das quais movido, determinara neste ano de MDVIII, mandar uma armada sobela cidade Dazamor» (Damião de Góis, *Crónica do Felicissimo Rei Dom Emanuel*, 1566, parte II, cap. XXVII). Do périplo realizado entre começos de 1509 (na primavera) até finais desse ano (setembro) re-

10. DUARTE D'ARMAS (ativ. 1492-1510) Fortaleza de Barcelos

Livro das Fortalezas do Reino, fl. 117

Lisboa, c. 1508-1510

139 fólhos, pergaminho. 36,4 x 27 cm

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, códices e documentos de proveniência desconhecida, n.º 159

Bibliografia: Barroca, 1992. Gomes, 1996 e 2003. Armas, 1997. Castelo Branco, 1997. Monteiro,

1999. Bueno, 2001. Cunha, 2003. Casaca, 2006. Pereira, 2011. Cid, 2005.

sultaram dois documentos, fruto do trabalho de gabinete para que Duarte d'Armas reservou boa parte do ano de 1510:

a) o chamado *Códice A* (ANTT, Casa Forte, n.º 159, estante 3, prateleira 8. Cf. Castelo Branco, 1997), em folhas de pergaminho, com 24,5 x 35 cm, resultando em «panorâmicas» de 40,9 x 35 cm, onde apura o traço e efetua como que uma cópia do primeiro códice, com variantes de representação nas tomadas de vistas, que atestam ser grande o recurso a desenhos preparatórios executados enquanto percorreu com um criado todas as terras documentadas, acrescentando-lhes duas povoações não fronteiriças (Sintra e Barcelos);

b) o chamado *Códice B* (BNM¹), em folhas de papel de linho, com 20,2 x 29,6 cm, resultando em «panorâmicas» de 40,4 x 29,6 cm, apresenta vistas de 37 praças-fortes, tiradas de dois pontos diferentes (à exceção de Montalvão). Este códice será a primeira versão *preparatória*, agora incompleta, sistematizando os apontamentos que foi recolhendo ao longo da viagem. O códice A é, esse sim, a versão definitiva, embora incompleta em termos de dados e vistas, a atentar nas páginas deixadas em branco (e que seriam destinadas a documentar Alegrete, Portalegre e Marvão);

c) a haver apontamentos colhidos durante a viagem existiria, assim, um *Códice C*, que se terá perdido;

d) existe, ainda, uma cópia aguarelada do *Livro das fortalezas* da autoria de Brás Pereira de Miranda. Foi esta cópia que, em primeira mão, deu a conhecer, ainda no século XVII, o original *princeps*.

O *Livro* é uma das mais preciosas peças para o estudo da arquitetura militar medieval e tardo-medieval portuguesa, além de constituir um documentário de alguns aspetos do quotidiano e da arquitetura civil ali figurados, com poucas mas significativas «cenas de género» e a representação

do entorno vilão, com as plantações, jeiras, curso de águas, pontes e chafarizes que o caracterizam.

Por sua vez, as plantas ou *prata formas* (plataformas = plantas), ostentam um rigor assinalável, embora joguem numa simplificação de convenções (portas rebatidas, por exemplo), recorrendo à descrição das medidas (as alturas das torres ou a grossura dos muros), mostrando que o debuxador utilizou nessas medições cordas, lança ou vara, e bússola. Pode estabelecer-se, também, uma tipologia de desenhos, seguindo as designações adotadas por Duarte d'Armas. Assim:

1. *Debuxo*: deduz-se que consiste num desenho em perspetiva, à mão levantada, registando de forma completa um determinado objeto arquitetónico, no caso *tirado naturall*, como repete em todos os fólios com representações o próprio autor. Trata-se, numa tradução contemporânea, de algo a que poderemos chamar «desenho à vista», em perspetiva.

2. *Prata forma*: a *prata forma* será em si mesma uma categoria, o que se deduz da concatenação gramatical utilizada pelo autor, quando se refere *no singular* a *prata forma*, que «aquí se começa». Na realidade, é ao conjunto de plantas que abre com este *incipit* que Duarte d'Armas chama *prata forma*, e não a cada uma das plantas.

As medidas são reportadas por escrito em abreviatura. Trata-se de curtas legendas que se situam paralelamente ao elemento arquitetónico a que se referem (muro, barreira, muralha, secção edificada). Algumas das legendas em que apenas constam apontamentos escritos também obedecem a este princípio. Assim, há legendas e medidas que se encontram invertidas relativamente à base do livro ou caderno. Este procedimento é também comum ao das cartas de marear, embora estas, em fólios soltos, pudessem ser rodadas ou viradas quando fossem consultadas, o que se adequava a uma utilização que se referenciava

no corpo humano e à sua posição relativa face aos pontos cardeais. As unidades de medida utilizadas por Duarte d'Armas são a *vara* e o *palmo*. A naturalidade do seu emprego nestes documentos é atestada pelo facto de Duarte d'Armas não sentir qualquer necessidade em explicitar o seu uso, ou sequer o das suas abreviaturas: *v* = vara; *p* = palmo; + = meio/a.

Embora, por vezes, se relacione Duarte d'Armas com a escola portuguesa de cartografia, o facto é que nenhum dos desenhos autoriza esta associação. As medições foram obtidas de forma direta, não foram utilizados instrumentos de marear ou equivalentes, e os próprios desenhos e plantas não integram quaisquer normas cartográficas. Do mesmo modo, não é de supor que o autor conhecesse a *perspectiva artificialis* renascentista, tendo apenas usado sistemas de perspetiva intuitiva, como era comum à época em trabalhos de iluminadores (e, por isso mesmo, não utiliza os expedientes do desenho técnico ou da geometria prática tardo-góticas).

É de crer, portanto, que Duarte d'Armas tenha estendido a sua área de trabalho dentro da chancelaria de D. João II e de D. Manuel, por força da sua formação como iluminador ocasional e heraldista, segundo hipótese recente. A ser, assim, não obstante o contorno «prático» do seu trabalho desenhado, Duarte d'Armas foi um especialista «exterior» à área da cartografia ou da construção. O *Livro* aproxima-se mais dos levantamentos em voga em finais do século X – como os de um heraldista como Guillaume Revel. É, efetivamente, um retrato e uma descrição das praças-fortes e dos seus enquadramentos físicos, sem pretensões de exatidão «científica», como ela poderia então ser entendida. PP

¹ Secção de Reservados da Biblioteca Nacional de Madrid (cód. 9241).



11. CÁLICE

Inscrição: «EN CALYCM.SALVTARIS.ACIPIAM» (na copa)

Datado 1524

Prata dourada, pedras semipreciosas e esmaltes. 36,2 cm; Ø copa 12,2 cm; Ø base 21,2 cm

Proveniência: Palácio das Necessidades, Lisboa, 1913

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 815 Our

Bibliografia: Couto e Gonçalves, 1960. Hernemarck, 1977. Valdevinos, 1993. *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga...* 1995. Silva, 2009b e 2011.

Este cálice, de proveniência tradicional, mas não segura, dada ao Convento de Cristo de Tomar, foi uma das peças mais aclamadas da ourivesaria portuguesa, com lugar de destaque no Museu de Antiguidades criado pelo rei D. Luís no Palácio da Ajuda. Em 1888 o rei escolheu esta peça para ser replicada na Casa Leitão & Irmão pelo ourives Raphael Zacarias da Costa para presentear o Papa Leão XIII. O fotógrafo oitocentista Laurent incluiu o seu cliché entre as obras-primas do património português que os turistas deviam requisitar no seu estúdio, e a revista *Occidente*, em 1895, durante a exposição de Artes Decorativas integrada nas Comemorações do 7.º Centenário do Nascimento de Santo António, deu-lhe honras de reprodução a página inteira, com gravura efetuada a partir da fotografia do francês. A fama percebe-se pela monumentalidade do exemplar, mas sobretudo pela sua profusão da escultura e dos motivos decorativos que cobrem integralmente a superfície do cálice. Essa profusão decorativa acaba por dar ao cálice o aspeto de uma obra gótica mas, visto ao pormenor, apenas os botaréis cogulhados e contrafortados que dividem os panos dos três registos do nó e as platibandas em flor-de-lis do último destes registos, podem ser associados a uma linguagem gótica pois todos os outros elementos são puramente renascentistas: os grifos em que a peça assenta, o torçal de louros e as folhas de acanto da elevação do pé; as colunas em candelabro e as edículas de semicúpula concheadas que albergam as figuras da base, os enrolamentos florais e as cornucópias de remate dos registos do nó, as figuras de soldados à romana entre o segundo e o terceiro castelo da haste e, de novo, as colunas em candelabro e o remate em volutas terminando em golfinhos na copa, tudo isto são, isoladamente, elementos característicos do Primeiro Renascimento e com uma nítida intenção antiquizante. Ao longo de todo o segundo quartel do século XVI,

na ourivesaria, como na própria arquitetura e na escultura, a mistura de linguagens góticas e renascentistas terá lugar, só adquirindo contido as peças uma incisiva feição renascentista quando, para além da adoção de elementos da gramática clássica, assumem também um despojamento ornamental que as afasta da continuidade do barroquismo decorativo do gótico final.

No modo de utilização da linguagem decorativa retirada da arquitetura, este cálice oferece-nos ainda outro motivo de interesse. Quando observamos o desenho das edículas, dos vãos ou das colunas, podemos vê-los como miniaturizações da arquitetura, proporcionalmente relacionados com as cenas figuradas ou as imagens que delimitam. No entanto, se observarmos outros pormenores decorativos como as cornucópias que rematam os arcos do primeiro registo do nó, os bustos de soldados «ao antigo» do estrangulamento da haste ou o remate de enrolamentos simétricos de golfinhos afrontados na bordadura da falsa copa vemos que a sua proporção não decorre da articulação com os elementos arquitetónicos ou vãos a que se juntam, mas antes da proporção geral da peça. Como acontece noutras obras de ourivesaria em que a linguagem decorativa utilizada é sobretudo decorrente da arquitetura, a sua aplicação ao objeto molda-se mais pela coerência decorativa desse mesmo objeto do que pela relação estabelecida entre os vários elementos da arquitetura representada. Esta é uma das razões pela qual podemos distinguir entre uma «microarquitetura», em que a miniaturização do construído obedece a uma coerência arquitetónica, e a utilização decorativa, mais morfológica que sintática, de elementos da decoração arquitetónica, utilizados contudo de uma forma subordinada ao objeto em que se apresentam. JOC



12. CRUZ DE ASSENTO COM RELICÁRIO DO SANTO LENHO

3.º quartel do século XV

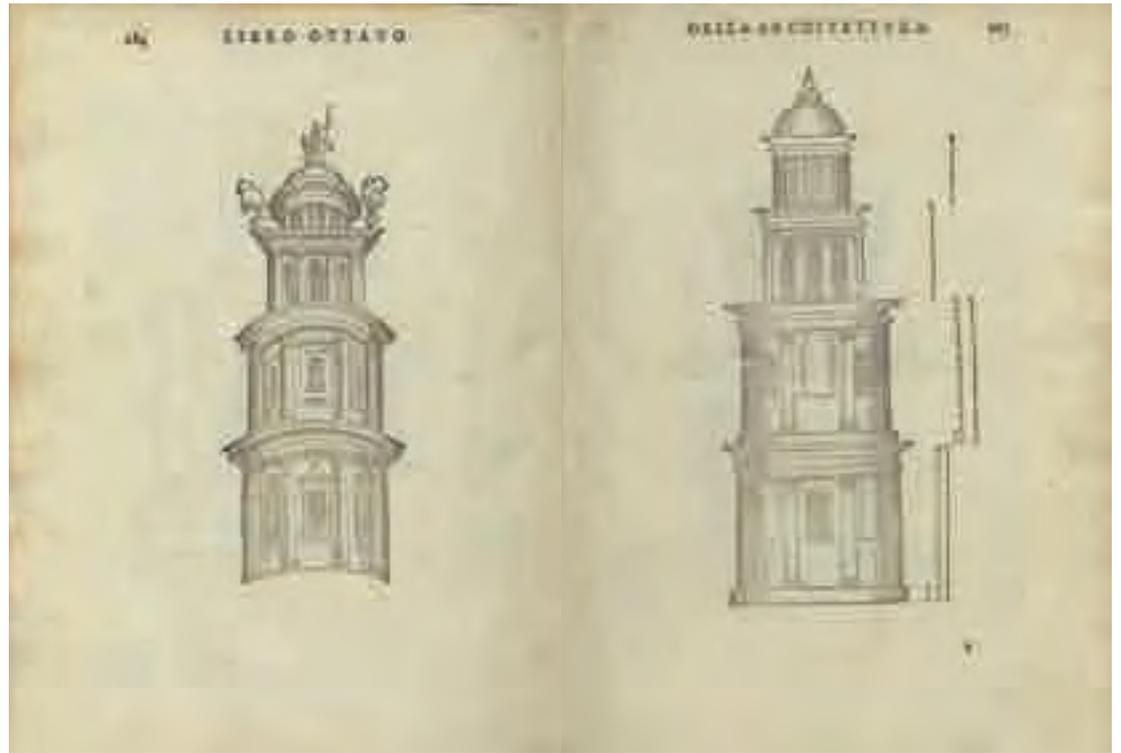
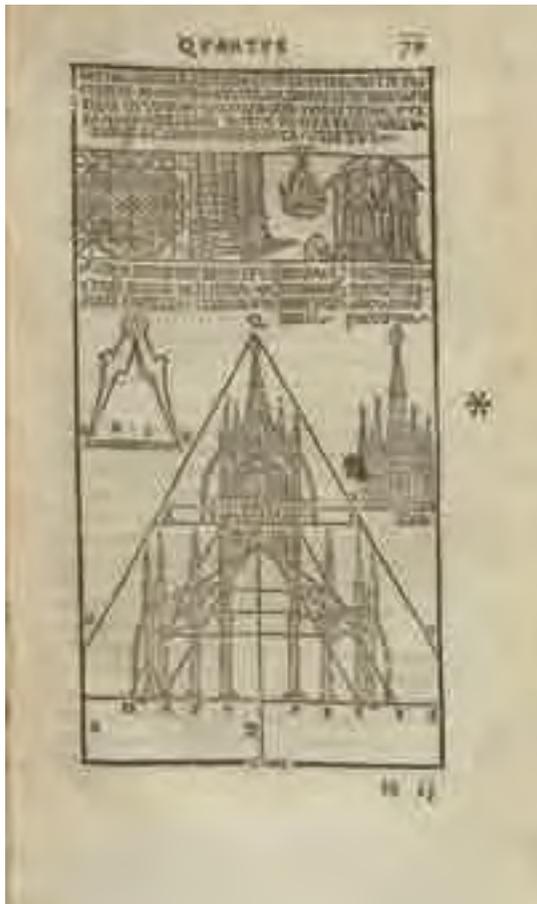
Prata dourada, ouro e pedras preciosas. 32 x 21 cm; Ø base 13 cm

Proveniência: Convento de Nossa Senhora da Conceição de Beja

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 151 Our

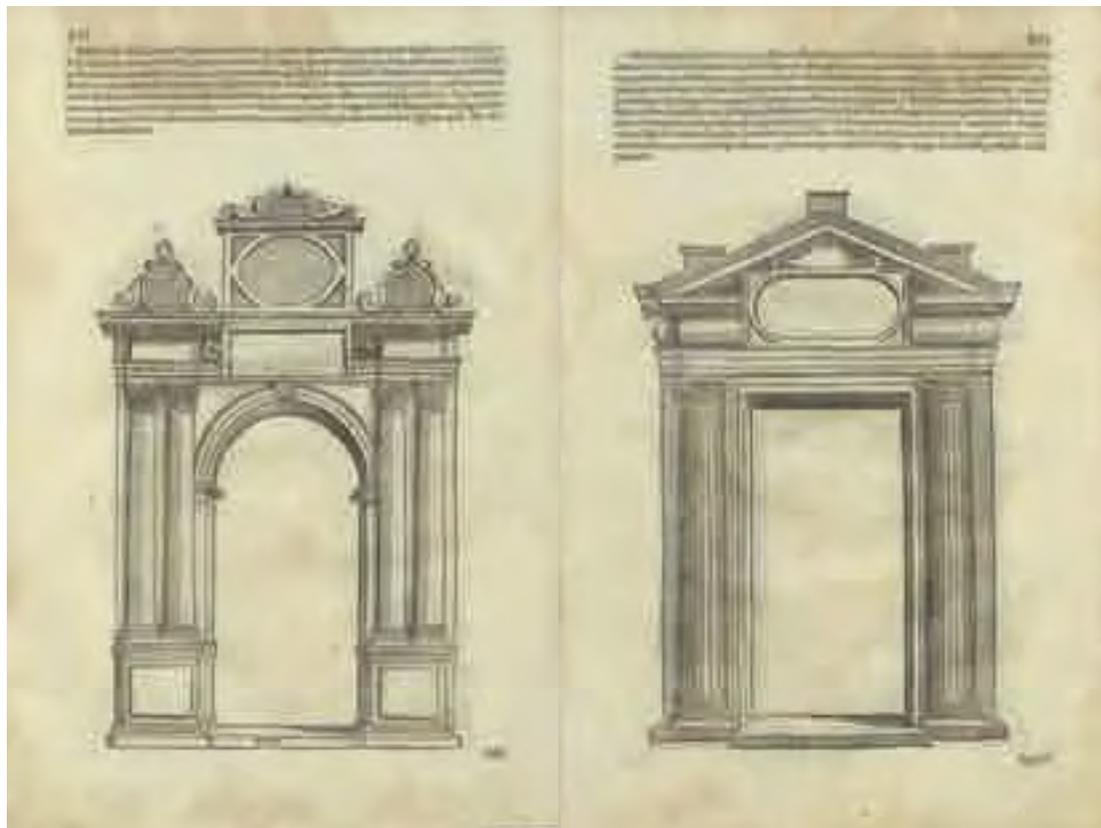
Na instituição da capela-mor do Convento da Conceição de Beja para capela funerária do duque D. Fernando e dos seus filhos Afonso, Diogo e Dinis, a duquesa D. Brites menciona entre os bens legados à capela «huma cruz de prata dourada com seu pee, e título em que está engastado o lenho sancto, tem trinta e huma pedras». O Santo Lenho, encastado em ouro e com caixa do mesmo metal, deve ser o que pertenceu ao infante D. Henrique, parte do espécime que D. Filipa de Lencastre distribuíra pelos seus filhos. A pedraria colorida dispõe-se à sua volta como um resplendor e as granadas distribuem-se pela cruz como gotas do sangue do Salvador, assemelhando-se ao mesmo tempo às cruzes de «gualhos» em voga no tempo. Na parte posterior a gravação imita os veios da madeira e, na base, a calote é decorada com folha de cardos. O único elemento arquitetónico é uma cercadura de muralhas, a toda a volta deste pé, ritmadas por pequenas torres circulares, com base e cúpula cónicas, como guaritas suspensas.

Parece-nos interessante a comparação dessa cercadura de muralhas com as imagens sintéticas de cidades medievais que encontramos tanto na sigilografia como na cartografia. A cerca de muros e alguns edifícios no interior, ou mesmo somente a catedral, codificam a cidade e inscrevem-na no espaço representado. Também aqui a arquitetura dos muros, para além do efeito meramente decorativo, parece marcar o espaço simbólico de Jerusalém, onde se ergue, triunfante, na sua glória, a cruz de Cristo, na representação modelar e na realidade da relíquia. JOC



13. MARCO VITRÚVIO (SÉCULO 1 A.C.) M. Vitruvii De architectura libri decem, summa diligentia recogniti, atq[ue] excusi: Additis lu[lui] frontini de aq[ue]ductis libris, proter materiae affinitatem [Lyon: s.n.], 1523
Encadernação em pele, com ferros gravados a ouro nas pastas anterior e posterior e na lombada; 195, [15], 22 p.: il. 17,3 x 11 cm
Biblioteca Nacional de Portugal, Res. 4974 P.

14. LEON BAPTISTA ALBERTI (1404-1472) L' Architettura In Venetia: appresso Francesco Franceschi, Sanese, 1565
404, [27] p.: il. 23,3 x 17,2 cm
Biblioteca Nacional de Portugal, Res. 3213 V.



15. PIETRO CATANEO (m. 1569) I quattro primi libri di Architettura di Pietro Cataneo Senese [...]

In Vinegia: in casa de' figliuoli di Aldo, 1554

Encadernação em pele, sobre pastas de madeira, com ferros gravados a seco;

[2], 54, [2] f.: il. 35,5 x 25,3 cm

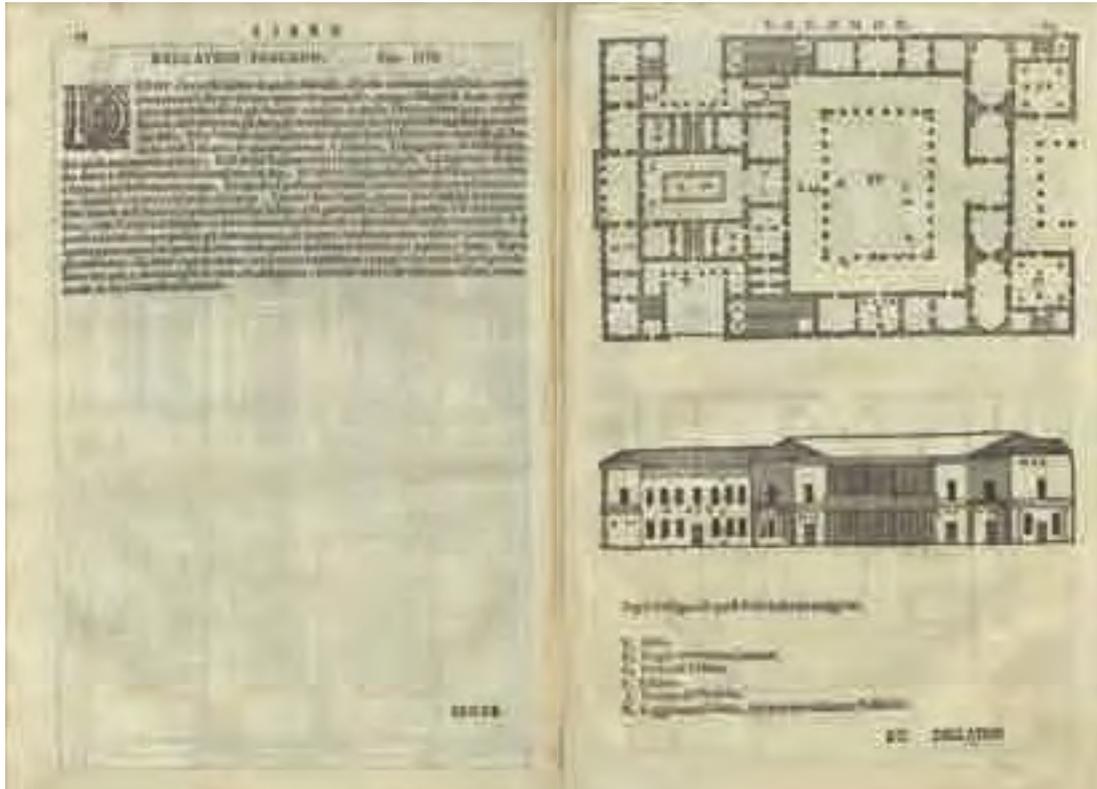
Biblioteca Nacional de Portugal, Res. 2558 A.

16. SEBASTIANO SERLIO (1475-1552) Sebastiani Serlii Bononiensis De Architectura Libri Quinque, quibus cuncta ferè Architectonicae facultatis mysteria doctè perspicuè, vberime[que] explicantur a Ioanne Carolo Saraceno, ex Italica in Latinam linguam nunc primùm translatae atque conuersi...

Venetii: apud Franciscum de Franciscis Senensem & Joannem Chrieger, 1569

Encadernação em pergaminho; [24], 448, [2] p.: muito il. 32 cm x 22cm

Biblioteca Nacional de Portugal, Res. 2107 A.



17. ANDREA PALLADIO (1518-1580) I Quattro libri dell' Architettura Di Andrea Palladio. Ne' quali, dopo vn brue trattato de' cinque ordini, & di quelli auertimenti, che sono piu necessarij nel fabricare; Si tratta delle case priuate, delle Vie, de i Ponti, delle Piazze, de i Xisti, et de' Tempij (vol. 1)

In Venetia: appresso Bartolomeo Carampello, 1581

Frontispício ornamentado; 4 vols. em 1: il. 30,6 x 21 cm (faltam os vols. 3 e 4)

Biblioteca Nacional de Portugal, Res. 2817 A.

18. DIEGO DE SAGREDO (ativ. 1.ª metade do século XVI) Medidas del Romano agora nueuamente impressas y añadidas de muchas piezas e figuras muy necessarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones delas basas, columnas, capiteles, y otras piezas de los edificios antiguos Lisboa: imprimido por Luis Rodrigues, 1542

[43] f.: il. 19,3 x 14,7 cm

Biblioteca Nacional de Portugal, Res. 6082 P.

Bibliografia: Moreira, 1981, 1982 e 1987. AA. VV., 1988, 1992 e 2001. Wiebenson, 1988. Ruão, 2007. Conceição, 2008.

A consciência da Antiguidade e o investimento sobre as ordens arquitetónicas foram duas das grandes conquistas do século XV. Inicialmente remetidas a uma esfera social hermética e exclusiva, o território cultural desbravado a partir de então foi impondo um discurso massificado a que, na segunda metade do século XVI, ninguém podia ficar alheio. Construir o mundo ao modo antigo significava não apenas a interpretação cristianizada dos clássicos mas, sobretudo, encontrar as ferramentas para a criação de uma estrutura vivenciada com as condições adequadas para um usufruto de prazer, harmonia e felicidade. Nesse sentido, o tremendo esforço levado a cabo a partir de Quatrocentos implicou a reunião de um conjunto de fatores que encontraram na Itália o seu terreno mais fértil. A divulgação dos clássicos, processada anteriormente pela via categorizada de autores como Dante, Boccaccio ou Petrarca, tornou-se uma necessidade e um objetivo a cumprir. Por outro lado, a encomenda forte e sedenta da credibilização do antigo uniu-se à força do trabalho que subscreveu, pela via da proteção e do conhecimento, os motivos que levariam à sua dignificação e à elevação do estatuto social do artista e do arquiteto em particular. Nem de outra forma se poderia ler a prática comum, desde Vitruvius, da dedicatória com que a generalidade dos tratados inicia os textos. A formatação humanizada com que era preciso dotar os edifícios estendeu-se, assim, a uma teoria da arquitetura, válida não só para as construções consideradas isoladamente mas integradas numa totalidade pacífica e harmoniosa. E daqui nasceria também o rastilho para a eterna perseguição à cidade utópica e a uma teoria social.

Vitruvius, o arquiteto romano ao serviço de Augusto, e conhecido ao longo da designada Idade Média até onde podia o alcance dos manuscritos em circulação, transformou-se na chave mestra

para a decifração dos códigos necessários à consumação do espaço «perfeito». O *De architettura*, organizado em 10 livros na seriação dos temas, marcaria o caminho a seguir, mesmo que as suas instruções não fossem, a vários níveis, completamente claras (e dessa perturbação se queixaria amargamente o próprio Alberti). Desde logo, a confusão estabelecida entre as medidas adequadas às ordens, um texto escrito em latim e, portanto, de mais difícil acesso, e a falta das ilustrações capazes de expressar pela imagem a matéria sensível da arquitetura fizeram do tratado de Vitruvius o testemunho mais credível para a construção da cultura racionalizada do Renascimento mas elegeram-no também como fonte permanente de indagação. As publicações sucessivas de que foi alvo a partir da década de 80 do século XV e a crescente preocupação com a ilustração [veja-se o progressivo investimento a partir das edições de Fra Giocondo (1511), Cesariano (1521) ou Daniele Barbaro (1556)] mostram a ânsia de materialização de uma cultura visual que, por todos os motivos, não pode prescindir do apoio da imagem ao texto. A defesa intransigente do arquiteto enquanto homem de saberes vários, a necessidade de adequação do edifício aos materiais, à sua função, à natureza dos solos e climas ou a consciência da importância das ordens na conjugação de medidas e proporções constituíram os argumentos que, doravante, guiarão toda a teoria da arquitetura entendida como arte e ciência, reservada apenas aos mais aptos.

Alberti foi, precisamente, o grande arauto dessa cultura científica cuja força discursiva radicou na confluência entre um grau de sofisticada erudição sobre os autores clássicos e Vitruvius, a capacidade reflexiva num texto rico de abstração e uma prática arquitetónica alimentada pelo carácter sempre experimental e inovador. O *De re aedificatoria*, no mesmo formato de 10 livros, escrito em

latim e sem ilustrações na primeira edição (1485), poderá não ter sido o texto mais compreendido pelas gerações futuras mas seria, seguramente e para além de Vitruvius, o mais citado sempre que era necessária a demonstração de um toque de sabedoria. Verdadeiro ensaio teórico e filosófico sobre a prática do edificar, isso mesmo o distinguiria dos tratados dos séculos XV e XVI, perspetivados mais como manuais de utilização direta no exercício da profissão. Já no decurso do século XVI, a complexidade do discurso tornou obrigatória a inclusão da imagem como interpretação do texto.

Através de Alberti ganhou força e substância a dimensão intelectualizada e orgânica da arquitetura (onde, tal como acontece no ser humano, nenhuma parte pode ser suprimida ou acrescentada sem prejuízo da totalidade), a urgência na implementação de um sistema proporcional, em que a geometria e as ordens (com o protagonismo das cinco ordens, ultrapassando nesta matéria o próprio Vitruvius) desempenham papel fundamental, e a função do ornamento (que tanto pode ser a coluna como o conjunto dos cidadãos) como estrutura vocacionada para alcançar a beleza.

Não há em Portugal edifício que se possa ligar diretamente a Alberti mas o sentido, humanista primeiro, e só depois clássico por filiação, que o italiano imprimiu em toda a arquitetura europeia faz com que o rasto das suas lições se colem inevitavelmente a uma prática e a uma cultura teórica que privilegia o conhecimento e a obtenção dos níveis de prazer e bem-estar. Uma corrente de pensamento que varreu toda a Europa a partir do século XVI e chegaria também a Portugal.

Diego de Sagredo seria talvez o primeiro tradutor de grande impacto em Portugal. As suas *Medidas del Romano* (Toledo, 1526), escritas em língua vernácula (como, de resto, já Filarete o tinha feito) e profusamente ilustradas justificam as três edições de Lisboa em 1541 e 1542 e movi-

mentam uma plasticidade especialmente operativa na Península Ibérica. A carga ornamental do tratado, com o grau de fantasia por onde passam a coluna balaústre ou os capitéis de impossível catalogação, integra-se, sem escrupulo e sem «dor», numa cultura decorativamente festiva e acabada de sair do Portugal manuelino ou da Espanha dos Reis Católicos. A ambição científica das Medidas processa-se pela colagem aos clássicos através de um conjunto de ingredientes como o texto em diálogo e as referências assíduas a Vitruvius; mas não deixarão de pactuar com uma arquitetura organicista (de que os seus desenhos são absoluta expressão), com o ideal humanista do arquiteto e de apresentar verdadeiro esforço na consagração das ordens com as respetivas medidas. O reconhecido arquiteto-escultor João de Ruão e o arquiteto João de Castilho, ambos inscritos numa cultura plástica que vai ao encontro do antigo, não deixariam de se socorrer desse manual prático que deixou, enfim, de fazer sentido no horizonte temporal da segunda metade do século XVI.

Sebastiano Serlio é um absoluto caso de sucesso na generalidade da Europa do século XVI. O arquiteto e tratadista bolonhês, estimulando sempre a relação entre teoria e praxis, sairia da sua cidade natal perseguindo os centros mais dinâmicos na cultura e nas artes, como Roma e Veneza, passando depois para o território francês ao serviço de Francisco I. Discípulo de Baldassare Peruzzi, as atribuições que se lhe possam fazer (excetuando a sua participação no castelo borgonhês de Ancy-le-Franc, 1544-1550) continuam incertas. Serlio foi sobretudo um intelectual que pensou os problemas da arquitetura e os verteu para a dimensão escrita do tratado. A sua produção irregular começa com a publicação, em 1537, do Livro IV, seguida da do Livro III (1540), e só a partir daí surgiram os outros textos que haveriam de completar os restantes livros até ao oitavo. A essa riqueza versátil

se haveria ainda de acrescentar o Extraordinario libro di architettura, publicado em Lyon em 1551. Devedor de contributos diversos que vêm dos contactos com Peruzzi, desde logo, mas também da observação das obras de Bramante ou Rafael e da interpretação gráfica de Dürer ou Antonio da Sangallo o Jovem, a Serlio foram dadas todas as condições para o sucesso editorial de que foi alvo.

O êxito dos seus escritos cruzou fronteiras. Nem de outra forma poderiam entender-se as publicações sucessivas que foram surgindo no espaço europeu, sobretudo ao longo do século XVI. Com elas ganhava volume a carga formativa contida na componente gráfica que acompanhava os textos e que ultrapassava, de longe, as publicações vitruvianas de Fra Giocondo e de Cesariano, suplantando também a ingenuidade do texto de Sagredo. Expunha-se às elites cultas um programa de atuação seriado e racionalizado, com a capacidade de demonstração da eficácia normativa entre a cultura antiga e moderna; implementou-se a sofisticação do desenho na projeção ortogonal dos edifícios (não ainda no Livro IV, onde a clareza do discurso gráfico sobre as ordens ditou a linearidade do registo) e institui-se a prática da visibilidade «total» do edificado a partir da junção de plantas, cortes e alçados (em experiência que Filarete já tinha também avançado). A modernidade de Serlio vai, de igual modo, ao encontro de uma exposição de propostas alternativas para a construção de palácios, castelos e villas, que apresenta para escolha das elites (sobretudo no Livro VI), em testemunho de criação e inventividade. Por outro lado, e porventura influenciado pelos efeitos plásticos da luminosidade e da cor que habitam a atmosfera veneziana, Serlio iria também desenvolver uma teorização fantasista (e já apelidada de pouco escrupulosa), que reivindica para a arquitetura a continuidade da sujeição aos clássicos e a Vitruvius, condenando-os de seguida

na forma leviana como estabelece as proporções das ordens que aderem a critérios de conveniências várias e afogando-as na sobrecarga decorativa com que preenche as estruturas.

Herdeiro de uma cadeia de pensamento com raízes na Antiguidade e no texto de Vitruvius, passando pelo caudal tratadístico que se define a partir de Alberti, Serlio é o arauto da cultura clássica, recuperada para credibilizar o moderno e a arquitetura cristã. Pela carga publicitária dos seus textos, consagra-se, em definitivo, o corpo teórico que desbravava caminho desde o século XV: o papel do arquiteto na construção harmonizada do mundo e a respetiva capitalização do projeto; o respeito pelo antigo e pela opção do espaço centrado (míticamente representado no panteão); a vigilância sobre a adequação dos edifícios à sua função e a todas as condições que lhes são (aparentemente) externas; a atenção ao poder da ilustração com o concurso da geometria e da perspetiva; em suma, a consciência científica remetida à prática da arquitetura. Geometria, proporção e harmonia passaram a ser as palavras de ordem num mundo regulado pelas ordens arquitetónicas, suscitando a adesão dos artistas e da encomenda que se queria exigente e moderna.

Pietro Cataneo representa, de alguma forma, a mudança de rumo operada nos circuitos da arquitetura pelos meados do século XVI. Não com tão grande impacto como os seus colegas tratadistas contemporâneos, a Cataneo interessou sobretudo uma dimensão urbanística conciliada com a prática da fortificação. Com uma tradição que remontava a Francesco di Giorgio Martini ou mesmo a Filarete, *I quattro primi libri di architettura* (1554) organizam as mesmas preocupações didáticas quanto às condições de implantação dos edifícios mas com o investimento também direcionado para a arquitetura militar. Não deixarão de fazer eco das recomendações de Alberti

quanto, por exemplo, à necessidade de conjugação entre a coluna e a arquitrave e entre o pilar e a arcaria, como se faz uma incursão sobre as formas e as medidas que devem presidir aos palácios e igrejas. Ausenta-se a seriação das ordens e, porventura pela primeira vez de forma explícita, o plano centrado é posto em causa: não serve para o palácio e também não se adequa à planta ideal para a igreja. Manifestando admiração pelo Panteão, mas já com reservas para o Tempietto de Bramante, a igreja de Cataneo deveria obedecer ao plano em cruz latina, com 3 ou 5 naves. Esgotava-se, enfim, o sonho humanista da perfeição, identificada com a figura geométrica do círculo, e concentravam-se as atenções numa prática política de matriz cristã apoiada na relação de forças entre a arquitetura religiosa e a arquitetura militar. Daqui até à consagração da figura do arquiteto-engenheiro militar seria um passo muito pequeno.

Andrea Palladio retorna ao problema das ordens (tal como já Vignola o tinha feito em 1562, tentando uma efetiva «regulamentação», com medidas, formas e proporções estabilizadas para cada uma das ordens) e do espaço centralizado. Nos Quatro Livros de Arquitetura servir-se-á de um leque alargado de edifícios que contemplam a Antiguidade, os conjuntos modernos (com o eterno Bramante) e os seus próprios projetos. Ao contrário da linha imaginária de Serlio, Palladio estendeu a análise ao campo específico da sua produção, em autêntica campanha publicitária, e sempre com o recurso a um grafismo elegante e escorreito que contribuiu eficazmente para a notoriedade do arquiteto e tratadista. Não deixaria também de inscrever o alinhamento com as preocupações urbanísticas e a concreta abordagem no trato de pontes (de pedra ou madeira), da projeção de ruas ou das praças públicas. Nas suas obras, como nos registos gráficos dos seus livros, é frequente a utilização do motivo que Serlio já tinha celebrizado; daí que, ainda hoje,

a designação do «motivo de Palladio» constitua uma referência historiográfica.

Depois de Palladio, a tratadística manteria a ambição de regularização do mundo com uma atenção crescente para as questões ligadas à arquitetura militar e à definição de cidade. No longo caminho percorrido durante os séculos XV e XVI, com sensibilidades e ritmos diferenciados, constituiu uma ferramenta essencial no desenvolvimento das estruturas sociais, políticas e ideológicas, ao encontro da cultura do Renascimento mas também perspetivando um sentido que chegou, por inteiro, à contemporaneidade.

A Portugal faltou essa capacidade de racionalização do discurso vertido em texto teórico, espelho de uma reflexão que, necessariamente, se fazia nos circuitos da realização prática. Os apontamentos dispersos que se foram produzindo ao longo do século XVI, ilustrando, é certo, a vontade de formalização da cultura clássica, não chegaram para cristalizar a dimensão de tratado.

Rafael Moreira (1982) datou os manuscritos da BNP (cód. 3675), em conjunto com os da BPMP (ms. 95), de 1576-1579, atribuiu-os ao arquiteto António Rodrigues e elevou-os à categoria de primeiro tratado português de arquitetura (desenvolvido na entrada de catálogo seguinte).

Responsável pelas obras régias, «mestre das obras das fortificações» (sucendo nos cargos a Miguel de Arruda e a Afonso Álvares) e, porventura, com ligação ao ensino da matemática e arquitetura na escola do Paço da Ribeira, a Rodrigues não faltariam qualificações para o exercício teórico de uma profissão que conjugava agora o arquiteto e o engenheiro. No manuscrito de Lisboa é, aliás, a arquitetura militar o tema que protagoniza os elementos gráficos de um texto truncado e escrito a várias mãos. A parte teórica, mais devedora de Serlio do que de Pietro Cataneo, mas também

de uma linha discursiva montada por Vitruvius e solidificada a partir de Alberti, aproxima-se dos problemas concretos sobre as condições morfológicas e climáticas dos terrenos, dos materiais a utilizar, das qualidades que devem recair sobre o arquiteto ou ainda das causas da geometria, perspectiva e trigonometria. O manuscrito do Porto, mais elaborado e com a dedicatória a D. Manuel de Portugal (o que faz, de facto, presumir um futuro destino como tratado) vai sobretudo dirigido às «proposições mathematicas» obrigatórias ao exercício da arquitetura e tendo sempre presentes os contributos da geometria. Quer haja uma ligação estreita entre os dois ou não necessariamente, quer se possa atribuir a sua responsabilidade (ou a de algum dos dois) a António Rodrigues ou ao universo laboral mais vasto que reivindica a urgência de um tratado nacional, parece incontornável o carácter experimental dos textos, que não conseguem esconder as suas fragilidades no domínio do conhecimento dos clássicos e da complexidade que acompanha a projeção e a realização dos edifícios. Serão, tal como defendeu Moreira, manuais práticos destinados a complementar as lições no Paço da Ribeira.

Por aqui passava também o comprometimento possível entre a engenharia e a arquitetura e entre o exercício prático e uma estrutura teórica; e, por estes ensaios de mais exigentes perspetivas, se abria caminho à materialização dos tratados. LC



19. ANTÓNIO RODRIGUES (c. 1525-1590)
 Tratado de Arquitectura de António Rodrigues, 1579

1 vol. (42 folhas): il. 35 x 25 cm

Biblioteca Pública Municipal do Porto, Res. Ms. 95

Bibliografia: Viterbo, 1904: vol. II, 385-386. Kubler, 1972. Moreira, 2000 e 2010. Xavier, 2006.

Tavares, 2010. Moreira e Rodrigues, 2011: 51-62.

Em 1980 descobrimos nos riquíssimos fundos da Biblioteca Pública Municipal do Porto um tratado científico (geometria, medição de terrenos...) aplicado à Arquitetura, que logo relacionámos com o texto arquitetural que tínhamos encontrado no ano anterior na Biblioteca Nacional de Portugal (Res. 3675) e pudéramos datar de 1576 e atribuir ao ignoto *arquiteto-mor* António Rodrigues.

O do Porto, bem datável de 1579 nessa versão final, pronta para a impressão, alude no seu prólogo «Ao Leitor» a uma segunda parte em preparação, que comporia no todo *este tratado* – note-se a plena compreensão que mostra de estar a incluir-se no campo da tratadística, a par da literatura de arte e técnica da Itália do tempo! – «nestes dous volumes: o 1.º de algumas operações geometricas sem as quaes se não pode fabricar, o 2.º das partes que ha de ter a Regiam e o sitio e a auguoa, e o compartir do sitio e das partes da materia que conuem ao bom fabricar»: exatamente os temas mais essenciais do manuscrito de Lisboa.

Era evidente estarmos em presença de um único livro: o primeiro (que seria o 2.º volume) sobre matéria arquitetónica propriamente dita, num rascunho redigido pela mão de quatro secretários diversos – com letras muito diferentes, da tardo-manuelina à pura *cancelleresca* e à humanística bastarda, como era usual na época – e deixado a meio inacabado, o segundo passado a limpo por um único escrivão em excelente escrita humanística. Um autêntico *tratado*, como por mais de uma vez o seu autor o designa. Outros elementos externos – o tipo de papel usado, anotações marginais à pressa (que atribuímos ao próprio autor), a comum proveniência nos séculos XVI a XVIII na região de Viseu-Lamego, inter-referências cruzadas – serviam de contraprova segura.

O manuscrito do Porto – que deu entrada na Biblioteca em 1833, proveniente da bem célebre livraria pessoal do 1.º visconde de Balsemão (1735-

-1804), militar muito prestigiado natural do lugar de Leomil, na Beira Alta, próximo de Moimenta, introdutor em Portugal dos trabalhos geodésicos e fundador da Academia Real da Fortificação e Desenho – foi o único dos dois volumes que atingiu o estado de uma versão final, no reinado do cardeal-rei D. Henrique (1579), embora não tivesse sido impresso devido às dramáticas circunstâncias políticas do momento.

É um belo livro in-fólio encadernado em couro ornado de tiras de finos motivos Renascença, que se abre com uma dedicatória «Ao mui illustre Sñor, o sñor dom Manuel de Portugal», da illustre casa dos Vimiosos, nomeado «fortificador-mor do Reino» nos meses que antecederam a morte de D. Henrique. Ele se ocupou, junto com António Rodrigues, em reforçar as defesas do país, diante das ameaças de invasão pela armada do marquês de Santa Cruz e dos exércitos do demoníaco duque de Alba em som de guerra para preparar a entrada do pretendente ao trono Filipe II, fazendo às pressas fortes em madeira e faxina na Trafaria (precursor do do Bugio), litoral a sul do Tejo, Algarve, etc. O tom geral é ainda de algum otimismo, mas que o futuro mostraria ser vão.

São 43 fólhos traçados à régua redigidos em ótima caligrafia, que encerram os «principios da Mathematica» indispensáveis a «todas sciencias, principalmente a arte da architettura e fortificação»: um manual de «Principios da Mathematica», ou seja, a Aritmética, a Geometria e a Trigonometria, que constituíam então as três primeiras partes das «ciências matemáticas», sendo a 4.ª a Arquitetura, a que seria dedicado todo o 2.º volume (de que só possuímos o borrão inicial, no manuscrito de Lisboa de 1576). O seu conteúdo é um pouco confuso pela urgência na redação, porém muito claro nos seus objetivos.

Começa com uma série de 22 *definições*, ou princípios aritméticos colhidos em Euclides, a que se

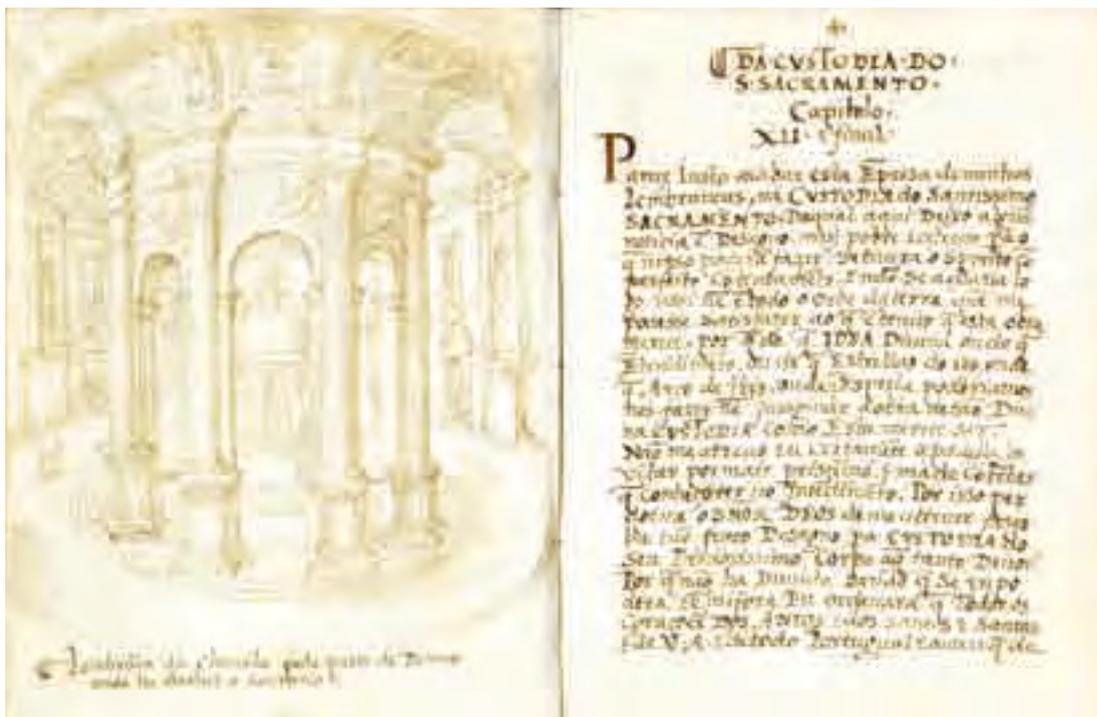
seguem 31 *proposições* ou regras de duplicação, redução e transformação de figuras geométricas em figuras diferentes com a mesma área, tiradas de Serlio e Pietro Cataneo, e 10 *proporções* (uma criação sua!), teoremas de relações com a Música inspiradas no teórico Franchino Gaffuri. No fim vêm 9 «proporções» não numeradas, sobre assuntos tão variados como o traçado das estrias numa coluna, o desenho dum entablamento ou o aumento em altura de um portal; e 19 «proposições» algo caóticas, sobre a utilização de instrumentos de medir distâncias e calcular medidas, de sua invenção, inspirados nas técnicas da Náutica e da Cartografia. Cada uma delas é por regra acompanhada dum desenho explicativo, reflexo de um tipo de cultura arquitetónico-geométrica que provém, em última instância, de Pedro Nunes e sua *interpretatio* de Vitruvius de 1537-41, a mais antiga fora da Itália.

Não é o género de tratado que esperaríamos ou desejávamos ter, à luz da literatura técnica da Itália da época, mas uma sua síntese bem digerida e adaptada às realidades e necessidades nacionais da segunda metade do século de Quinhentos. Note-se, sobretudo, a alta cultura teórica e matemática (em particular na Geometria e seus vários ramos) e a vastidão do conhecimento científico de Rodrigues, da Cosmografia e Música à Perspetiva e Desenho, atualizado e citando os autores corretos. Ele é o exemplo de um tipo novo de construtor: o *architecto scientico*, ou «científico». Abundam ao longo do texto os elogios ao *perfecto architecto*, ao *engenho* e à *speculação* do *studioso architecto*, ou ao *prudente architecto* que sem «a boa pratica da Geometria poderaa ficar cõfuso». O seu geometrismo, ou mesmo «purismo geométrico», atinge a obsessão, que de outro lado se confirma bem na sua obra construída que até ao momento lhe pudemos conceder sobre base documental: sobretudo a Igreja de Santa Maria (atual Sé) de Setúbal, de

cerca de 1565 – logo após regressar de Itália –, onde é visível «the work of a powerful designer» (Kubler, que a deixou anónima por então o nome de Rodrigues ainda ser completamente incógnito); a Sala do Capítulo do Convento de Jesus nessa mesma cidade, uma encomenda do próprio Filipe II em 1583, onde inicia o uso do azulejo policromo como tipo de revestir o pavimento e as paredes em contraste cromático; e a obra-prima absoluta: a Capela das Onze Mil Virgens no Convento de Santo António de Alcácer do Sal, do fim dos anos 60, onde inaugura uma nova conceção perspéctica espacial de sua invenção (Xavier) – e talvez o belíssimo projeto inicial da Sé de Angra (1570), com uma reinterpretação muito sua da capela-mor dos Jerónimos. É bem o «Tratado do *estilo chão*», para usar a expressão kubleriana dada a essa versão castiçamente nacional do Tardo-Renascimento.

António Rodrigues pertence ao género de arquiteto oficial que emerge nos reinos europeus no meado de Quinhentos: o jovem prático talentoso mandado pela corte estudar – em regra quatro anos – na Itália ciências matemáticas (de que a Arquitetura era a última das partes), que volta e é nomeado arquiteto-mor do Reino, com funções didáticas e a obrigação de escrever um tratado na sua língua. Foi o caso de Delorme, Pieter Coeck, Juan de Herrera ou John Shute. Nascido c. 1510 em Alvalade do Sado, formou-se em Évora – decerto com Miguel de Arruda no Convento da Graça – e viveu na corte, tornando-se tão apreciado de D. João III pelas suas qualidades que este o encarregou de ir a Tomar mensalmente informá-lo do andamento das obras no convento de Castilho, onde terá convivido de perto e estudado com o seu sucessor Diogo de Torralva. Fixado em Setúbal após voltar, com pedantes italianismos que o deviam fazer insuportável aos olhos dos colegas, e feito cavaleiro-fidalgo, focou a sua atividade na área de Setúbal-Alcácer – onde se tornou figura

de alto relevo social –, acabando por ser grande latifundiário em torno da terra natal. Morreu em 1590 no olvido, por haver sido fiel partidário do Prior do Crato (o que lhe inviabilizou a conclusão do tratado), substituído no favor filipino por Filippo Terzi, a quem seria atribuída muita da sua obra. Por quatro séculos jazeu no mais total silenciamento, absolutamente esquecido e ignorado por toda a historiografia, embora tivesse sido um de nossos mais importantes arquitetos tanto na obra construída como na escrita: o único, após Arruda (que sucedeu em 1565), a ocupar por 30 anos os cargos de mestre das obras de fortificação e de arquiteto-mor, de que foi salvo pela casual descoberta por nós do seu tratado. RM



20. FRANCISCO DE HOLANDA (1517-1584)

Da Fábrica que falece ha Çidade De Lysboa

Monte [?], 1571

Código manuscrito, papel, [49 fls.], 29 desenhos a sépia. 21,2 x 31,6 cm

Biblioteca da Ajuda, BA 52-XII-24

Bibliografia: Vasconcelos, 1879. Pellizzari, 1915. Cortez, 1929. Michailova, 1970. Segurado, s.d.

[1970]. Bury, 1979 e 1981. Moreira, 1982-1983. Alves, 1984. Dias, 1984.

O cortesão esteta, desenhador-iluminador e teórico das artes Francisco de Holanda (1517-1584) – um dos nomes maiores da nossa cultura artística e humanista do Renascimento – gozou do mais alto renome na corte na última década do reinado de D. João III (1521-57), como conselheiro artístico e autor de pequenas peças decorativas de interesse áulico; tendo atingido o auge durante a regência da rainha viúva D. Catarina (1557-62), em que foi nomeado cavaleiro da Ordem de Cristo, casou-se com uma sua aia, e conseguiu convencê-la a enviar a Itália, pelo período de quatro anos, os mais talentosos jovens promissores nas artes com uma bolsa régia: o que a historiografia transformou no mito dos «bolseiros d’el-rei», retrocedendo-o de meio século...

A subida efetiva ao poder de D. Sebastião, chegado à maioridade em janeiro de 1568, com a normal mudança de favoritos e *privados*, trouxe-lhe a queda em desgraça e crescente afastamento da corte, com as suas naturais consequências – trágicas para um homem a aproximar-se da velhice. É assim que se vê substituído no favor régio por outro rei de armas (um cargo que parece nunca ter abandonado em teoria, na sucessão do pai António de Holanda), deixando de ocupar-se de questões de heráldica e cartas de brasão; que não vê ser-lhe renovada a tença de 16 mil reais que havia obtido de D. Catarina; e o seu nome desaparece da lista de moradores da casa real. Cai em perplexidade e profunda angústia – até material –, voltando-se para o apoio da Rainha, também ela em má situação, mudando de orientação ideológica do mais puro Humanismo neoplatónico, a roçar a heresia, que até então o guiara, para a mais estrita linha contrarreformista, submetendo os seus escritos à apreciação de teólogos dominicanos e à censura da Inquisição, e reduzindo os seus desenhos aos padrões piedosos da arte tridentina. Desse fervor religioso, que as novas circunstâncias do mo-

mento impunham, dão bom testemunho o perdido poema místico «Louvores eternos», dedicado ao seu anjo da guarda, que escreve em novembro de 1569, a iluminura do rosto do *Compromisso* para a Irmandade das Almas da freguesia de São Julião de Setúbal (que pinta em 1570, copiando o *Fuízo Final* de Miguel Ângelo na Capela Sistina), ou a dedicatória «Ad Catholicam Ecclesiam» que acrescenta, como uma espécie de codicilo espiritual, em 1583, à sua última grande obra, refeita em 1573: a crónica universal ilustrada *De Aetatibus Mundi Imagines*, ainda a tempo de a oferecer em mãos ao próprio Filipe II, um ano antes de falecer, a 19 de junho de 1584, quando sonhava ser convidado para artista do Escorial.

Longe iam os tempos do insólito sopro estético-doutrinal dos desenhos «simbolistas» do seu (talvez não por acaso desaparecido) *Do Amor da Aurora*, de cerca de 1550, ou o gosto mundano dos retratos de corte, de iconografia mitológica e política; ou a teoria do diálogo *Do Tirar pelo Natural* (1549), «the earliest surviving treatise on portraiture» (o mais antigo tratado de retrato que chegou até nós) na Europa (Bury). Agora, ameaçava exilar-se em Castela, discutia teologia e as profecias de Ezequiel com Frei Heitor Pinto nas suas lições no Mosteiro dos Jerónimos, estudava reconstituições do Templo de Salomão; e via-se mesmo obrigado a vender a sua coleção pessoal de desenhos italianos e a desfazer-se da sua biblioteca (como se vê pelo exemplar da 2.^a edição das *Vite* de Vasari hoje na Biblioteca Nacional de Lisboa, que vendeu ao arquiteto Nicolau de Frias por estes anos).

É então que redige, dirigidas pessoalmente ao rei D. Sebastião como meio desesperado de chamar sobre si a atenção da encomenda da corte ou de reganhar o favor régio, duas curtas «memórias» (*Lembranças*) sobre temas que julgava de interesse para o momento – as *Da Fábrica*

Que Falece ha Cidade de Lysboa e De quanto Serue a Sciencia do Desegno e Entendimento da Arte da Pintura, na Republica Christam asi na Paz como na Guerra –, ambas datadas de 1571 e escritas no seu «Monte» ou quinta de Camarões, junto a Almargem do Bispo, nos arredores de Sintra (curiosamente, o lugar de passeios e caçadas de veraneio da corte nos meses mais quentes do ano: sinal de que o seu exílio e afastamento da vida cortesã era mais simbólico que sincero). Submeteu-as à censura inquisitorial – com longo parecer de página inteira, datado de 13 de abril de 1576, por Frei Bartolomeu Ferreira, o censor de *Os Lusíadas* – e pretendia levá-las ao prelo.

A distância entre a primeira – julho de 1571 – e a segunda data e o caráter unitário da obra permitem dúvidas quanto à data exata da sua execução, o mais provável sendo que aquela seja a do seu início e a outra a do texto final, devendo assim datar-se o *Da Fábrica Que Falece* de 1571-75.

O memorial (que nunca chegou a ser impresso, dado o desinteresse com que parece ter sido acolhido pelo monarca; só o seria em 1879 por Joaquim de Vasconcelos numa revista portuense) é, entre uma série de queixas e bajuladores elogios a D. Sebastião, a minuciosa exposição de um plano urbanizador e fortificativo para a cidade de Lisboa, «que tão pouca conta com isso tem, e que tanto lhe releva [importa]: assi para o serviço vosso, como para a Quietação e Paz destes Reynos».

Ao longo de 12 breves capítulos recheados de desenhos, e após abordar a Antiguidade e o *reparo* ou fortificação espiritual da cidade e da nossa alma, Holanda relembra a sua histórica ida à Itália (1538-40) – a que faz referência sempre que pode – para acentuar a falta que a Lisboa faz «hum forte Castelo ou fortaleza, a que elles chamão Roca, donde se recolhão e defendão do imigo no tempo da guerra», dando nada menos de 10 desenhos de portas, muros, baluartes, bastiães, o tal castelo

(um inexequível hexágono regular, incluindo o Castelo de São Jorge com o Paço da Alcáçova e a igreja da Graça!) e «huns Paços fortes dentro do Castello» de dimensões descomunais, copiando o Castel Nuovo de Nápoles a rodear o palácio-fortaleza ou Castelo de Caprarola (1556)...

Menos irrealista é o sistema de defesas marítimas que propõe, com um baluarte triangular no areal dos Cachopos: pode bem ter sido lido pelos engenheiros militares filipinos, nele se inspirando para a Fortaleza do Bugio dentro do mar e o forte em triângulo da Senhora da Luz em Cascais. Seguem-se obras civis de igual bom senso, como o palácio e parque de Xabregas, o abastecimento de água a Lisboa, refazendo o perdido aqueduto romano, fontes no Rossio e na Ribeira (com elefantes a deitar água da tromba), e um sistema de pontes e calçadas e de cruzeiros e miliários em que dá largas ao seu gosto antiquário. Conclui com uma obra de polémica atualidade: a igreja do Terreiro do Paço, de costas voltadas ao rio (iniciada por Afonso Álvares em abril de 1571 – o que volta a pôr a questão da data do manuscrito, ou ao menos desta parte final, impossível de ter sido escrita e desenhada em apenas dois meses). E acaba com a sequência: a «Capella do S. Sacramento em forma de hóstia», no Paço da Ribeira, a charola, sacrário e custódia cordiforme, «da Igreja Militante e da Triunfante». Mais um motivo para protestos de humildade e de louvor ao Rei e à glória divina, no que afinal parece ser o verdadeiro «leitmotiv» deste *breve caderno*.

Deu singular atenção à construção de pontes – mais do que à de estradas, cipos, miliários ou cruzeiros – pela sua sólida formação em arqueologia romana e pelos conhecimentos que tinha na matéria: como se vê nos 4 desenhos que fornece da ponte de Alcântara (de que teve informações e desenhos das inscrições através do humanista eborense Pero Sanches) e pelas muitas que viu e estudou. O irmão

preferido, João Homem de Holanda, licenciado em Cânones na Universidade de Coimbra, e de cujo júri fizeram parte os doutores Manuel da Costa e Belchior Cornejo, que sabemos ligados ao artista – uns dois ou três anos mais velho que João –, era em 1571 provedor da comarca de Santarém, com o dever de zelar pelas suas pontes e vigiar o desvio do Tejo: terá sido outra influência importante.

Holanda sugere que se reedifiquem duas pontes romanas, de que dá projetos algo fantasiosos: a de Sacavém, «como se vê claros e manifestos o começo e o fim, e a Ponte do Tejo acima dAbrâtes», *ponte magnífica* «onde estão os pégões e Môtes de Pedra», e que «quisera redeficar o Ifante Dõ fernãdo q Deus tem segundo dixé a meu Paj Antº Dolanda»; mas prefere deixá-la a cargo do irmão. Mais que da observação real, esses planos devem derivar de um *Livro de Pontes* da autoria de Fra Giocondo, o célebre engenheiro vitruvianólogo autor da Ponte de Notre-Dame de Paris (1505), que será o hoje triplo manuscrito do Museu Hermitage que se encontrava ao tempo na corte portuguesa, onde foi citado e sublinhado por Holanda no seu referido exemplar das *Vite* de Vasari, ao falar de Giocondo. É, pois, um exemplo mais da reconstrução romântica de monumentos romanos, e da sua vastíssima cultura clássica e gráfica da Antiguidade, talvez trazido da Itália, onde pode tê-lo adquirido.

Da Fábrica Que Falece à Cidade de Lisboa torna-se, assim, no primeiro plano de renovação sistemática de uma capital europeia à luz das lições e estudos antiquários, depois de Roma. RM



A 23 de abril de 1494 firmava-se em Florença, no cartório do tabelião Giovanni Carsedone, um contrato em que foram outorgantes o negociante Clemente Sernigi, irmão do banqueiro-armador Girolamo Sernigi, estabelecido em Lisboa pelas últimas décadas do século XV (nascera em 1453), e o famoso iluminador florentino Attavante degli Attavanti (1452-1525), a fim de copiar e iluminar em 7 grandes volumes os *Comentários (Postillae)* à Bíblia e ao Apocalipse da autoria do teólogo e profeta milenarista francês Nicolau de Lira, anterior de quase dois séculos, e de mais um volume do *Mestre das Sentenças* – o *Liber Sententiarum* (1152) de Pietro Lombardo, arcebispo de Paris –, anotando-se com cuidado o preço a pagar por fôlho escrito, pelas vinhetas, letras iniciais, e sobretudo pelas iluminuras de página inteira e folhas de rosto. Se a escrita do texto, a duas colunas em latim, foi confiada aos melhores calígrafos do atelier, colaboraram também na iluminura os irmãos Gherardo e Monte del Flora.

A série destinava-se a Portugal e tinha por verdadeiro encomendador o rei D. João II, de que Clemente atuava como agente intermediário: um processo idêntico ao seguido dois anos atrás na contratação do *iuvenis magister sculptor* Andrea Sansovino. O objetivo – embora o contrato não o diga – seria um sumptuoso presente régio ao herdeiro da Coroa, o duque de Beja, D. Manuel, passados os conflitos sucessórios em que o Príncipe Perfeito tudo fez para colocar no trono o seu filho natural D. Jorge. Daí resultou uma das mais preciosas obras de Iluminura que a Torre do Tombo conserva, como o tesouro que é: a chamada «Bíblia dos Jerónimos», por haver sido oferecida por D. Manuel ao Mosteiro de Santa Maria de Belém, seu panteão familiar e dinástico. Não há a menor dúvida de que esses 8 volumes são os mesmos que vieram para Lisboa, conservando-se na corte até à morte do Rei (1521) e mais de três

21. OFICINA ATTAVANTE DEGLI ATTAVANTI

Bíblia dos Jerónimos, vol. 2 – Frontispício

1495

Pergaminho. 40,9 x 38,3 cm (livro)

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ordem de São Jerónimo, Mosteiro de Santa Maria de Belém, liv. 68

Bibliografia: Peragallo, 1901 (descoberta do contrato). Viterbo, 1901. Ancona, 1913 e 1936. Deswarte,

1977. Alexander, 1994. Albuquerque e Cardoso, 2004.

séculos na livraria do Mosteiro, passando em 1883 ao Arquivo Nacional.

Os trabalhos começaram pelo *Mestre das Sentenças*, que ficou pronto a 13 de dezembro de 1494, como consta do cólofon pelo escriba carmelita Jacopo, da oficina dos Attavanti. Em julho de 1497 concluía-se a iluminação do 7.º volume da obra monumental de Lira, um dos livros de mais intenso sucesso geral na época (a ponto de ter sido objeto de publicação impressa c. 1480). Mas a importância e o simbolismo da oferta exigiam que fosse no género mais prestigioso do livro iluminado, o único digno de reis.

Os livros são, de facto, de um esplendor e riqueza sem par, somente comparáveis a outros da mesma mão, como o *Missal de Matias Corvino*, rei da Hungria, de 1487 (Biblioteca Real de Bruxelas), outro missal do mesmo ano (Biblioteca Vaticana), ou o magnífico *Diurne Dominicalis* de 1506 (Biblioteca Medicea-Laurenziana). A maneira típica de Attavante, mais ornamentista do que pintor, aí se revela em toda a sua opulência de meios, no cuidado dos pormenores e na harmonia das cores e motivos: é uma obra que causa o mais sincero assombro.

O frontispício do vol. II (Livro de Josué) é um dos arquitetonicamente mais bem compostos e bem proporcionados. Tendo em cima a Cruz de Cristo e em baixo, sob pavilhão circular, e segura por quatro anjos, as armas do rei D. Manuel, representa um templete quadrado em mármore branco de bases e capitéis coríntios em bronze dourado, com o pavimento em entársias de mármore coloridos verdes e violáceos, albergando grupos de anjos em ambos os lados de um altar inspirado na *Ara Pacis* de Augusto. Segundo A. Garzelli, a inspiração deriva de uma capela-altar efémera em Florença da autoria de Donatello. Merecem destaque, além de vários elementos simbólicos, tarjas laterais com *putti*, folhagens

all'antica e joias esplêndidas, as três reservas em cada lado contendo figuras de seis Profetas, e mais duas no *pied de page* com as armas reais de Aragão e Sicília, sinal de que a sua execução é posterior a 1496. Foi um dos últimos livros a ser iluminado, com esta edícula bem renascentista, de conceção muito retilínea e simples, porém sumptuosíssima. Apenas uma, entre os mais de 20 fólhos inteiros com iluminuras que ornaram este conjunto único de 8 livros.

O «vice-rei» Junot leva-os consigo para Paris como espólio pessoal de guerra; mas o rei Luís XVIII compra-os após a sua morte (1813) à viúva, duquesa de Abrantes, restituindo-os a Portugal. Uma nova ameaça, de um roubo por assalto armado, cai sobre eles após a extinção do Mosteiro dos Jerónimos, em 1833: mas foram salvos com risco de vida pelo seu guardião, Frei Diogo do Espírito Santo, que os faz guardar no tesouro do Erário Público, posteriormente ficam conservados nos cofres do Banco de Lisboa e daí passam para a Casa da Moeda – até, finalmente, repousarem na Torre do Tombo. Uma série aventurosa que diz bem da cobiça que em todos despertavam.

Hoje, com a calma que a sua posse pacífica nos permite, não nos devemos contentar em lhes lançar um olhar distraído e pouco atento. Devemos, sim, observar à lupa todos os seus pormenores e saber apreciar-lhes a beleza incomparável, como antigamente justamente se fazia. O melhor exemplo desta atitude é dado pela última vez em que a Bíblia dos Jerónimos foi autorizada – apenas dois volumes – a sair da Torre do Tombo, a fim de ocupar o lugar de máximo destaque, logo nas vitrinas da entrada, na grande exposição londrina *The Painted Page: Italian Renaissance Book Illumination, 1450-1550*, na Royal Academy em outubro de 1994, repetida no Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque. Os dois fólhos expostos foram o foco do interesse geral do público

entre os 137 mais belos manuscritos iluminados da época renascentista, com filas constantes de uma multidão de gente, tornando quase impossível abeirar-se deles. RM



Devendo pertencer cronologicamente ainda ao primeiro quartel do século XVI, este *Pentecostes* constitui por certo o exemplo mais ostensivo e «programático» do modo como na pintura portuguesa desse período se adotaram, num claro sintoma de mudança de gosto e de paradigma estético, repertórios de «obra ao romano», se recorreu, na construção do espaço pictural, ao vocabulário tratadístico da arquitetura clássica e à aplicação da perspetiva linear, ensaiando-se, com maior ou menor perícia, a chamada «costruzione legittima». Num retábulo praticamente contemporâneo, o da Madre de Deus (MNA A), datado de 1515 e atribuído a Jorge Afonso, este tipo de soluções e esta atitude são também claramente afirmados. E não se trata apenas da adoção de um novo vocabulário. A composição já não é concebida segundo uma hegemonia, por assim dizer, das personagens relativamente à representação do espaço em que surgem inscritas; ela tende a produzir uma visão articuladora e integradora das figuras com o espaço arquitetural em que se representam inclusive por um esforço de coerência de escalas.

Pese embora o seu anonimato autoral (a sua atribuição ao Mestre da Lourinhã é, a meu ver, pouco verosímil), o desconhecimento da sua colocação original ou outros aspetos da história primitiva da pintura, é quase irresistível não a encarar como uma espécie de «obra experimental», um manifesto da superioridade da arquitetura clássica ao serviço da pintura como ilusão espacial, como arte de representar o mundo segundo um ponto de fuga (geométrico e, ao mesmo tempo, imaginário). O caráter experimental da obra parece até revelar-se nas inabilidades em gerir o próprio exercício essencial a que se submeteu: a «obsessão» pelo ponto de fuga, situado abaixo da linha mediana do painel, leva o pintor a adotar uma evidente, e errada, «aceleração» da perspetiva, desde o pavimento aos alçados da caixa arquitetónica que concebeu, especialmente nos primeiros planos da imagem. JASC

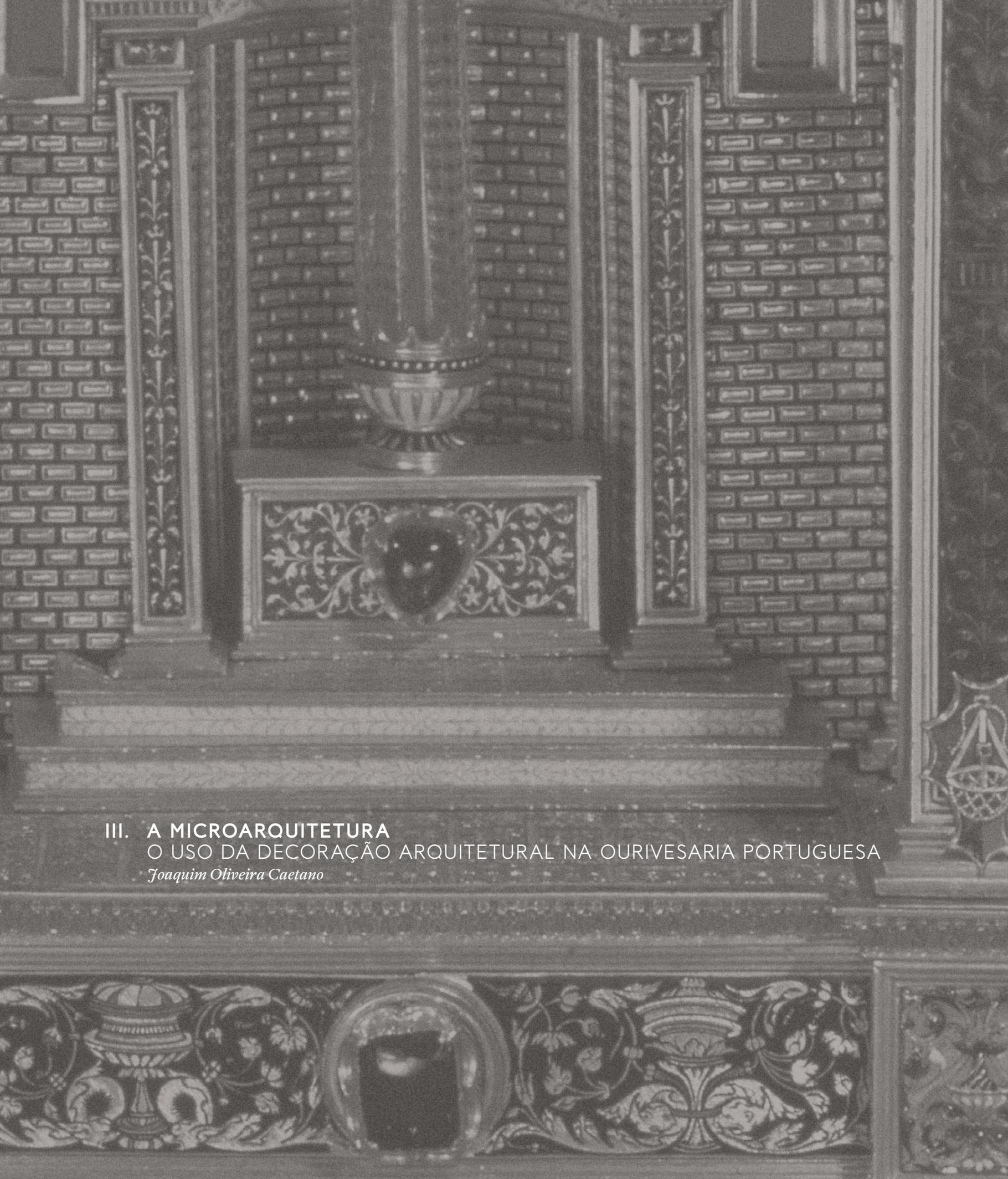
22. AUTOR DESCONHECIDO *Pentecostes*
c. 1520

Óleo sobre madeira de carvalho. 197 x 110 cm

Proveniência: um convento extinto em 1834

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 34 Pint

Bibliografia: Reis-Santos, 1963. Batoréo, 2004. Carvalho, 2010.



III. A MICROARQUITETURA
O USO DA DECORAÇÃO ARQUITETURAL NA OURIVESARIA PORTUGUESA
Joaquim Oliveira Caetano

Relatando o sexto dia da sua viagem aos mosteiros de Alcobaça e da Batalha, William Beckford dá conta do seu êxtase quando um sacristão abriu um dos armários da sacristia da abadia cisterciense deixando-o observar as preciosidades do seu tesouro, sobretudo «os relicários dourados, cinzelados e esculpido tão minuciosamente como os que tivera oportunidade de ver na abadia parisiense de Saint-Denis». Um sobre todos pareceu-lhe admirável. Era «o modelo de uma catedral no estilo da Sainte-Chapelle». Muito recentemente foi proposta a identificação da peça referida por Beckford com a custódia conhecida como de D. João de Ornelas¹ que hoje pertence às coleções do Museu Nacional de Arte Antiga, proveniente de Santa Maria de Alcobaça (inv. 88 Our). É, para nós, difícil termos a certeza de que era a esta peça que Beckford se referia, dada a forma particular da igreja parisiense, adaptável a outro tipo de modelo, mas, se assim foi, o nobre amador de arte inglês terá usado a ideia do gótico rasgado por aberturas e de estrutura desenhada e elegante da Sainte-Chapelle como uma comparação para dar a entender o tipo de rasgamento de vãos e complexas arcarias que podia ver na copa de Alcobaça. Não era impossível contudo que existisse um relicário miniaturizando a Sainte-Chapelle. Quer internacionalmente quer em Portugal conhecem-se objetos de ourivesaria que reduzem edifícios construídos. Descrevendo uma cruz de prata dada ao Mosteiro de Santa Maria de Belém por D. Manuel, Frei Jacinto de São Miguel dizia que nela «se vê lavrado em prata quais o pórtico da porta travessa deste templo», isto é, o famoso portal sul dos Jerónimos². No inventário do duque D. Teodósio de Bragança (1510-1563) descrevem-se três saleiros, dois «da feição da Ermida de Sam Ieronimo» e um outro de «feição da torre de Evoramonte» (Caetano, s. d. [2010]: 107-108). Outros, sem se referirem a edifícios concretos, assumiam a forma de pequenas construções, mimetizando da arquitetura colunas e capitéis, arcos e abóbadas e a utilização de telhas, blocos de pedra ou outros aparelhos construtivos procurando o aspeto miniatural das reais construções. Mais comumente, noutros objetos, a linguagem arquitetónica serve de base à sintática decorativa, marcando-lhes o aspeto com predominância arquitetónica. Este fenómeno foi em certas épocas, quer no gótico final, quer

no Renascimento, quer ainda no classicismo depurado, tão marcante que desde cedo uma parte dos estudos sobre ourivesaria se preocupou em individualizar os elementos arquitetónicos como parte essencial do estudo da sua própria história.

Para a ourivesaria portuguesa esta abordagem foi feita desde os estudos iniciais de Joaquim de Vasconcelos (1882) e de João Couto (1950), da grande síntese deste e de António Manuel Gonçalves (1960), até mais recentes abordagens temáticas de Rui Afonso Santos (Santos, 1993), nossas (Caetano, 1995 e 2010) e de Nuno Vassallo e Silva (Silva, 1995). Para além do reconhecimento dos elementos arquitetónicos, Vasconcelos criou mesmo uma cronologia da sua utilização que responderia à evolução artística (e, a bem dizer, moral) da nação. Um primeiro período abrangia todo o século XV até 1480 de «imitação fiel da composição architectonica», um segundo período, da época manuelina (1480-1520) de «rara habilidade da mão d'obra», mas com «o predomínio dos elementos decorativos, tirados da ornamentação vegetal, que acaba por abafar e dissolver até as próprias formas e linhas da architectura, o esqueleto da construção». Finalmente, o terceiro período, de 1520 até 1600, tinha duas fases, a do Renascimento, com uma «reacção em favor das formas tradicionais da construção architectonica» e um segundo, virada a metade do século, em que a ornamentação «desorganiza completamente todas as formas da construção architectonica» (Vasconcelos, 1882: 39-40). A cronologia correspondia mais a uma ideia *a priori* sobre o devir histórico nacional do que a uma análise artística, já que é precisamente na segunda metade do século XVI que encontramos peças de uma maior pureza arquitetónica, mas mostra até que ponto a historiografia foi entendendo como central para a história da ourivesaria a sua relação com a arquitetura. De certa maneira, o objeto de ourivesaria podia ser lido como um protótipo do edifício erguido. Depois da crítica ao excesso decorativo da ourivesaria manuelina, Vasconcelos rematava dizendo que «portanto, essas obras não podem servir de modelo».

A relação entre a obra miniatural de feição arquitetónica e a arquitetura construída foi o tema de um estimulante ensaio de François Bucher, publicado em 1976 na revista *Gesta*, a quem se deve a popularização do termo «microar-

1 Como é proposto em *Thesaurus*, 2012: 44.

2 São Miguel, 1901: 77-78.

quitetura» (Bucher, 1976). Bucher explorou a relação entre a arquitetura e os objetos de prata ou madeira, não apenas enquanto disseminação de formas, mas sobretudo olhando as «arquiteturas» reduzidas como campos de experimentação, de projeto e de utopia, cujos resultados seriam nos melhores exemplos transpostos para a arquitetura construída. Mais do que ornamento, a microarquitetura era uma vanguarda, e alguma geometria mais complicada da traçaria do gótico final como o arco contracurvado, a sobreposição de arcarias de diferente geometria, caso da justaposição do arco trilobado e da sua contracurva, ou a imitação de elementos vegetalistas, parecem ter surgido na microarquitetura antes de aparecerem na obra construída. A busca incessante de novidade e de complexidade que marcou o gótico final, ou a chamada Renascença Gótica, fez com que no final do século XV e nas primeiras décadas do século XVI a microarquitetura se tornasse um «veículo para o mais avançado desenho arquitetónico, a exploração espacial e uma forma de escultura arquitetural abstrata» (Kavaler, 2010).

Outro dos argumentos de Bucher foi o papel que certos arquitetos ou mestres construtores procuraram ter na decoração, estendendo os seus projetos a baldaquinos, torres eucarísticas, sacrários e outras peças de ourivesaria e mobiliário litúrgico, obviamente prolongando aí uma pesquisa estética de complexidade geométrica e naturalismo formal que podia ser levada mais longe se menos dependente das necessidades da construção. Em rigor são conhecidos exemplos num ou noutro sentido, isto é, de ourives que se abalançam a obras arquitetónicas e de arquitetos ou construtores que fazem marcenaria ou projetos para ourivesaria (cf. De Jonge, 2011). Em Portugal a carreira de mestres escultores da Renascença como arquitetos – Chanterene, Ruão ou Vries – mostra também a indefinição de fronteiras mesmo no mundo corporativo. Um exemplo particularmente interessante, porque parece cruzar-se com alguma ourivesaria portuguesa, é o de Alaert Du Hamel (c. 1449-c. 1509). Este mestre, que ganhou fama com as gravuras que fez a partir de algumas pinturas do seu contemporâneo (e contemporâneo) Hieronymus Bosch, foi canteiro nas obras da Igreja de São João em s’Hertogenbosch, sua cidade natal, na Catedral de Antuérpia e na Igreja de São

Pedro de Lovaina. Du Hamel gravou uma complexa custódia de pé, viril cilíndrico, remate escadeado numa série de espaços progressivamente mais estreitos mas sempre ligados a feixes de botaréis cogulhados unidos ao corpo central com nervuras vegetalistas, em «S» ou em volutas, que é talvez o mais próximo modelo visual da *Custódia de Belém* (Markl, 2010: 117). Gravou também um modelo de baldaquino em forma de esguio pináculo gótico. Como Krista De Jonge (2011) notou, em ambas as gravuras está presente o modelo das torres eucarísticas, tão populares no Norte da Europa, que se tornaram o «maior subgénero da microarquitetura» (Kavaler, 2010). Estas torres ou sacrários existiram em Portugal, nomeadamente os feitos em madeira, podendo ser usados no altar ou para exposição do Santíssimo, talvez mesmo em procissão, tendo portanto a função das custódias. A Capela Real de D. Manuel, mais privada, descrita como «Capela de Dentro», tinha, aquando da feitura da *Custódia de Belém*, um sacrário deste tipo, que servia para a exposição do Santíssimo nas Endoenças. É descrito como «huma arca de pao feyçam de casa torre para estar o Sacramento pelas Endoenças todo dourado de baixo a cima e com chaminés douradas» (Marques, 1940). Parece não haver dúvidas de que estas torres, influenciadas pelas agulhas das torres das catedrais e por descrições literárias de edifícios fantásticos, influenciaram, por sua vez, o gosto pela construção em altura de custódias, baldaquinos e remates de retábulos.

Mais interessante é também outra constatação de Krista De Jonge sobre a qualidade das gravuras arquitetónicas de Du Hamel (De Jonge, 2011: 205). São gravuras de grandes dimensões, repartindo-se, no caso da custódia, por três folhas, impressas com grande qualidade e destinadas a um público bastante especializado. A projeção de planos, que acompanha a imagem das peças, bem como uma notação eficaz ainda que abreviada explicando a relação geométrica entre as diversas partes da peça demonstram, como defende esta autora, que as gravuras se destinavam claramente tanto a possibilitar a execução dentro do modelo proposto como a especular-se a partir dele. Noutra conhecida gravura representando uma custódia, monogramada por Israhel van Meckenem nos finais do século XV, uma observação atenta pode ver como são

diferentes os dois feixes de botaréis laterais, o que indica tratarem-se de versões alternativas para a decoração da peça final, indiciando assim o seu caráter de modelo.

Nem sempre é fácil analisar-se a ourivesaria à luz das propostas de Bucher. Do que chegou até hoje da ourivesaria portuguesa talvez apenas o relicário de D. Leonor assuma definitivamente o caráter de microarquitetura, pela coerência com que toda a peça encarna a forma de uma construção plausível, no aspeto geral, nas proporções e no detalhe dos materiais desenhando telhas, blocos de pedra, capitéis e mosaicos como uma verdadeira construção, ao mesmo tempo que a riqueza das matérias apresentadas lhe dão um evidente cunho de opulência que aproxima o relicário dos edifícios fantásticos descritos na literatura tardo-medieval e renascentista, executados com abóbadas de ouro, colunas de pedras preciosas e revestidos dos mais nobres materiais. A óbvia filiação da arquitetura nos modelos do Primeiro Renascimento florentino colocam-na como peça única dentro de uma ourivesaria nacional predominantemente, mesmo quase exclusivamente, gótica. Sendo difícil de provar, não é improvável que o conhecimento dos frontispícios do mesmo tipo existentes na Bíblia comentada que D. Manuel viria mais tarde a doar ao Jerónimos, nortear-se o gosto na execução do notável relicário feito por mestre João, ourives que trabalhava no círculo da casa ducal de Beja e que fizera uma desaparecida custódia de ouro para o Convento da Conceição dessa cidade, panteão dos pais e dos irmãos de D. Leonor e de D. Manuel.

A relação com a arquitetura é normalmente menos organizada. Um dos casos mais interessantes é precisamente aquele por que começámos este texto e que talvez fosse o que interessou a Beckford – a copa, ou custódia, doada por D. João de Ornelas ao Mosteiro de Alcobaça, de que foi abade. O centro, correspondente à parte do ostensório propriamente dito, foi substituído no fim do século XVII, mas nas partes originais pode ver-se a totalidade da utilização de uma decoração arquitetónica. A base é decorada com círculos e arcaturas dispostas de forma a vazarem o espaço e a mostrarem uma grande diversidade de motivos. O pé, sextavado, é composto por três registos de arcaturas góticas, com janelões divididos por botaréis que ocupam os ângulos. São mais estreitos os

registos dos topos, com janelas góticas geminadas dentro de gabletes, e mais largo o central, que serve de nó, com janelões mais largos, de cinco frestas e coroamento de rosácea de seis folhas. O espaço acima do gablete mostra gravado o aparelho regular da cantaria dos muros, o que traduz a vontade de mimetizar a arquitetura. Esta relação é ainda mais evidente na parte superior da peça. Aos seis panos de muros, divididos pelos contrafortes de ângulo rematados em pináculos, vazados totalmente em grandes janelões e rosáceas, soma-se um coruchéu também rasgado por segmentos de arcos seguindo um trabalho de compasso. A semelhança com a Capela do Fundador no Mosteiro da Batalha elevada por Huguet pelos mesmos anos é muito evidente, e mais seria quando esta ainda tinha o coruchéu que se pode ver nos desenhos de Murphy, nomeadamente na gravura que intitulou «the south elevation of the mausuleum of the king John the 1st». Esta influência da estrutura em tambores de lados rasgados por grandes janelões acabou por ter uma enorme fortuna nas cruzes processionais até meados do século XVI, mas com particular derivação direta no século XV, como se pode ver na cruz de São Domingos de Elvas, apresentada nesta exposição (cat. 25), e, primeiramente, noutra peça doada por D. João de Ornelas a Alcobaça, a grande cruz processional da coleção do MNAA (inv. 87 Our). Esta cruz é talvez o exemplar mais interessante, até porque mais íntegro, da presença da arquitetura gótica na ourivesaria portuguesa e, concretamente, da influência dos modelos difundidos pela construção do Mosteiro da Batalha. Um alto pé em três escalões que lembra esguias torres medievais, um enorme nó, onde em dois registos se apresentam janelões em gablete e figuras em edículas góticas entre contrafortes terminando em decorados botaréis com hastes. As hastes e os centros, de ambos os lados da cruz, são inteiramente cobertos por fenestraçãoes góticas onde está presente o gótico evoluído da arquitetura do portal sul da Batalha.

Parece evidente que, neste conjunto de peças que poderíamos estender a outras como a cruz de Guimarães doada por D. João de Ornelas, do mesmo período, não estamos, como propôs Bucher, em face de uma arquitetura de projeto, mas claramente em presença de uma difusão viral de uma obra arquitetónica de excepcional importância artística, como foi

a da Batalha, dotada para além do mais de um sentido comemorativo e simbólico de afirmação da nova dinastia e de muita da mais alta aristocracia que com ela, na crise dinástica, se tinha desenvolvido. A ela pertencem, entre os maiores, homens como D. João de Ornelas, prior de Alcobaça, ou D. João das Regras, prior de Guimarães, os doadores das obras de que falámos, pelo que parece evidente o cunho político que teria a disseminação da linguagem arquitetónica da casa-mãe batalhina.

Ao longo do século XV, em Portugal como em toda a Europa, o edificar ganhou um renovado prestígio para construtores e patrocinadores de obras. As crónicas referenciam as obras de arquitetura mais relevantes de cada reinado, e uma grande nobreza, com rendimentos, uma cultura e, por vezes, um conhecimento direto da realidade europeia, dedicar-se-á à construção como parte importante da representação do seu estatuto. Alguns nobres tomarão como empresas instrumentos da construção, como o marquês de Valença, D. Afonso, que utilizou um par de guindastes elevando uma filacteria com a palavra latina *neminis* (ninguém). É precisamente a D. Afonso que se deve uma das mais interessantes peças da ourivesaria quatrocentista, um relicário (cat. 37) em que um templete, de exposição das relíquias, é elevado sobre um pé que imita uma torre, com o desenho do aparelho pétreo. Os botaréis de canto abrem-se em sucessivas janelas ogivais e são cobertos com uma imitação de lajes a fingir um telhado de xisto. O mesmo sentido mimético da arquitetura, preciso até ao pormenor, nota-se noutro relicário mandado executar por um médico do infante D. Pedro, o cónego João. A peça (cat. 36) copia um monumento funerário e reproduz janelas e colunas, mas também telhas e aparelhos construtivos, na ideia clara de miniaturização de uma obra plausivelmente edificada ou edificável.

Curiosamente, não é este o caminho seguido pela ourivesaria do tempo de D. Manuel, à exceção do relicário de D. Leonor, a que já nos referimos. A ourivesaria manuelina usou profusamente a arquitetura, mas esteve sobretudo interessada nos seus elementos decorativos, associando-os com um complexo esquema de nervuras que constituem o esqueleto das peças. Por um lado isso levou a um experimentalismo de

formas que constitui, em parte, quase uma utopia da arquitetura, criando construções miniatúrais de enorme rebuscamento estrutural e decorativo, mas por outro parece haver uma certa autonomização da linguagem própria da ourivesaria, ou pelo menos uma centralidade da obra do ourives na utilização que faz de modelos arquitetónicos. Quer fossem utilizadas decorações «ao romano» ou a marcenaria gótica como modelos (mais geralmente a junção de ambas as linguagens), a prática do ourives confundia-se com a utilização de elementos decorativos e estruturais da própria arquitetura. Em bom rigor, esta submissão era-lhe inculcada desde a aprendizagem. A própria examinação dos ourives obrigava, ainda em 1550, a que fizesse um cálice de três marcos para cima, «com seu pe seystavado lavrado de ymages e a maçam de duas Lanternas, com seus pilares e chambranas de marcenaria Romana ou moderna», isto é, com o nó constituído por arquiteturas ao gosto do Renascimento ou do Gótico.

Panofsky, num estudo seminal sobre a ligação da arquitetura gótica ao pensamento escolástico (Panofsky, 1957), e, mais recentemente, Jan Bialostocki chamaram a atenção para a unidade formal da obra gótica (e não só da arquitetura), que era desde logo «originada pela aplicação do mesmo critério de divisão, decomposição e interpenetração cristalina das formas geométricas» (Bialostocki, 1998: 306 e ss.). No caso da microarquitetura, e concretamente da ourivesaria, a possibilidade de criar estruturas não fechadas, limitadas a esse desenho da geometria das nervuras, estruturas que delimitam o espaço sem o encarcerar, levava ao extremo a utopia de desmaterialização e da transparência da parede membrana, em «edifícios que não são edifícios e esculturas que tão-pouco são esculturas» (*idem: ibidem*).

Mas o que é interessante é precisamente a autonomia que a obra de ourivesaria consegue ganhar não obstante essa ligação umbilical. Apesar dos elementos arquitetónicos, as obras não se parecem com edifícios, mas ganham uma linguagem própria, precisamente a que tanto irritava Joaquim de Vasconcelos pela «confusão dos elementos constructivos e decorativos» (Vasconcelos, 1882: 39). Para isso contribuiu, como diria Vasconcelos, o «vegetalismo das formas», isto é, a adoção de elementos estruturais que imitam ramos ou

folhagens, mas também uma independência de escala dos elementos arquitetônicos na relação entre si. Por exemplo, elementos decorativos, como as cornucópias utilizadas em platibandas, ou as figuras em nichos, podem assumir uma escala completamente diferente da que teriam na arquitetura construída. Basta observarmos algumas peças da exposição, como o cálice do MNAA (cat. 11), para percebermos essa utilização díspar de escalas que se adequa à ourivesaria transformando completamente a relação de dimensões normal na obra construída.

Por outro lado, os objetos de ourivesaria que hoje vemos isolados enquadravam-se não só eles próprios numa arquitetura (construída), mas também num conjunto de outros objetos, retábulos, cadeirais, têxteis, metais, onde as mesmas formas arquitetônicas, o mesmo naturalismo na decoração e o mesmo experimentalismo construtivo das arcarias, contrafortes e nervuras se multiplicavam num caleidoscópio totalizante e coerente. Em diferentes materiais, em diferentes registos e em diferentes escalas, desde o modelo mínimo até ao edifício, a sintaxe da arquitetura multiplicava-se e projetava-se mesmo para lá dos planos pela sua reprodução dentro das pinturas.



23. Relicário

Portugal, c. 1510

Ouro, diamante, esmeraldas, rubis, pérola, cristal de rocha e esmaltes. 35x15,5x12 cm

Proveniência: Mosteiro da Madre de Deus, Lisboa

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 106 Our

Bibliografia: Quinterio, 1998. Silva, 2009b.

Deixo ao dito mosteiro da Madre de Deus o Relicário que fez mestre João, em que esta o Santo Lenho da Vera Cruz, que ora anda na cruz d'ouro pequena o Espinho da Coroa de N. Senhor Jesu Christo com certos fios de sua vestidura, o qual relicario he todo de ouro guarnecido de certas pedras finas que estao dentro. (Testamento da Rainha D. Leonor)

D. Leonor, mulher de D. João II e irmã de D. Manuel I, figura culta e de uma excepcional visão, tem sido longamente debatida e foi, seguramente, uma personagem fundamental na modificação dos critérios estéticos no Portugal do século XVI. A sua importância deveu-se, sem dúvida, à influência fundamental de Cataldo Parisio Sículo, cuja presença em Lisboa, desde c. 1485, a convite de D. João II, contribuiu para a introdução do Humanismo em Portugal. É neste contexto de uma corte em profundo contraste com as permanências culturais, mentais e estéticas medievais, que se compreende a encomenda de uma obra como o relicário que tomou o nome da rainha, sobretudo quando comparado com uma outra peça marcante de período coevo, a custódia de Belém. É extraordinário como estas duas obras magnas da ourivesaria portuguesa, ambas realizadas em ouro e carregadas de esmaltes coloridos, ambas suportando motivos simbólicos e emblemas régios, puderam coexistir e serem pensadas e concebidas com escassos anos de diferença, traduzindo a visão de duas cortes e de duas personagens reais: D. Manuel e D. Leonor.

Contudo, formalmente, estas duas peças não podiam ser mais distantes nas suas componentes formal e estética. A custódia de Belém, datada de 1506, segue modelos do gótico tardio, quando em Portugal já se ouviam ecos do Renascimento italiano e, ainda assim, D. Manuel permanecia obediente a modelos, à época, retrógrados, encomendando uma obra com toda a sua simbologia régia, resistindo às mudanças que timidamente abriam o seu

caminho no gosto tradicionalista português. Já o relicário se apresenta como uma peça de rutura e estranhamente solitária no panorama nacional. Se a custódia hieronimita vai beber a sua influência ao que ainda se construía no nosso país, o relicário vai também buscar um modelo arquitetónico que ainda não era possível vislumbrar no reino mas sim no berço do Renascimento – Florença.

Se atentarmos no *Tabernáculo do Crucifixo*, em San Miniato al Monte, não podemos deixar de reparar nas suas múltiplas aproximações ao relicário da rainha, não apenas ao modelo formal mas também à própria decoração, com tal precisão que quase poderíamos considerá-lo uma miniaturização do modelo construído. O tabernáculo florentino, da autoria de Michelozzo, tem como característica fundamental a total inspiração na arte da oficina dos Della Robbia, a arquitetura servindo de suporte aos elementos cerâmicos que invadem toda a estrutura e o espaço disponível. Esta oficina foi, de facto, a introdutora da cor e da cerâmica aplicadas à arquitetura, sendo muitas as semelhanças entre o tabernáculo e o relicário, que podemos identificar com uma fonte estética idêntica. Os motivos dos *candelabra* trabalhados em ouro e vislumbrados sob um brilhante esmalte verde translúcido remetem para colunas muito semelhantes da autoria de Giovanni della Robbia, na *Santa Ana entre Duas Santas, Profetas e Anjos*, em Poggibonsi, San Lucchese, datada de c. 1490 (Quinterio, 1998: 77); as telhas, que simulam um escamado e cobrem a cobertura do relicário num vibrante vermelho, aproximam-nas das que servem de revestimento do *Tabernáculo*, neste caso em branco e azul; o pavimento do relicário, gravado em padrão geométrico de ponta de diamante, segue o modelo dos azulejos da autoria de Andrea della Robbia utilizados na Cappella della Stimatto (Quinterio, 1998: 68), em Laverna, ou ainda os que reservam pequenas flores cinzeladas idênticos aos *matonelle pavimentali*, do

mesmo autor, utilizados na sacristia de Santa Fina, em San Gimignano, ou mesmo os *soffiti rivestiti a lacunari*, da autoria de Luca della Robbia, aplicados na *Cappella della Madonna*, em Santa Maria (Quinterio, 1998: 58). Sendo modelos muito utilizados, a sua utilização de forma tão coerente e consistente, remetendo para uma mesma estética e uma mesma oficina, não esquecendo, naturalmente, a importante encomenda de obras da oficina dos Della Robbia para o mosteiro da Madre de Deus, faz-nos crer que a sua influência direta se terá feito sentir na conceção desta peça. Tratar-se-á, possivelmente, de alguém com conhecimento daquela oficina e dos padrões de gosto da própria rainha encomendante.

O criador do Relicário de D. Leonor teve assim, seguramente, acesso ao modelo de San Miniato, trazendo para Portugal as novidades da nova linguagem renascentista, que tinha no círculo da rainha alguns dos seus principais cultores.

E não se deve esquecer que tanto as proporções do relicário como toda a estética que presidiu à sua decoração são reflexo do que ainda se fazia na altura do seu fabrico em Itália. Testemunha-o o fresco *A Partida de Eneas Silvio Piccolomini para o Concílio*, datado de 1505, de Bernardino Pinturicchio, para a Biblioteca Piccolomini em Siena, no qual se representa a cena enquadrada por um arco cujas faces exteriores e interiores repetem, uma vez mais, toda a estética decorativa que encontramos tanto no tabernáculo florentino, de data anterior, como no relicário português, de data posterior. Em conclusão, quem desenhou o relicário teve seguramente presente, e porque não, um modelo miniaturizado ou uma maquete do próprio tabernáculo florentino que, apesar de ter sido construído ainda na década de 90 do século anterior, à data do risco do relicário ainda continuava a ser encarado como um epítome do espírito renascentista, só assim se compreendendo a sua solidão no panorama da ourivesaria nacional. LP



24. Cruz processional

Final do século XIV

Prata dourada, prata e esmaltes. 87 x 44,5 cm

Proveniência: Igreja Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães

Museu de Alberto Sampaio, inv. O-53

Bibliografia: Guimarães, 1928; Couto e Gonçalves, 1960; Silva, 1995; *A coleção de ourivesaria...*, 1998.



25. Cruz processional

Final do século XV

Prata dourada e policromia. 96,5 x 46 cm

Proveniência: Convento de São Domingos de Elvas

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 82 Our

Bibliografia cat.26: Couto e Gonçalves, 1960; *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga.*, 1995.

A cruz processional gótica de Guimarães pertenceu a uma grande doação de alfaias litúrgicas feita por D. João Afonso das Regras, que o Mestre de Avis colocou como prior da Colegiada de Nossa Senhora de Guimarães logo em 1383, cargo que ocupou até à sua morte em 1396. Perdidas ou derretidas a maioria das pratas oferecidas pelo ilustre jurista da crise dinástica, restam no entanto duas peças fundamentais da ourivesaria gótica portuguesa, esta cruz e a imagem em prata de Nossa Senhora da Oliveira, ambas com as armas do prior e com exuberante utilização da arquitetura gótica, aquela na peanha e esta no nó acastelado em dois registos. O nó é sextavado, com os panos separados por fortes botaréis. No registo inferior, mais largo, os janelões com gabletes mostram quatro frestas ogivais rematadas por rosáceas. No segundo, as janelas tripartidas têm remate vazado num desenho de complexa traçaria. A mimetização da arquitetura vai ao ponto de desenhar o aparelho murário. A predileção por esta linguagem, multiplicando em objetos de ourivesaria um gótico evoluído e altamente fenestrado, que se pode associar nacionalmente ao emblemático edifício do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, foi sustentada por ofertas piedosas a várias igrejas importantes, pelo próprio rei e por alguns dos seus mais diretos colaboradores. Desse conjunto podemos salientar em Santa Maria de Oliveira o retábulo da Natividade, doação de D. João I, e as peças oferecidas pelo seu chanceler, D. João Afonso das Regras, e em Santa Maria de Alcobaça a enorme cruz processional e a monumental custódia doadas pelo abade D. João de Ornelas, forte apoio militar e político do Mestre de Avis. Todas estas peças têm a uni-las uma exuberante utilização da arquitetura gótica associada ao partido decorativo da Batalha e uma ostentação heráldica, numa coerência que está por certo associada à afirmação política e simbólica da nova dinastia de Avis e dos seus mais diretos apoiantes.

A Cruz de São Domingos de Elvas funda-se nessa tipologia, que em Portugal foi iniciada pelas grandes cruzes processionais de nó acastelado doadas por D. João de Ornelas ao Mosteiro de Alcobaça e por D. João Afonso das Regras, que atrás referimos. O tipo de trabalho desta cruz, de decoração relevada mas sem vazamento, e mesmo a fenestração do nó, com as frestas ogivais recolhidas em grandes janelões de volta perfeita, sugerem um trabalho um tanto atípico na ourivesaria portuguesa. O nó arquitetónico é, no entanto, de grande qualidade de desenho, extraordinária legibilidade e forte imponência. Dois corpos maiores de contrafortes marcam o eixo principal da peça e três sucessivos castelos sobrepostos, de planta hexagonal, são divididos por contrafortes mais pequenos. Essa escala dos castelos do nó não deixa de recordar visualmente o exterior da Capela do Fundador, no Mosteiro da Batalha, o mais imponente dos conventos dominicanos portugueses. JOC



A custódia com que Santa Clara repudiou os Sarracenos é um dos símbolos tradicionais da iconografia da santa. No caso desta escultura, ela é o fulcro da composição pois a figura segura-a com as duas mãos e oferece-a à adoração dos fiéis. É este pequeno elemento esculpido como uma verdadeira alfaia litúrgica medieval que importa salientar. Trata-se da representação miniatural de um ostensório que exhibe uma das mais antigas formas que as custódias tiveram no nosso país, pois não se conhecem muitos objetos deste tipo cronologicamente anteriores à data proposta para a produção desta escultura (c. 1350). Com características muito singelas, a forma da custódia tem já, na sua base morfológica, elementos arquitetónicos, anunciando assim uma opção que terá continuidade ao longo dos séculos seguintes. Estando o pé e o nó ocultos pelas mãos da santa, resta-nos apenas o tabernáculo de forma cúbica para se terem algumas considerações sobre este género de peça. O centro deste elemento é vazado e aos quatro contrafortes de secção quadrangular que sustentam a cobertura piramidal junta-se o círculo da própria hóstia numa opção que se quer essencial e geométrica. A linguagem depurada destas formas arquitetónicas deverá ser entendida como afirmação retórica da própria regra franciscana que, nos seus primórdios, exigia o despojamento proclamado pelo fundador da Ordem. Este aspeto quase propagandístico é reforçado pela própria figuração esculpida da santa que, para além das vestes de traços muito simples, apresenta na fisionomia do rosto a humildade que se esperava da fundadora do ramo feminino da Ordem Franciscana. Na verdade, reflete-se nesta opção a própria Regra de Santa Clara (1253) que preconizava que o «hábito exterior manifeste a interior compostura da alma».

O facto de se ter aproximado, por questões estilísticas, a criação desta escultura às oficinas

conimbricenses que produziram a arca tumular da Rainha Santa Isabel, ajuda a entender o contexto em que esta obra foi concebida. Sabe-se que a rainha santa foi uma das maiores apoiantes da disseminação da Ordem Franciscana em Portugal, surgindo até representada em hábito franciscano no jacente do seu túmulo, e estando o seu nome ligado à fundação do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha, em Coimbra. AF

26. MESTRE DO TÚMULO DA RAINHA SANTA ISABEL, atrib.

Santa Clara

Coimbra, c. 1350

64 x 23 x 18 cm

Doação (Coleção Comandante Ernesto Vilhena), 1980

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1077 Esc

Bibliografia: Santos, 1948. Fernandes, 1997. Vairo, 2000-2003.



27. Retábulo da Natividade

3.º quartel do século XIV

Prata dourada e madeira. 135 x 175 cm

Proveniência: Igreja Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães

Museu de Alberto Sampaio, inv. O52

Bibliografia: Franco e Soalheiro, 2004.

É num momento charneira da evolução dos retábulos que podemos incluir o da Igreja Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães. Se no decorrer do século XIV assistimos a um aumento da complexidade e monumentalização dos programas retabulares e, em simultâneo, ao acentuar do seu aspeto fixo, o de Guimarães contradiz este percurso evolutivo. Com efeito, o retábulo de Guimarães mantém inteiramente o seu carácter portátil. Não fora o facto de lhe terem sido acrescentados, em época posterior, dois anjos tenentes que seguram nas mãos as armas de Portugal, ele poderia ser encerrado com facilidade, transformando-se num objeto de fácil transporte e relativa mobilidade. Este acréscimo, que o impossibilitou de ser fechado, terá de ser compreendido em data e contexto onde o seu carácter versátil já não faria sentido, e onde ele deveria manter-se permanentemente aberto em exposição pública, contradizendo a sua função inicial. Efetivamente, o tipo de retábulo armário ou de volantes, que conheceu grande sucesso ao longo dos séculos XV e XVI, nos Países Baixos, Flandres e Barbante, parece ter tido o seu início na região da Renânia e da Alemanha do Norte, onde se conservam os mais antigos exemplares deste género, datáveis dos inícios do século XIV. Aliás, a própria designação deste tipo de móvel só encontra na língua alemã cabal designação: *Flügelaltar*. Não é de excluir a hipótese de que esta tipologia de retábulos tenha surgido numa linha de evolução que remonta diretamente aos armários de relíquias que se podiam fechar. Mas parece que esta forma de retábulo em tríptico poderá também ter origem noutros géneros de criações artísticas de pequenas dimensões, em suportes como o marfim e a iluminura. Importa salientar, no entanto, que à função essencial dos volantes como elementos de segurança e proteção do retábulo se acrescentava a particularidade de surpreenderem os crentes que assistiam à sua abertura. Graças aos volan-

tes, o retábulo ganhava duas dimensões – quando aberto ou quando fechado. Digamos, como a tradição aponta, que tinha uma face quotidiana e outra festiva. O retábulo não se abria em todas as missas, mas em ocasiões determinadas, segundo os calendários litúrgicos.

Ao impossibilitar o encerramento dos volantes do retábulo de Guimarães, essas duas dimensões perdem-se irremediavelmente. É, portanto, provável que o retábulo de Guimarães tivesse na sua origem representações artísticas nas partes exteriores dos volantes, quem sabe placas de esmalte do género limosino. A apresentação do retábulo permanente aberto poderá também ser explicada pelo facto de ele ter perdido o seu revestimento externo original. Mesmo quando em data posterior (1537) se tenta remediar esta situação colocando duas tábuas pintadas com a *Anunciação aos Pastores*, no exterior dos volantes, não existe, de facto, qualquer intenção de que eles sejam observáveis pela parte exterior. Haja em vista o carácter pouco interessante da figuração destas pinturas e, mesmo, a diminuta qualidade de execução das mesmas.

O retábulo de Guimarães tem de ser incluído exatamente dentro da evolução desse tipo de retábulo chamado «de volantes». Se aceitarmos como data para a sua execução o terceiro quartel do século XIV, só encontraremos paralelos em similares retábulos esculpidos existentes na Alemanha. O mais antigo exemplar deste tipo que se sabe ter sido produzido fora da Alemanha é um retábulo flamengo datado de 1392, encomendado pelo duque Philippe le Hardi a Jacques de Baerze, hoje guardado no Musée des Beaux-Arts de Dijon.

Os retábulos de volantes alemães, tal como o de Guimarães, têm a caixa central profunda para que nela esteja contida um grupo escultórico tridimensional onde se desenvolve a cena principal. Esta caixa é ladeada por dois volantes verticais com metade da largura e da profundidade do elemento

central. O registo central divide-se, normalmente, em duas metades: na inferior são colocadas imagens de santos ou de episódios bíblicos, enquanto a superior se encontra preenchida por elementos arquitetónicos: baldaquinos com gabletes, tal como no exemplar vimaranense. A decoração dos volantes pode seguir este esquema ou, como no caso do retábulo da Colegiada, cada volante subdivide-se em dois registos horizontais.

Na evolução do retábulo alemão assiste-se a uma gradual contenção dos elementos arquitetónicos da parte superior da caixa, deixando de ter qualquer expressão para além da sua estrutura de madeira. Assim, os gabletes que na primeira metade do século XIV se desenvolviam na parte superior, saindo para fora da caixa, projetando-se num espaço vazio, passam, na segunda metade do século, a estar limitados à própria estrutura da caixa, tal como no caso do exemplar da Colegiada.

O baldaquino do retábulo de Guimarães assenta em quatro arcos contracurvados. Estes não são mais do que a memória de nichos destinados a conter imagens esculpidas individualizadas, tal como acontece no retábulo Varlar que se guarda no Westfälisches Landesmuseum em Münster. No retábulo de Guimarães, os pilares que sustentavam estes arcos foram suprimidos, alargando-se assim o espaço para albergar apenas uma cena, no caso, a Natividade. A estrutura do baldaquino que se desenvolve em dois registos de janelões sobrepostos é, neste caso, bem mais complexa que os conhecidos retábulos germânicos desta época. Compare-se, por exemplo, este retábulo com o anteriormente referido de Varlar.

Os dois registos de janelões do retábulo de Guimarães apresentam soluções arquitetónicas diferentes. Estes dois registos têm um valor tridimensional pouco comum. Ambos têm uma planta de meio hexágono, mas no registo inferior, de janelões, do baldaquino multiplicam-se as sé-

ries de pequenos gabletes geminados com fundo verde na parte inferior e vermelho na superior. O registo superior apresenta gabletes mais simples e de dimensões mais desenvolvidas, totalmente dourados, numa evidente memória das soluções retabulares da primeira metade do século XIV.

Mais convencional é a solução arquitetónica encontrada para a parte superior das quatro cenas dos volantes. Cada uma apresenta dois gabletes geminados dividindo verticalmente o registo através de um pináculo. Menos convencional é a forma como se articulam as esculturas dentro destes nichos, que ao invés de se apresentarem isoladas frontalmente, estabelecem uma dinâmica interagindo entre si, duas a duas, fazendo parte assim da mesma narrativa. Aliás, esta interação entre os diversos registos narrativos do retábulo será mesmo alargada à própria representação central. AF



Santa Clara sustenta, entre as mãos, uma custódia de base redonda e lisa com o viril encerrado numa «microarquitetura» em forma de templete. Os pilares laterais seguem um estilo gótico tardio e o coroamento é constituído por um corpo cónico central envolto numa série de arcos contracurvados, que se entrelaçam num ritmo formal de efeito complexo. As arcarias têm uma expressão algo naturalista, acentuada por certos enrolamentos de tipo vegetalista e pelos remates cruciformes do fecho dos arcos. Coroando invulgarmente a peça, uma pedra preciosa, certamente uma granada, símbolo da perfeição e da eternidade divinas, da Palavra que ilumina as trevas. Pedra vermelha como o bago da romã, fruto alegórico da própria Igreja.

A pintura faz par com uma outra de dimensões idênticas, representando São Francisco e Santo António numa paisagem (MNAA, inv. 1822 Pint) e é atribuída a um mestre luso-flamengo, o Mestre da Lourinhã, ativo junto da corte portuguesa durante o primeiro quartel do século XVI. O seu nome convencional deriva da circunstância de se encontrarem na Misericórdia da Lourinhã as duas pinturas que servem de base atributiva à identificação do estilo do pintor noutras obras daquele período. JASC

28. MESTRE DA LOURINHÃ Santa Clara e Santa Coleta

c. 1515-1520

Óleo sobre madeira de carvalho. 102,5 x 71 cm

Proveniência: Mosteiro da Madre de Deus, Lisboa

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1823 Pint

Bibliografia: Reis-Santos, 1963. Carvalho, 2002 e 2009. Batoréo, 2004.



29. Custódia

1530-1540

Prata dourada. 53 x 20,6 x 17,5 cm

Proveniência: Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 83 Our

Bibliografia: Vasconcelos, 1914. Couto e Gonçalves, 1960. Gonçalves, 1984. *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga...* 1995.



30. Custódia

Inscrição: «Esta Custodia foi acabada na era de 1534»

Datada 1534

Prata dourada. 78,8 x 55,5 x 24,6 cm

Proveniência: Igreja Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães

Museu de Alberto Sampaio, inv. O-6

Bibliografia: Vasconcelos, 1914. Couto e Gonçalves, 1960. Gonçalves, 1984. *A coleção de ourivesaria...* 1998. Santos, M. A., 1998. Silva, 2011.

O modelo de custódia em forma de templete, suportado por um pé com nó trabalhado, assente numa base oblonga, com a lúnula sob um baldaquino trabalhado em arcarias góticas, suportado por dois feixes de botaréis que partem da base do corpo superior da peça, é o mais recorrente na ourivesaria portuguesa ocupando, com variações de riqueza e adaptações aos gostos das sucessivas épocas, os três primeiros quartéis do século XVII. A própria *Custódia de Belém* pode ser vista como um exemplar maior deste modelo que radica na ourivesaria e na gravura flamenga e alemã, mas, no sentido mais estrito, podemos tomar como mais antigo exemplar desta tipologia existente entre nós a custódia da Sé do Porto, datada de 1517. No extremo oposto da cronologia está toda a série de custódias estudadas por Nogueira Gonçalves, em que a estrutura do templete se mantém quase inalterável e o pé e a base assumem uma linguagem claramente renascentista, com o acastelamento do nó substituído normalmente por uma urna de feição antiquizante. São os casos, entre outros, das custódias de Fervedo, Sardoura, Pessegueiro ou Sever do Vouga, todas na região beirão. Os mais próximos exemplares para comparação com a custódia do Museu Nacional de Arte Antiga são a custódia da Sé de Viseu, datada de 1533, e, talvez sobretudo, a custódia da Amieira do Tejo, cronografada de 1544, datas que nos permitem situar com alguma segurança o hostiário que agora se exhibe, tradicionalmente considerado como proveniente da igreja da Pena de Lisboa, embora já pertencesse à Academia Real de Belas-Artes em 1882, antes de se ter conhecimento de incorporações de igrejas.

Sem a exuberância de outros modelos, a custódia do MNAA é um exemplar de grande qualidade, quer na escultura figurativa da base, quer na organização dos elementos arquitetónicos: os dois nós sobrepostos com pináculos ligados por

arcos em querena como decoração arborescente, os feixes de pilar formando botaréis alteados e extremidades cogulhadas e, sobretudo, o complexo baldaquino de arcos interseccionados terminando em ponta de flecha como aparecem em modelos gravados por Du Hamel no início do século XVI.

A custódia da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira foi, segundo os inventários da instituição, uma oferta do cônego Gonçalo Anes, responsável também pela doação da grande cruz processional (cat. 41). Está datada de 1534, pouco tempo antes de Gonçalo Anes, que se sabe ter sido o seu encomendador, mandar consertar e dotar de ornamentos a Capela do Santo Sacramento da igreja Colegiada, onde viria a ser sepultado. O inventário da capela, de 1585, chama-lhe «custódia rica de prata dourada» e descreve cuidadosamente as figuras do «pee», dos «pilares das ilhargas», do «coroamento» e «daredor da linterna», que ajuda a compreender como a noção da arquitetura era determinante na apreensão formal da obra. É evidentemente uma peça de superior qualidade, monumental na sua presença e particularmente cuidada na composição e na qualidade escultórica das figuras, sejam os grifos, cavalos-marinhos e garras com bolas que elevam a base, sejam os anjos músicos da parte superior ou as mais pequenas figuras do nó e dos pilares. Do ponto de vista desta exposição, três aspetos merecem ser sublinhados nesta peça. O primeiro é a profusão da linguagem arquitetónica na decoração da custódia. Elementos arquitetónicos ou utilizados na decoração arquitetónica preenchem até ao limite todas as superfícies e marcam toda a estrutura. Em segundo lugar podemos ver como são harmonicamente reunidos elementos decorativos tipicamente góticos, como os feixes de pilares, as terminações de cogulhos ou algumas arcarias mais complexas, com motivos completamente renascentistas e antiquizantes, como as figuras de suporte, as edícu-

las de meia cúpula concheada e os torçais de louros, na base, os finos enrolamentos terminando em cabeça de golfinho que decoram o nó e unem superiormente o feixe de pilares ao coroamento, ainda rematado por duas urnas ou «cantarus» de feição renascentista. Finalmente é interessante como a utilização dos elementos arquitetónicos é feita sobretudo pelos elementos de estrutura, isto é, as nervuras e as linhas dos arcos, os pilares e os seus pináculos. Daí que a forma arquitetónica seja subentendida da articulação entre esses elementos, o que torna a peça ao mesmo tempo leve, mais etérea mesmo, e simultaneamente mais expressiva na legibilidade da sua estrutura. De certa forma é assim que a microarquitetura assume uma dimensão utópica, tornando possível a depuração do desenho arquitetónico numa construção linear que diretamente o materializa. JOC



Tiveram mais fortuna nos outros reinos peninsulares do que em Portugal estas custódias de assento, das quais o exemplar doado por D. Jorge de Almeida à Sé de Coimbra é certamente o mais interessante em coleções nacionais. Aparentemente foi em Coimbra, entre as dioceses portuguesas que, mais cedo e intensamente, se espalharam as capelas do Santíssimo Sacramento, com os seus complexos sacrários em forma de templete de que um exemplar é mostrado noutra núcleo desta exposição.

O modelo de custódia de assento tinha uma dupla função, de exposição na igreja e processional, e por vezes associava-se a uma estrutura de baldaquino em madeira que lhe dava outra monumentalidade. Se o modelo da custódia coimbrã é muito semelhante na verticalidade gótica do corpo central e na dupla contrafortagem a muitas das custódias de assento espanholas, não atinge, no entanto, a escala monumental que, a partir dos inícios de Quinhentos, muitas destas obras tomaram até chegarem aos impressionantes dois metros e meio de altura das custódias que Enrique de Arfe fez para as catedrais de Córdova (1510-16) e Toledo (1517-24).

Este modelo, ao mesmo tempo monumental e elegante na exposição demonstrativa dos vários elementos da arquitetura gótica, radica nas custódias flamengas e alemãs, algumas delas popularizadas pela gravura. A estrutura de duplo contraforte alargando um corpo central muito elevado e aberto no rendilhamento ogival aparece em gravuras de Israhel van Meckenem e de Alaert Du Hamel de finais do século XV. O modelo de elevação sobre leões, por exemplo, parece decorrer diretamente da gravura de Van Meckenem, mas já o remate desta estrutura tal como a parte superior da famosa *Custódia de Belém* parecem ambos resultar, com grande proximidade, das gravuras de Du Hamel. Recorde-se que o modelo de custódia de Du Hamel é gravado em várias folhas, atingin-

do na versão completa 1,10 m de altura (Viena, Graphische Sammlung Albertina), funcionando não como uma gravura decorativa mas como um verdadeiro modelo de execução.

Apesar da estruturante forma gótica geral da peça, marcada pelos esguios pináculos que se erguem em redor do corpo central, que lhe conferem singular leveza, o ourives não desconhecia a linguagem clássica. A base é inteiramente renascentista, com frisos de torçãos de louros e folhas de acanto, o suporte da grelha do hostiário é um plinto circular, de paredes côncavas, decorado de óvulos e com aletas em forma de S suportando o disco superior, e o remate é uma urna decorada com relevos florais de gosto italianizante. Manifesta assim um hibridismo de referências que, na década de 1520, e ainda em grande parte dos anos 30, marcaram o gosto português. JOC

31. Custódia

Inscrição: «NEQUIT NIMIS HANC CVSTODIAM / DEDIT SUE SEDI: ILLUSTRIS / ET MAGNIFICUS / DNS / GEORGIUS DALMEIDA / EPS / COLIMBRIENSIS / COMES / [AR]GANILISANO. DNI. M.D.XXVII»

Brasão de D. Jorge de Almeida, bispo-conde de Coimbra entre 1481 e 1543, repetido nas seis faces da base e nas quatro do último remate

1527

Prata dourada. 75,5 x 35 cm

Proveniência: Sé Velha de Coimbra

Museu Nacional de Machado de Castro, inv. 6091 O-26

Bibliografia: *Inventário do Museu Nacional Machado de Castro...*, 1992. Silva, 1995c e 2011.



32. Sacrário

Portugal, finais do século XV

Madeira de castanho entalhada com policromia e dourado. 37 x 82 x 37 cm

Compra, 1917

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1069 Mov

Na porta do Sacrário: AUTOR DESCONHECIDO Ecce Homo

Portugal, século XVI

Óleo sobre madeira. 44,5 x 26,2 cm

Compra, 1951

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1882 Pint

Bibliografia: Montecchi e Rocca, 1987. Santos, 1988. Caetano, 1995. Franco, 2000. *Instrução*, 2004.

A existência do sacrário ou tabernáculo decorre da necessidade de guardar as partículas consagradas para além da celebração eucarística, sendo estas destinadas especialmente à comunhão daqueles que estivessem impossibilitados de participar na celebração da missa, em especial os enfermos e idosos.

Com regras específicas de localização e decoração, o sacrário sofreu uma gradual evolução, passando de pequeno armário localizado na sacristia (ou na parede junto ao altar) a móvel litúrgico, localizado no altar-mor, podendo ser formalmente associado ao enquadramento retabular. Localização, aliás, introduzida por Matteo Giberti, bispo de Verona (1524-1543), que fixou o sacrário (com fechadura) no centro do altar. Esta prática difundiu-se em toda a Itália Setentrional, Milão e Roma (*Rituale Romanum*, 1614), onde os Papas Paulo IV (1476-1559) e Paulo V (1552-1621) a impuseram na diocese romana (Montevicchi e Rocca, 1987: 85), na sequência de disposições tridentinas de reforço na devoção ao Santíssimo Sacramento.

O sentido de o sacrário ter um lugar de destaque na configuração arquitetónica da Igreja constituiu-se como objeto de controvérsia, na sua dualidade de custodiar a hóstia consagrada e de possibilitar o culto a Cristo Eucarístico mesmo fora da missa, sendo recentemente esclarecido na *Instrução «redemptionis sacramentum»* (2004: n.ºs 129 e 130):

De acordo com a estrutura de cada igreja e os legítimos costumes de cada lugar, o Santíssimo Sacramento será guardado em um sacrário, na parte mais nobre da igreja, mais insigne, mais destacada, mais convenientemente adornada [...] como lugar, apropriado para a oração, com espaço diante do sacrário, assim com suficientes bancos ou assentos e genuflexórios.

Em regra funcionará como a simulação ou maquete de uma igreja em miniatura, simbolizando o templo onde se guarda e conserva o tesouro – a presença viva de Cristo, através de acentuado grafismo arquitetónico, evocativo não só do poder divino como e sobretudo do poder religioso, à imagem e semelhança da construção das grandes catedrais góticas. Tal arquitetura imaginada repercutia-se no pensamento cristão como equivalente simbólico e visível da morada divina.

A peça em análise, de planta trapezoidal, destaca-se como microrreprodução de uma arquitetura gótica flamejante, cujos elementos estruturais e decorativos são de fácil reconhecimento, simultaneamente reais e simbólicos, no âmbito de uma linguagem formal e decorativa indissociável da enorme influência que o estaleiro da Batalha exercia sobre toda a arte portuguesa tanto no domínio arquitetónico como nas artes decorativas (Caetano, 1995a: 192).

Nas ilhargas entalhadas e douradas, preenchidas a ouro e azul com delicados enrolamentos vegetalistas (em *estofado*), elevam-se, sensivelmente até meio, quatro esguios arcos ogivais, sendo a metade superior preenchida por um encadeado de cúspides de traçaria curvilínea formando rosáceas. Pilastras compostas, decoradas com cogulhos e apontamentos de coruchéus enquadram as faces do sacrário, ao qual falta o topo que o remataria.

Este sacrário adquirido em 1917, além de repintes pontuais e intervenções (no verso), vinha com uma porta entalhada, de execução mais tardia, com a representação em relevo do Calvário, da Virgem e de São João, inscritos num arco de cariz renascentista. A referida porta do sacrário, sendo desajustada, foi então substituída (discutivelmente) pela atual, adquirida nos anos 50.

Em alguns casos, em ocasiões festivas, as portas dos tabernáculos eram substituídas por outras (sacrário do Museu Municipal de Portalegre,

Franco, 2000: 334), o que, na sequência de sucessivas remodelações programáticas de interiores, poderá explicar desajustes posteriores como no caso presente.

Depreende-se que a proposta atual (pouco canónica) assente na plasticização da Dor, um *Ecce Homo* – o Cristo com a coroa de espinhos, envolto numa auréola circular, com longos cabelos e barba dividida ao meio, de olhos baixos, envergando manto e tendo a corda ao pescoço –, visou remeter para a evocação visual não só da Paixão e Morte, como da Vida, prefigurando a imagem (à semelhança de alguns exemplos conhecidos, Santos, 1988) como antecâmara da promessa da Ressurreição na hóstia consagrada que o próprio templo, evocativo de outra estrutura maior, condignamente encerra. MCBS



33. Iluminura relativa ao mês de janeiro
Livro de horas de D. Fernando
 Bruges, oficina de Simão Bening, 1530-1534
 Têmpera e ouro sobre pergaminho. 13,3 x 9,8 cm
 Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 13/1v. Ilum



34. ANTÓNIO DE HOLANDA Santa Clara
Livro de horas dito de D. Manuel
 Portugal, c. 1517-c. 1551
 Têmpera e ouro sobre pergaminho. 14 x 11 cm
 Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 14/289v. Ilum
 Bibliografia: Beaumont, 1983. Markl, 1983b.

Objetos de luxo para utilização devocional da nobreza, os *Livros de horas* conheceram ampla utilização na Europa dos séculos XV e XVI, numa época em que se torna igualmente corrente a definição de espaços para devoção privada no interior da habitação nobre. Ao organizarem o ritual diário da oração e o calendário anual litúrgico dos seus proprietários, estes livros-objetos estabeleciam com eles uma relação íntima e duradoura, simultaneamente solene e afetiva. Constituídos por diversas partes, embora sem um esquema rígido absoluto – calendário, Horas da Virgem, da Paixão, do Espírito Santo, Ofício da Virgem, Ofício dos Mortos, terminando com orações a certos santos escolhidos – intervalam fólios esmeradamente iluminados com folhas de texto. As imagens oferecidas pelas iluminuras são espaços de sonho e utopia, pequenas maravilhas, capazes de induzirem a meditação sobre as coisas do mundo real e do mundo místico.

No fólio que abre o *Livro de horas* de D. Fernando, iluminado na oficina flamenga de Simão Bening, a tarja de enquadramento bicromático representa caprichosos arcos abatidos, pilastras, rendilhados, mísulas e nichos, numa linguagem própria da arquitetura tardo-gótica internacional. Essa tarja serve de moldura, abrindo uma janela central onde se inscreve a miniatura, com a representação de uma cena de refeição num interior doméstico. Em outro espaço, definido imediatamente abaixo deste, encontra-se contido o início do texto.

Entre as diversas funções da arquitetura, uma das mais importantes é a de organizar os espaços físicos. Daí que a sua linguagem fosse utilizada, em certas artes da representação, para organizar e delimitar espaços. Nos *Livros de horas*, a necessidade de ordenar, de compor o espaço visual da página, demarcando as diversas zonas de imagem e escrita, torna os elementos da gramática arquitetónica em elementos estruturantes.

Também no fólio contendo a iluminura de Santa Clara, do *Livro de horas* conhecido como de D. Manuel, iluminado por António de Holanda, a tarja de enquadramento mostra uma formidável trama de arcadas, galerias, colunas e nichos articulados em sucessivas fileiras que encontramos a servirem de fundo à representação da fundadora das clarissas, numa linguagem que nada tem a ver com o despojamento programático das ordens mendicantes. Nesta representação fica afinal expressa a valorização da dimensão simbólica do templo gótico, pensado como construção mística, como poema ou poderosa metáfora espiritual de pedra. Espaço organizado e logo adverso ao caos, elevado a alturas nunca antes imaginadas, aspirando a aproximar-se da glória divina, fora pensado, simultaneamente, como casa de Deus, onde a presença da luz corporizava a essência do divino, e como metáfora do corpo de seu filho morto na cruz. Experimental desde a sua génese, o gótico renovava-se a cada novo edifício, buscando diferentes e adaptadas soluções. Através da perícia e do engenho dos mestres construtores, e dentro de um esquema conceptual rapidamente amadurecido, aumentou-se a ambição da altura, a dimensão dos vãos ou o capricho das arcarias e ornamentações da pedra. A circulação internacional dos modelos e das técnicas exportou continuamente as novas soluções que iam surgindo. Em representações como esta, onde se ultrapassam as possibilidades físicas ou funcionais do edifício, fica, porém, claro que as estruturas do gótico possuíam no imaginário coletivo, uma dimensão de utopia. ARGM



35. Retábulo da Virgem da Piedade

Antuérpia, 1510-1520

Madeira policromada e dourada. 149 x 86 x 26 cm

Proveniência: Convento de Nossa Senhora da Conceição de Portalegre

Museu Municipal de Portalegre

Bibliografia: Dias (dir.), 1997. Moreira, 2002. Carvalho, 2009.

O retábulo da Piedade que pertenceu ao Convento de Nossa Senhora da Conceição de Portalegre faz parte de um conjunto de obras de arte de produção flamenga que foram exportadas para toda a Europa e chegaram a Portugal em grande quantidade nos finais do século XV e início da centúria seguinte, mercê do forte intercâmbio comercial com a Flandres. A figuração do momento da Paixão de Cristo em que a *Mater Dolorosa* segura o corpo morto de seu Filho conheceu grande popularidade entre nós. Recordem-se os exemplares que chegaram aos nossos dias, alguns dos quais se conservam ainda ao culto em igrejas paroquiais, como os que se preservam na igreja das Chagas, de Lisboa, ou na matriz de Caminha. A delicadeza dos gestos e a finura de tratamento dos panejamentos das vestes da Virgem, bem como o tratamento dos rostos e das carnações dos dois personagens, permitem-nos colocar a hipótese de estas obras terem sido realizadas, se tivermos em conta apenas características estilísticas, num centro de produção oficial de Antuérpia.

Ao contrário dos exemplares conhecidos que se conservam nas igrejas acima referidas, esta obra que se encontra à guarda do Museu de Portalegre apresenta ainda toda a máquina retabular que enquadra a cena bíblica. Esta estrutura desenvolve-se num fantasioso dispositivo arquitetónico que imita aquilo que parece ser uma capela com altos janelões perspectivados com finos mainéis e fundo de vidraças, conferindo ao espaço uma leveza diáfana. De facto, apesar de a estrutura da caixa retabular não ter grande profundidade, ficamos com a sensação de que ela é bastante funda. O recurso a efeitos perspéticos, através das linhas horizontais dos janelões que confluem para um ponto de fuga, ainda que mal resolvido em termos de rigor geométrico, confere ao espaço o sentido grandioso e recolhido que convém à cena que acolhe.

Exemplares como este tipo de retábulos permitiram colocar os artistas nacionais em contacto com as mais recentes novidades artísticas produzidas no Centro e Norte da Europa. Mas, na verdade, mais do que a onda de consumo direto de obras sumptuárias e luxuosas que varreu todo o país na transição do século XV para o século XVI, convém salientar que os consumidores portugueses, e particularmente a corte, acabaram por importar, para além das obras de arte e dos respetivos modelos estrangeiros, os próprios produtores, que por cá impuseram novo rumo ao panorama artístico nacional. AF



36. Relicário

Inscrições: «HIC [CON]TINET VELLU[M] B[EA]TE / VIRG[IN]IS M[AR]IS / ET UNU
[M] FRUSTRU[M] / LIG[N]I S[AN]C[T]E / ET CRUCIS VERE // DECAN[US] COLI[M]
BRY[CENSIS] IOHAN[NE]S ME / DIC[US] ILLUSTRIMI / DO[M]INI IFA[N]
TIS PET[RI] ME OBTULIT B[EA]T / ISSIME V[IR]G[IN]I M[AR]IE» (na base);
«AQUY / ESTA: HO / UEHO: DE: S[AN]T[A]: M[AR]IA: / E O: LE / NHO:
A: VERA: / CRUZ» (na arca)

2.º quartel do século XV

Prata dourada, 29,6 x 20 x 14 cm

Proveniência: Sé Velha de Coimbra

Museu Nacional de Machado de Castro, inv. 6077-O44

Bibliografia: Nieuworp (dir.), 1993, *Catálogo-guia do Museu Nacional de Machado de Castro*, 1940.

Couto e Gonçalves, 1960. Gonçalves, 1984. Almeida e Barroca, 2002.

Inventário do Museu Nacional de Machado de Castro..., 2003: 142-143.



37. Relicário

Inscrições: «SANGVIS. DOMINO. E VESTIMENTA. SVA»; «LEITE. DA.
VIRGEM. SANTA. MARIA»; «PAVLO AP[OS]T[OL]O»; «DENTE. SA / M
TIAGO. AP[OS]T[OL]O»; «SAM: PEDRO: AP[OS]T[OL]O»; «ADÕ. ASENI»;
«DE. SANTO. ESTEV[A]M. MARTER»; «SÁ. MARTYNHO»; «SAM BRAS»;
«SAN. AM: ASTASIO»; «GRIGORIO»; «SAN. VICEN. TE. MARTER»;
«L[OUREN]CO. MARTER»; «DE. SANTA. KATERINA» / «MARIA: / MADALENA»
(junto dos suportes das relíquias); «NE[MIN]IS» (na base, junto da empresa
de D. Afonso)

3.º quartel do século XVI

Prata dourada, 58,5 x 28,4 x 20,2 cm

Proveniência: Igreja Colegiada de Nossa Senhora de Ourém

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 481 Our

Bibliografia: Couto e Gonçalves, 1960. *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga...*, 1995.

Almeida e Barroca, 2002. Silva, 2011.

Dois dos mais interessantes relicários góticos da ourivesaria portuguesa são também dois dos mais curiosos documentos do uso da linguagem arquitetónica nas artes decorativas e, ambos, exemplos do refinamento de gosto e da complexidade técnica e estética que o século XV atingiu. O relicário doado pelo médico e deão João à Sé de Coimbra é descrito nos inventários seiscentistas das pratas dessa igreja como «hum reliquario de prata dourada, tem quatro columnas, & no meio hum sepulcro com três cruzinhas em cima». No rol de 1710 já só tinha uma cruz, que é a que hoje apresenta, mas o que resulta importante na descrição dos antigos inventários, como no seu aspeto atual, é o caráter funerário: um «sepulcro», como é descrito, ou, para sermos mais exatos, um «moimento» ou uma essa de exposição do féretro – o relicário propriamente dito –, arca de topo piramidal como conhecemos outros exemplares em Portugal, que aqui é inserida numa estrutura arquitetónica derivada das construções efémeras que se erguiam para as cerimónias funerárias de reis, príncipes e personagens importantes. A arquitetura representada é então, numa metalinguagem, imagem ela mesma de outra representação efémera modelada pela arquitetura construída, de onde retoma os principais elementos: os pilares sextavados, o telhado de lousas sobrepostas, as guaritas ou torrezinhas ameadas do topo e dos cantos, a fenestração ogival e o vazamento em quadrifólios. A representação é perfeita, de grande detalhe no desenho dos pormenores arquitetónicos, assim como nos efeitos escultóricos dos anjos segurando coroas, postos aos cantos, na base dos pilares, ou na folhagem que sublinha os ângulos do telhado, e mesmo no aproveitamento decorativo da caligrafia gótica. Como na representação do monumento funéreo, certos elementos da arquitetura, tais como a teoria de janelas ogivais ou as grades de flores de quatro pétalas, são aqui colocadas na

base, em sucessivos patamares de elevação da plataforma que mostra o relicário/túmulo, quando na arquitetura construída são por regra elementos de remate, de varandins ou platibandas.

O relicário de Coimbra foi dado à Sé pelo médico do infante regente D. Pedro e traduz um gosto que não é muito diferente do relicário que um contemporâneo do Infante, D. Afonso, marquês de Valença, conde de Ourém e herdeiro da Casa de Bragança, deu à Colegiada de Ourém, certamente para expor e guardar a coleção de relíquias que em 1452 trouxera de Itália. D. Afonso morreu em 1460 e entre estas duas datas deve situar-se a execução da peça. É uma obra híbrida, nova na sua tipologia, com o corpo elevado sobre um alto pé com o nó acastelado como uma custódia, e o expositor em forma de templete, aberto, talvez com vidros mas, de qualquer forma, permitindo ao olhar a direta observação dos despojos sagrados. O corpo principal é construído como uma casa, de planta retangular, telhado piramidal, platibanda de círculos com octifólios inscritos e coroamento de flores-de-lis estilizadas. Os ângulos são decorados por contrafortes vazados, progressivamente mais estreitos, com janelas ogivais nos planos. Acima destes e já na linha do telhado marcam os cantos pequenas torres ameadas, de remate piramidal, com dois registos sobrepostos de arcos trilobados. Os telhados dos contrafortes têm marcado o desenho do aparelho construtivo, tal como acontece no pé, nos dois registos separados por uma espécie de castelo, numa teoria de óculos vazados em quadrifólios, com torrinhas como guaritas, nos ângulos. Outra estrutura em tudo semelhante marca a separação entre a base e o pé.

A presença dos motivos arquitetónicos na peça não é somente decorativa mas totalizante. Sem que se trate de um «modelo» ou de arquitetura miniaturizada, a forma de cada parte remete sempre na sua estrutura e na decoração para a cons-

trução. A isto ajuda deste logo a própria empresa do marquês, os dois guindastes que elevam uma filactera onde se lê «neis», abreviatura da palavra latina «neminis»: «ninguém». Significando a sua precedência entre a nobreza, a escolha dos guindastes como elementos falantes da empresa talvez não estivesse dissociada do gosto edificador de D. Afonso, que mandara erguer os castelos-paços de Ourém e Porto de Mós, com notáveis novidades no panorama arquitetónico português. Outros nobres seus contemporâneos utilizaram simbolicamente como empresas máquinas e utensílios da construção. Rui Gomes Alvarenga, chanceler-mor de D. Afonso V usou o compasso, como se pode ver no seu túmulo na igreja da Graça de Lisboa, e o próprio rei tomou como símbolo também um maquinismo, a roda dentada, ou roda de moinho, presente também em diversos mecanismos de construção. JOC



38. Caixilho de porta-paz

Inscrição: «PAX DOMINI SIT SEMPER VOBISCVN»

Final do século XV

Prata dourada e prata. 23,5 x 17 cm

Proveniência: Convento de Nossa Senhora do Espinheiro, Évora

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 92 Our

Bibliografia: Couto, 1956. *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga*. 1995.

A perda da parte central deste porta-paz limitou-o à estrutura arquitetónica, que se torna assim mais legível. Um baldaquino definido por dois grossos pilares rematados em pirâmide com cogulhos nos ângulos é composto de três faces, separadas por edículas floridas, com os muros marcados por frisos e frestas ogivais, abrindo-se em cada lado um arco em querena, decorado interna e externamente com os motivos florais de rebentos, tão caros ao gótico flamejante. Uma grelha de flores-de-lis corre toda a platibanda; as figuras dos pilares da igreja, de São Paulo e São Pedro, fundidas em prata branca, mostram-se em peanhas na base de cada feixe lateral e, acima delas, quatro furos denunciam o encaixe de perdidos baldaquinos que sobrepujavam as figuras.

Na base corre a inscrição que mostra tratar-se de um caixilho de porta-paz. A figura que lhe decorava o centro, figuração de Cristo ou da Virgem, apresentar-se-ia como num pequeno retábulo, miniaturizando na marcenaria e na imagem os retábulos em talha, escultura e pintura que então começavam a proliferar nas nossas igrejas e catedrais. JOC



O culto das relíquias na Idade Média valorizou locais de peregrinação cuja visita se considerava propiciatória ou salvífica. Dessas viagens traziam-se frequentemente amuletos ou pequenas joias que eram usadas como protetoras e, por fim, estendeu-se o uso das relíquias à proteção pessoal. Entre nós, a dinastia de Avis foi pioneira neste tipo de uso. D. Filipa possuía várias relíquias que repartiu pelos filhos. D. Henrique nunca tirava uma corrente que trazia ao pescoço com um relicário do Santo Lenho e, entre os bens dos pais de D. Manuel I, os infantes Fernando e Brites, conta-se, para além deste relicário, um outro, também nas coleções do Museu Nacional de Arte Antiga, com despojos dos Mártires de Marrocos.

O interessante nestes três relicários, com inscrições nos tardoze identificando os despojos dos santos Sebastião, Bento e Brás, é a utilização do modelo arquitetónico mesmo numa escala tão miniatural. Um janelão ogival com quatro frestas ocupa a face principal de cada um destes relicários. Caso único entre nós, e não muito vulgar internacionalmente, conhecem-se no entanto outros exemplares. O mais comparável é talvez o pendente-relicário do Metropolitan Museum, de Nova Iorque, que o museu considera alemão do final do século XIV ou início do século XV, com uma cena de caça em que três cães perseguem uma lebre, no verso, e duas janelas ogivais geminadas, com gabletes, na face principal. JOC

39. Três relicários com uma corrente

2.ª metade do século XV

Prata. 2,6 x 1,7 cm

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 274 Joa

Bibliografia: Aragão, 1887. Simões, 1882. Couto, 1945. *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga*. ..., 1995. Silva, 1995b.



40. Porta-paz

Inscrição: «IHS»

c. 1520-1530

Prata. 56 x 20,3 cm

Proveniência: Convento de Nossa Senhora do Espinheiro, Évora

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 93 Our

Bibliografia: Couto, 1946. Couto e Gonçalves, 1960. Vasconcelos, 1982a. Markl, 1991. *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga*. ..., 1995. Silva, 2005b, 2005c, 2009b e 2011.



41. Cruz processional

Datada 1547 (na haste)

Prata com imagem em prata dourada. 154,5 x 74 cm

Proveniência: Igreja Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães

Museu de Alberto Sampaio, inv. MAS O-43

Bibliografia: Guimarães, 1928. Espanca, 1948. Couto e Gonçalves, 1960. Vasconcelos, 1982a e 1982b. Markl, 1991. *A coleção de ourivesaria...*, 1998. Silva, 2005c e 2011.

Estas peças são sem dúvida das mais significativas da ourivesaria portuguesa, sobretudo no que à utilização de uma estrutura arquitetónica diz respeito. Ambas usam de forma livre e competente as linguagens gótica e renascentista, elaborada aquela no complicado jogo de arcos interseccionados e na decoração vegetalista, correta esta no desenho das edículas e na representação da figura humana.

O porta-paz do Espinheiro é o mais imponente de todos os que restaram da ourivesaria portuguesa de Quinhentos. Assemelha-se a um grande quadro em vulto, com a Virgem e o Menino coroados por Anjos sobre o crescente lunar suportado pelo Espinheiro. O fundo é uma edícula de muro canelado e meia abóbada em concha. A Virgem jovem, de cabelos soltos, roupagem coeva, abraçada ao Menino Jesus em terno gesto maternal a oferecer-lhe uma pera, transmite um quadro de grande humanidade e afetividade como outros que frequentemente encontramos na pintura portuguesa do tempo. No banco, os dois anjos afrontados segurando as *Arma Christi* recordam a larga predela com dois anjos transportando a Verónica, da oficina do Espinheiro (MNAA, inv. 51 Pint, em depósito no Museu de Évora), e a iconografia do conjunto, com a Virgem do Espinheiro entre as duas figuras maiores dos Doutores da Igreja São Jerónimo e Santo Agostinho, repete a de um painel que existia no convento até ao século XIX (hoje desaparecido). Todo este quadro de feição renascentista é recoberto pelo complexo baldaquino gótico, com o seu exuberante rendilhado terminando com a imagem de Cristo Salvador, os feixes de pilares cogulhados albergando, cada um, pares de esculturas, de Moisés e São Pedro, de um lado, e de São Paulo e David do outro, e as ilhargas em templete, como abas de um tríptico, contendo as figuras de São Jerónimo e Santo Agostinho. A elegância desta arquitetura gótica está na

sua leveza. Os arcos saem dos pilares e cruzam-se, ou ligam-se a outros pilares em curvas e contracurvas, ou em forma de lança. Os baldaquinos e mísulas mais pequenos têm formas arborescentes e todo este desenho conjugado com os próprios ramos do espinheiro acentua a leveza e uma certa intangibilidade da peça.

O mesmo acontece, apesar das suas vantajosas dimensões, com a cruz vimaranense. Esta foi, como a custódia da mesma proveniência (cat. 30), oferta do cónego Gonçalo Anes, ou em parte custeada por dinheiros deixados por este benfeitor. O cónego faleceu em 1540, a cruz está datada de 1547, mas ainda em 1555 o arcebispo Frei Baltasar Limpo fazia diligências para que lhe fosse entregue a peça que estava por acabar numa oficina do Porto «a muitos anos». Talvez estas delongas possam explicar um pouco o seu hibridismo, tão renascentista na haste, nos medalhões *all'antico* colocados na cruz e nas edículas de semicúpula concheada que reproduzem gravuras de Dürer e outras italianas mas, ao mesmo tempo, de feição geral tão gótica, com o seu largo nó acastelado em três registos como as cruces quatrocentistas e manuelinas, espreado largamente em traçarias complexas de arcos interseccionados. O próprio desenho da cruz, de extremidades flordelizadas, acentua esse arcaísmo, mas não devemos esquecer-nos de que na ourivesaria espanhola estas cruces de grandes nós continuaram a ser utilizadas e fabricadas até ao final do século.

Se olharmos com atenção, a similitude entre as duas peças vai para além do hibridismo estético e da conceção geral. O desenvolvimento das ilhargas, a colocação das figuras, o tipo de edículas e de excelência no trabalho escultórico da figuração, mas também subtis pormenores como o desenho dos arcos complicados entre os pilares, os remates de ligação em «S» que ligam os botaréus, a planta dos feixes adossados nos pináculos,

mostram demasiadas semelhanças entre as duas peças, demasiadas quanto a nós para não pensarmos estar perante a mesma oficina, apesar da clara anterioridade do porta-paz eborense. É claro que, para além do tempo a separar as duas obras, há também o largo espaço. Uma é feita para Évora, outra, aparentemente no Porto, para Guimarães. Os dois fatores conjugados trazem-nos à memória o nome de João Rodrigues, ourives dos cardeais D. Afonso e D. Henrique, este último arcebispo de Évora e de Braga. João Rodrigues está documentado em Guimarães, mas teve casa em Coimbra e, aparentemente, terminou os seus dias em Évora. Em 1522 tem carta régia de cidadão de Coimbra, como ourives do cardeal D. Afonso, mas em 1538 está em Guimarães a mando de D. Henrique. Só aparece em Évora já tardiamente, entre 1571 e 1587, mas a ligação aos arcebispos de Évora e de Braga, a ligação a Guimarães e, sobretudo, a similitude entre as duas peças num espaço tão distante, levam-nos, apesar da referência à estada da obra no Porto, a não deixar de fora a hipótese de a feitura de ambas as peças terem sido executadas na oficina do ourives dos cardeais Afonso e Henrique, João Rodrigues, ou pelo menos sob o seu desenho. JOC



**IV. A ARQUITETURA ENQUANTO METÁFORA
ICONOGRAFIA DA ARQUITETURA (SÉCULOS XII-XVI)**

Paulo Pereira

Chamo «iconografia da arquitetura» à expressão desenhada (bidimensional) ou esculpida (tridimensional) de objetos arquitetónicos sem qualquer função instrumental¹. Isto é, trata-se de representações patentes nas artes portáteis, na pintura ou na iluminura, em que a arquitetura se torna elemento expressivo, mas com finalidades que classifico como «narrativas» ou «accessórias». O campo de trabalho é vasto e, da pintura à gravura (áreas confinantes como bem o sabemos), o trajeto percorrido pela arquitetura «pintada» ou «gravada» é difícil de estabelecer (cabe perguntar se esteve *antes*, ou está *depois* do próprio objeto pictórico?). Quanto à representação tridimensional, o *corpus* de objetos é extensíssimo e virtualmente inesgotável.

No entanto, a formulação de representações arquitetónicas produz, quase sempre, um efeito linguístico: o da metáfora. Na maior parte dos casos abaixo referidos, encontramos imagens que simulam, equivalem ou induzem a metarrealidade de objetos arquitetónicos. É o domínio da «iconografia do lugar» ou da construção metafórica, através da arquitetura, de lugares imaginários que também podem ser condensados, por metonímia, em formas ou volumes simples, como a esfera ou o baldaquino² – em si, conteúdos de fortíssimo poder evocador.

ARQUITETURA E CALIGRAFIA

Muitas das representações arquitetónicas na iluminura dos séculos XII a XIV obedecem a um princípio básico: a arquitetura figurada destina-se ao enquadramento de tabelas (ou «tábuas»), mas compondo um quadro de considerável responsabilidade comunicacional por ser este o lugar da organização dos saberes. Esta situação, em que a arquitetura serve de demonstração didascálica, pode, com efeito, ser considera-

da um traço estrutural da iluminura da Baixa Idade Média. Quer isto dizer que, de início, a arquitetura *serve essencialmente o texto*. Mas também é um facto que *o texto se serve da arquitetura* como fórmula de arrumação e de estrutura sinóptica. O texto, aliando-se à arquitetura – ou à figuração arquitetural –, constrói, na iluminura, um quadro preciso que decorre de um estatuto que se aproxima (se é que não faz parte) da «arte da memória». Os princípios, no entanto, são óbvios e até certo ponto correntes: *dar a ver/mostrar* com clareza, sistematizar, organizar, servir de limite e de campo expositivo. Nada ali, porém, se refere ao espaço de forma abstrata. Antes, tudo parece fazer parte de uma gramática expressiva, em que as letras e a caligrafia se conjugam com a arquitetura.

Ao mesmo tempo, estas figurações arquiteturais jogam tudo no campo do *figural*, um conceito particularmente útil nestes contextos. Por «figural» entendemos a oposição irresolvida entre o discurso e a figura, como propôs Jean-François Lyotard. A figura, nomeadamente nos livros iluminados, sobrepõe-se ao discurso, e a narrativa que deles emerge é o verdadeiro primeiro nível discursivo, já do âmbito do figural, em que a arte – como forma – se apresenta na sua mais absoluta irreduzibilidade, uma irreduzibilidade *não discursiva*, ou na qual o discurso se subsume num plano de racionalidade, por detrás do plano irracional e fenomenológico da figura. É desta maneira que emerge o predomínio da arte sobre o intelecto, libertando a forma pura que não necessita de interpretação³.

Caso excepcional é o do *Apocalipse* do Lorvão. Esta obra constitui uma das peças iluminadas mais antigas da história da arte portuguesa e a sua iconografia, derivada de versões anteriores do ciclo dos *Beatus* que lhe serviram de inspiração, contém inúmeros dados para a avaliação do gosto arquite-

1 Considero a representação da arquitetura hierarquizada em três tipologias, de acordo com as finalidades que tais representações pretenderam materializar. Defini como «iconografia da arquitetura» as representações sem finalidades instrumentais, livres ou inseridas num fundo ou numa narrativa, se não mesmo num estrito esquema de organização do campo pictórico ou escultórico. Considero como «representação instrumental da arquitetura» o universo que inclui representações arquitetónicas que surgem *com intencionalidade*, isto é, com uma finalidade prática. Com uma dimensão técnica e de mediação entre a conceção e a construção, existe a «representação técnica da arquitetura», que verte de um campo especializado e circunscrito a mestres-pedreiros, arquitetos, oficiais e alguns encomendadores. Cf. Pereira, 2011: 24-34.

2 Para esta definição, cf. Ramirez, 1983: em especial, p. 104 et *passim*.

3 Cf. Lyotard, 1971. Para a iluminura da Baixa Idade Média utilizo a palavra «arquitetural» como forma de exprimir a distância que vai da representação «ilustrativa» (isto é, operativa) à representação de uma «coisa» arquitetónica sem outra finalidade que não seja a de seguir, sem razão de ordem aparente, o preenchimento da folha de pergaminho, mesmo em função do texto, ou *apesar do texto*. Relembremos que muitos dos livros iluminados possuíam as cercaduras compostas e iluminadas antes da redação e do preenchimento caligráfico. E mesmo a caligrafia contém, nesta altura, um grau razoável de indecidibilidade, por ainda se mover baseada numa economia «sínica», essencialmente morfológica, mais do que fonética ou sintática.

tónico vigente no século XII. Para Fernando Galtier Martí⁴, na sequência dos trabalhos pioneiros de Iñiguez Almech⁵ e Pere de Palol⁶, nos *Beatus* existe um sistema convencional, rigoroso e universalizado que responde com eficácia às necessidades de representação dos objetos «no espaço», embora sem obedecer a uma cultura visual da perspectiva ilusionista, linear ou geométrica, que seria de resto anacrónica⁷. Trata-se de iconogramas⁸.

ARQUITETURA E «ORDEM»: REPRESENTAÇÃO E COMPRESSÃO

No ensaio que dedicou à *imagem gótica* (à pintura e à escultura), Jean Wirth escolheu como balizas as datas de 1140 e 1280⁹. Isto corresponde ao advento e maturação do chamado «gótico clássico», especialmente em França. Esta época assiste, de facto, à passagem do relevo à imagem esculpida ou entalhada em pedra e na madeira, mas ainda assim adstrita aos suportes arquitetónicos (como colunas, pilastras e capitéis). Em Portugal foi a tumulária que desempenhou esse papel de transição, embora com a tónica colocada na narrativa e na relação íntima com a caixa sepulcral. A escultura adquire um espaço próprio.

Naturalmente que o que me interessa são os efeitos arquitetónicos contidos na escultura e não já os aspetos de «estilo» ou de autoria e atribuição¹⁰, uma vez que os enquadramentos arquitetónicos assumem inevitável preponderância, especialmente do século XIII ao século XV. Não por acaso, a lógica representacional que levou os iluminadores a adotar temas arquitetónicos para definir e reger os campos onde se expõe o texto é a mesma que leva também o escultor a utilizar a arquitetura como elemento individualizador da cena ou da personagem representada, em relevo ou em vulto inteiro¹¹.

Por isso são quase sempre figurações arquitetónicas de valor «heráldico» em que predominam o valor da simetria e o efeito simbólico, para fácil e imediato reconhecimento.

O primeiro período do gótico acompanha esta tendência. A mais significativa arca feral da década de 30 do século XIV é a da Rainha Santa, D. Isabel de Aragão, realizada por Mestre Pero e sua oficina. Microarquiteturas – arcos trilobados com gablete – constituem o enquadramento para as figuras que se encontram nas faces do sarcófago num conjunto que demonstra a manifestação da devoção isabelina por São Francisco¹². Ao todo, trata-se da verdadeira representação em transposição compositiva de um claustro – ou das suas quatro faces. Esta estratégia é levada à sua máxima expressão nos túmulos de D. Pedro I e de D. Inês de Castro (c. 1360, Mosteiro de Alcobaça)¹³.

Um caso fora do comum de iconografia da arquitetura aparece no excepcional túmulo de D. Fernando I, outrora na «tribuna» construída propositadamente para ele em São Francisco de Santarém. O facial da arca e da tampa, que se completam, representam em baixo-relevo a *Estigmatização de São Francisco* e o *Milagre da Fonte*¹⁴. Incluem o que será, talvez, a mais antiga representação portuguesa em relevo de uma igreja. Embora a fachada do edifício, com o amplo arco da porta axial, pareça uma representação genérica, não custa ver na composição uma representação abreviada da igreja do próprio mosteiro que recebeu os restos mortais de D. Fernando I, o Mosteiro de São Francisco de Santarém¹⁵.

Por sua vez, os baldaquinos que se podem encontrar nos túmulos com jacentes são manifestações de «pequena arquitetura» – mais do que de microarquitetura. Consistem na

4 Cf. Martí, 2001.

5 Cf. Iñiguez Almech, 1961: 49-76.

6 Cf. Palol, 1976: 117-133.

7 Iñiguez Almech partiu, aliás, das representações dos *Beatus* para o estudo da liturgia e da hierarquização espacial, transpondo as representações neles constantes em função de um estudo comparativo com a arquitetura moçárabe (cf. Martí, 2011: 119-121). Dir-se-ia que se trata, aqui, de uma leitura literal dos desenhos dos iluminadores moçárabes, que em parte também sigo (cf. Pereira, 2011, parte I, cap. II).

8 É isso que acontece com a *Aparição do Filho do Homem*, página organizada em três planos sucessivos. A frontalidade dos objetos e das figuras impera, e é mesmo como *superfície-superfície* que se concebe a pintura – fora, portanto, de qualquer ilusionismo «naturalista». A estilização é muito evidente na figuração da *Nova Jerusalém*, de forma retangular e com as suas proporções reportadas a um pavimento (que é também uma parede) enxaquetado. A ambiguidade expressiva é fruto dessa comunhão entre o «plano de solo» e o «plano de parede», contraindo-se, sobrepondo-se e confundindo-se em apenas duas dimensões. A cidade é delimitada pelas doze portas, cada qual com a forma de três círculos concêntricos, ladeadas pelos apóstolos. O tema é repetido na imagem da *Medição do Templo*, onde o arco ultrapassado é dominante. Ambas as figurações dão conta da importância dos comentários de *Beatus* enquanto intérpretes da geometria sagrada dos templos.

9 Cf. Wirth, 2008.

10 Pese embora a sua importância, o *estilo* é, para mim, um *exclusivo individual*, pertencente ao *artista* e não a uma época ou a um ciclo.

11 Vejam-se os casos dos túmulos conhecidos como «arcas dos Infantes» (arcas I, II e III) (sigo a enumeração de Silva, 2003). É de destacar aquela que parece ser uma das mais

antigas figurações portuguesas de arquitetura em pedra, num dos faciais da arca II, na caixa e na tampa. Na caixa encontra-se representado um castelo com duas torres ameadas e muralhas com merlões. Na arca III, num dos faciais, encontra-se na tampa a representação em baixo-relevo de outro castelo. José Custódio Vieira da Silva vê nestes motivos a representação da Jerusalém Celeste, facto que a sua repetição reforça, convocando para tal a antífona cantada aquando da deposição dos corpos na sepultura (cf. Silva, *op. cit.*: 50).

12 Podem encontrar-se, enquanto variante, nos faciais e frontais do túmulo de D. Gonçalo Pereira, arcebispo de Braga, executado de parceria com Telo Garcia de Lisboa (Capela da Glória, Sé de Braga, 1334). No caso dos túmulos de D. Inês e de D. Pedro, o elenco de edículas é de tal modo extenso que todos esses elementos, no dizer de José Custódio Vieira da Silva, «fazem destes túmulos não só um manual ou um caderno de elementos arquitectónicos mas também os verdadeiros introdutores da linguagem do tardo-gótico em Portugal» (Silva, *op. cit.*: 93). O que vale dizer que somente com um *caderno* de modelos, ou mesmo na posse de moldes é que os mestres escultores conseguiriam apresentar uma tão vasta gama de recursos formais nas composições arquitetónicas.

13 Nenhuma das combinações de traçarias e de cairéis no desenho dos gabletes ou nos nichos a meia altura se encontra repetida. Não existe um que seja igual a outro, numa manifestação concludente da importância da *varietas* medieval.

14 Sobre este monumento, é fundamental a consulta da obra de Fernandes, 2010: 77-86, especialmente, para a parte aqui em apreciação.

15 Refira-se que «significados comprimidos» é a tradução certa para o título daquele que creio tratar-se, até hoje, do único trabalho de conjunto sobre as representações miniaturais de edifícios na escultura ornamental europeia em função da ideia de «modelo de doadores»: cf. Klinkenberg, 2009.

transposição para um plano horizontal de baldaquinos que encontramos em nichos verticais. Por isso, são também ensaios arquitetónicos, aqui já num contexto de «escala», autênticas maquetas em pedra de edifícios sempre que a sua complexidade e riqueza aponta para a replicação em escala reduzida. Servem de modelo, reportando-se a construções idealizadas que não foram feitas; ou baseiam-se em modelos de construções já executadas; ou são até projetos em três dimensões de intenções construtivas que poderão – ou não – ter passado para a escala real¹⁶. O baldaquino mais expressivo de toda a tumulária portuguesa é o do túmulo de D. Inês de Castro, em Alcobaça. Apresenta uma planta centrada octogonal. O tambor nuclear é coroado por vinte e duas ameias de secção quadrangular, com uma cúpula em gomos fortemente enfatizados¹⁷. Anote-se que cada baldaquino, como elemento significativo, pretende ser também uma réplica de um sacrário e, concomitantemente, do Santo Sepulcro. Por isso se opta, quase sempre, por uma planta centrada como elemento iconológico: o coroamento de um santo ou de uma personagem grada por um baldaquino pretende sinalizar a ligação com o Reino dos céus e simboliza, por esse mesmo motivo, a Ressurreição.

Com efeito, ao atentarmos na quantidade e amplitude cronológica das realizações arquitetónicas de pequena escala, sobretudo na profusão de objetos de planta centralizada, convém lembrar que o prestígio destes modelos remonta aos mausoléus do Baixo Império, aos primeiros batistérios cristãos e a diversos *martyria*, originando estruturas e templos, à escala real, de planta hexagonal, octogonal ou circular. Esta tipologia procurava reproduzir a «imagem» do Santo Sepulcro de Jerusalém, edifício de planta centralizada, em

rotunda, conhecido por *Anastasis*, lugar de sepultamento de Jesus, que detinha o estatuto de autêntico *umbilicus mundi* para os cristãos. Seriam muitas as variantes numa altura em que a «imitação» ou a «cópia» implicava apenas a reprodução de algumas características fundamentais do edifício-modelo. Associava-se a esta tipologia uma liturgia própria (*visitatio sepulcri*) e, em alguns casos, a sua utilização como capela tumular ou cemiterial¹⁸.

Assinalo, ainda, que a geometria dos templos centralizados acaba por convocar um segundo nível de significação, por intermédio do culto do Santíssimo Sacramento. A adoração da Eucaristia leva, inclusivamente, à adoção de custódias e sacrários em forma de templete centralizados. Esta forma é também eco da circularidade da Hóstia, num processo de expansão devocional que vem do século XIII mas que se torna mais expressivo do século XV em diante.

VISTAS URBANAS

Uma amplíssima vista urbana aparece no cadeiral de Santa Cruz de Coimbra (Mestre Machym, Francisco de Lorete, concl. 1531), o mais expressivo documento quinhentista integrando arquitetura esculpida. As respetivas fontes visuais não se cingiriam à *Crónica de Nuremberga*, estendendo-se a outras obras impressas e a pagelas avulsas, como as do *Speculum Humanae Salvationis* (c. 1470). Nenhum dos itens, porém, se parece com uma peça arquitetónica da paisagem portuguesa de então. Com efeito, de todas as fontes, a mais direta e, provavelmente, a mais eloquente, seria a memória do perfil citadino das cidades de onde eram originários os mestres marceneiros que trabalhavam no cadeiral, fossem as cidades da Francónia, do Brabante ou do Alto Reno, fossem,

16 Por exemplo, no túmulo de D. Maria Vilalobos, Sé de Lisboa, deambulatório, c. 1350.

17 Quer isto dizer que a cobertura *gomeada* – contrariamente ao que é costume supor – não aparece neste túmulo apenas no pequeno templete representado no Juízo Final do facial dos pés: surge de forma bem evidente e cristalizada neste baldaquino, indiciando uma solução plástica inovadora, senão mesmo de influências mudéjares, como estamos em crer. Trata-se de um modelo, em escala reduzida, que poderia ter servido para a ideação de uma capela funerária como a que oitenta anos mais tarde seria concluída na Batalha – a Capela do Fundador, 1432-1434. Do mesmo tipo são os baldaquinos do grande túmulo conjugal de D. João I e de D. Filipa de Lencastre (Capela do Fundador, na Batalha, cerca de 1430) e os do túmulo conjugal de D. Pedro de Meneses e de D. Beatriz Coutinho (Igreja da Graça, em Santarém, 1437).

18 Sobre a tradição da planta centrada e a evocação do Templo de Salomão, do Santo Sepulcro e, por metonímia, Jerusalém, cf. Bonnery, Mentré e Hidrio, 1998; AA. VV., 1994; Négrier, 1997; Pereira, 1995 e 2003.

sobretudo, as cidades de Gand (Ghent) ou Bruges (Brugge), cujos aglomerados de casas e palácios oferecem uma boa base de inspiração para a maioria das arquiteturas «de madeira» entalhadas por Machym (e João Alemão)¹⁹.

Uma das obras mais interessantes em termos de representação da arquitetura é uma peça importada, que data de 1500. Foi recebida pela rainha D. Leonor, já então viúva de D. João II²⁰, como oferta do seu primo, o imperador Maximiliano I. Nesta tábua, é a arquitetura a pintura e o tema. Trata-se do *Panorama de Jerusalém* (Museu Nacional do Azulejo), aliás um dos mais conhecidos «panoramas» da Cidade Santa representado em pintura de cavalete. A tábua obedece a um modelo criado por Hans Memling²¹: na Cidade Santa, encontram-se representados os chamados Passos da Cruz²².

O Templo de Salomão é representado como uma estrutura de planta centrada, desenvolvida em dois andares e encimada por uma cúpula bulbosa. É ali identificado com o dístico *Templum Salomonis*. cremos que o pintor se baseou na gravura de Breydenbach para a representação do templo, identificado com a chamada «Cúpula da Rocha». O recinto do templo, o *Haram al-Shjarif*, aparece deserto, com exceção da figura de Judas junto à galeria esquerda, lançando para dentro do edifício os 30 dinheiros com que atraçou Cristo. Já a cidade é desenvolvida através de uma disposição em «escada», com uma perspectiva cavaleira muito esquemática e pela acumulação de casas civis de diversas configurações, todas elas marcadas pela arquitetura de finais de Quatrocentos, inícios de Quinhentos, seja ela alemã, seja ela a dos Países Baixos. Todavia, o artista resolveu acentuar o exotismo orientalizante da cena pelo uso em profusão de cúpulas bulbosas.

19 As muralhas das vistas do cadeiral aparentam-se, fortemente, com a cerca e barbacã do Castelo Condal de Gravensteen (séculos XI-XII, Gand). Alguns palácios ecoam a tradição local do gótico «Scheldt», com as suas torres prismáticas ou cilíndricas de considerável monumentalidade. Em continuidade com o gótico regional, surgem mais tarde grandes edifícios, como, por exemplo, a torre sineira fortificada de Gand (Jan van Haelst, Philips van Beergine, 1300-1338, anterior ao restauro de 1911). As fachadas das casas das guildas do Graslei, em Gand, ou de Bruges, com o seu característico frontão escadeado ou empena triangular de forte pendente (uma das mais antigas a apresentar uma empena escadeada é a Korenstapelhuis; uma das mais extensas, com janelões em forma de lágrima num dos extremos é a Groot Vleeshuis, todas em Gand), são frequentíssimas nas vistas do cadeiral, o mesmo acontecendo com as habitações civis, que se parecem com casas encavalitadas das ruas da cidade de Colmar (na Alsácia). Os flancos de grandes igrejas figuradas no cadeiral são, na realidade, quase que maquetas de templos de grande porte como a Sint-Baafskathedraal (São Bavo), com a parte mais recente erguida já em 1462, ao passo que uma das capelas entalhadas se aparenta com a Geschoeide Karmelieten (Gand). Nem mesmo os detalhes escapam à confrontação. A presença de ornamentos circulares fazendo as vezes de traçaria ou rendilhados nas janelas e portais ecoa a decoração gótica linear da Dominicanenker, ou do Bijloke, exemplos que se multiplicam em Antuérpia.

20 Sobre esta pintura, cf. Lievens-de Waegh, 1991.

21 Ver, por exemplo, de Memling, *Cenas da Paixão de Cristo* (1470-1471), Galeria Sabauda, Turim; *Advento e Triunfo de Cristo* (1480), Alte Pinakothek, Munique.

22 O perfil da cidade é o que começou tradicionalmente a fixar-se a partir de duas das gravuras da obra de Bernard de Breydenbach (1454-1497), *Peregrinatio in Terram*

Esta tábua demonstra até que ponto uma arquitetura «imaginada» pode dar lugar a uma pesquisa formal que vai *da arquitetura real à arquitetura representada*. Mas exhibe também, e sobretudo, a dívida da pintura e das artes visuais para com o Teatro, e deste para com as artes visuais, segundo um intenso regime de reciprocidade. De facto, este *Panorama* (bem como as obras de Memling dos anos 70 a 80 do século XV, suas precursoras²³) consiste no agrupamento simultâneo das cenas da Paixão de Cristo, tal como por vezes eram representadas, em circunstâncias próprias perante a corte e a população, com grande cópia de pormenores. Os cenários constituíam uma construção suficientemente detalhada de uma topografia imaginada (e já não «imaginária»), que se assumia como uma existência diferida de uma realidade pretérita que, no entanto, era trazida à memória como um evento *sempre presente*.

Cada passo da Paixão é uma *mansão*, sendo esta a essência do chamado *teatro das mansões*, dos *pageants* britânicos ou, ainda, dos «autos» e dos «momos» ibéricos – levados à cena em palcos cobertos por um pátio, com um cenário mais ou menos elaborado e respetivos adereços; às vezes, dentro dos templos; outras vezes, em praças e becos; outras vezes ainda, distribuindo-se pela cidade em recriações ativas e (bem) visíveis.

ARQUITETURAS IDEALIZADAS

A entrada do Renascimento em cena faz-se de um modo experimental ou isolado, com objetos sem continuidade, isto é, obras-primas sem sequência imediata, elementos de refrescamento de uma cultura que, pelo depoimento que veiculavam, se diferenciavam aristocraticamente e, por acréscimo, obrigavam a uma certa flexibilidade plástica dos executantes escolhidos.

Sanctam, editada em Mogúncia, em 1486, e ilustrada por Erhard Reeuwijk, com uma panorâmica monumental da Cidade Santa. Outra fonte para a figuração de Jerusalém consistia em duas gravuras da famosa *Crónica de Nuremberga*, de 1493 – parcialmente adaptadas da obra de Breydenbach, aliás. Cf. Wolgemut, Pleydenwurff, Korberger, Schedel, 1493.

23 Cf. Palla, 1996: 19.

No púlpito da Igreja de Santa Cruz de Coimbra, de 1521, mestre Nicolau de Chanterene deixou um dos mais precoces depoimentos da introdução das linguagens do Renascimento em Portugal. É já uma decoração «ao romano» que prevalece. É composto por baldaquinos sobrepostos nos vértices, em dois registos. Os baldaquinos são rendilhados, mas essa concessão à formação do «lugar» que vem do gótico, recebe agora uma decoração com debruados de pilastras clássicas ou de balaústres. A representação microarquitetónica que aqui me interessa encontra-se suportada por *São Gregório*, ao seu colo. Trata-se de uma igreja – de uma maqueta –, já com traços «ao romano» muito evidentes. Mesmo assim, Nicolau de Chanterene, certamente por razões de cultura artística, mantém como «sinal» da função do edifício uma torre piramidal a servir de lanterna para o respetivo cruzeiro, muito vertical e com planta octogonal de tradição tardo-gótica²⁴. Trata-se da *representação de uma representação*, isto é, da figuração de um modelo, tal qual os que se apresentavam na Itália do *Cinquecento* e, provavelmente, também já entre nós, para informação do encomendador. É a primeira figuração objetiva, consciente, de um modelo. Do ponto de vista representacional, percebe-se que se trata de um objeto tridimensional, proporcionado, e obedecendo às regras da perspetiva linear.

Já João de Ruão, pelas mesmas datas, flirtava com a escultura e a arquitetura. Conhece-se a sua intervenção no Mosteiro da Serra do Pilar (Vila Nova de Gaia) e na fonte do Jardim da Manga, em Coimbra, associado no primeiro caso a Diogo de Castilho e ao renovador humanista Frei Brás de Barros. Para o Claustro da Manga, também em ligação com Fr. Brás, é quase certo que a inspiração para esta fonte «eremítica» tivesse sido a gravura representando o *templo de Vénus Physizoa*,

24 O processo de ruturas «renascentistas» só é perceptível a partir do ponto de vista da história de arte, mas nunca na perspetiva do encomendador, para quem a história das formas e dos símbolos era apenas feita de *eficácia*, de maior ou melhor efeito contrastante com um gosto mais presente e mais garantido, que era o do gótico manuelino. O que contava era a perícia dos artistas, o «realismo» do artista, ou a medida certa deste realismo *contra outros realismos*; e a *estranheza e novidade* das formas. É como um *gadget* que o Primeiro Renascimento escultórico deve ser entendido.

dessa obra-prima da impressão que era o *Hypnerotomachia Poliphili* (*O Sonho de Polifilo*) (caderno «n», fl. III r).

Aliás, nesta peça, bem como nas arquiteturas à escala deste período, o que se pretende é a sempre esperada fusão entre o universo clássico e o universo escriturístico. Analisados em pormenor, muitos dos incensórios ou píxides de planta centrada constituem não apenas uma alegoria à Igreja, mas também aquilo que ela representa de mais legítimo e íntimo, uma vez que tendem a valorizar conceitos associados à perfeição – ela própria simbolizada pelas formas circular e esférica com alcance cósmico mas também espiritual²⁵. A centralidade do plano, o espaço cilíndrico ou esferoide, bem como a combinação de octógonos, resumem metaforicamente e uma vez mais a famosa forma arquitetónica do Santo Sepulcro, enquanto que a sua consubstanciação material se podia inspirar, por exemplo, no Livro III de Sebastião Serlio, designadamente na sua ilustração em planta do «Templo fora de Roma».

O paradigma do trabalho de Ruão é atingido, aliás, numa obra de arquitetura e escultura, executada com especial esmero, já em 1566. Trata-se da Capela do Sacramento para a Sé de Coimbra, que substituiu a antiga ousia lateral românica do lado do *Evangelho*. Pese embora o *rigor arquitetural* do conjunto, a peça mais impressionante é o sacrário. Trata-se de uma esplêndida peça de microarquitetura, que testemunha a cultura artística de João de Ruão. De planta centrada, é a representação de uma autêntica basílica com uma linguagem «veneziana», inspirada porventura em Giacomo Vignola e antecipando em muito a obra de Longena. Possui um zimbório com duplo tambor e lanterna, volutas e albarradas com frutas, verdadeira maqueta, demasiado avançada à época para ser transposta para a escala real. Leva ao paroxismo os ensaios

25 Cf. Markl e Pereira, 1986.

arquitetónicos de dezenas de sacrários em pedra que Ruão e Chanterene desenharam e esculpiram.

Claro que o grosso da obra de Ruão acabará por ser quase serial. Mas, por isso mesmo, encerra um capítulo em que o renascimento e o classicismo, de experimentais, passaram a ser correntes e a linguagem dominante. O escultor (e arquiteto) normando contribuiu – tal como Chanterene – para este facto: são suas as traças de uma quantidade impressionante de retábulos que se tornaram um formulário para-arquitetónico, com a combinação de três «páginas» em largura e dois registos em altura, dotados de pilastras sob arquitraves, colunas e balaústres, assumindo um vocabulário já puramente clássico, podendo mesmo dizer-se que estas peças são as «gravuras» de um tratado como o de Serlio, tratado esse que em Portugal ninguém escreveu ou ilustrou...

ARQUITETURA «EM CENA»

O assunto dos «fundos na arquitetura» merece um enfoque autónomo, uma vez que se trata da tradução plástica de elementos com valor *não apenas cenográfico*, mas propriamente arquitetónico – o que parece uma redundância, mas não o é –, uma vez que, em muitas circunstâncias, são os edifícios os protagonistas da ação, parte integrante de uma sintaxe que permite dar a entender a narrativa – pese embora o facto de muitos desses fundos serem tributários da gravura, sendo delas cópias ou adaptações, mas não só.

O recurso à reconstituição de um edifício pintado não será uma consequência da tridimensionalidade, mas o seu oposto. As arquiteturas pintadas são *sinotomas culturais* que podemos e devemos interpretar como objetos desejados, necessários – e não forçosamente congruentes, claro – mas emitindo uma

imagem, e construindo com a arquitetura-arquitetura um nexo de visualidade e hábitos culturais que se interpenetram num tecido de referências que tendem para a verosimilhança.

Este classicismo «sem tempo», ou «contra o tempo», acaba por caracterizar as obras das principais oficinas ativas em Portugal na primeira metade do século XVI. Nas plantas projetadas dos edifícios figurados e nos elementos arquitetónicos encontram-se já elementos antiquizantes. Mas estes casos são referências comparativas que mostram uma geografia interna da evolução estilística e de gosto. De entre as mais notáveis peças pictóricas de inícios de Quinhentos, conta-se a *Aparição do Cristo à Virgem*, de c. 1515 (Museu Nacional de Arte Antiga), atribuída a Jorge Afonso (1475/1480?-1540), outrora pertencente à Igreja da Madre de Deus em Lisboa, onde integrou o retábulo principal da igreja²⁶.

A disposição «em cenário» resulta não apenas das fontes de inspiração baseadas em gravuras²⁷, mas também da familiaridade com a organização do espaço teatral ou dramático. Note-se que este «teatro das mansões» se trata também de um dispositivo que reaviva a «arte da memória», que é também uma das funções do chamado «teatro dos mistérios» e da sua reencenação das passagens bíblicas, podendo dizer-se, com João Sales Machado, que «na sua sugestão teatral encontra-se a lógica retabular medieval na divisão dos espaços representados e, mesmo, na circulação de figuras entre as cenas»²⁸.

Com um registo idêntico é a *Anunciação*, datada de 1523 e assinada por Frei Carlos, hoje guardada no MNAA, mas que fez parte, decerto, do retábulo encomendado pelo convento do Espinheiro. Nela, à perspetiva linear acrescentam-se vários elementos de perspetiva atmosférica, raramente tão bem tratada ao nível da pintura portuguesa de inícios do século XVI.

26 A peça representa uma cena apócrifa tornada conhecida através da obra medieval *Legenda Áurea* de Jacques de Voragine, a *Aparição de Cristo à Virgem*. São inúmeros os aspetos dignos de nota, tais como a disposição das figuras e a divisão do quadro em duas áreas significantes. O dispositivo de representação contempla dois planos: um exterior à estância onde Cristo aparece a Maria; outro interior, esquema que foi, aliás, adotado noutras obras de diferentes autores, tais como Frei Carlos (*Aparição de Cristo à Virgem*, 1529 (MNAA) – que refiro mais abaixo –, Garcia Fernandes, *Aparição de Cristo à Virgem*, de cerca de 1531 (Museu Nacional de Machado de Castro), e Gregório Lopes, *Aparição de Cristo à Virgem*, de cerca de 1550 (Igreja de São Quintino, Sobral de Monte Agraço). Aliás, não é de afastar a possibilidade de existir uma relação utilitária entre a disposição arquitetónica adotada por estes pintores e o conhecimento de gravuras com este tipo de montagem cenográfica, pelo que, seguindo Manuel Batoréo, «podemos sugerir que o Mestre do Retábulo da Madre de Deus tenha conhecido o trabalho de Israhel van Meckenem de quem se conhece o gosto por este tipo de bipartição de cenas, divisão da acção em dois planos ao mesmo nível ou representações de episódios ao fundo de uma cena principal, como se de gravura dentro de gravura se tratasse». (Cf. Batoréo, 2011: 139).

27 A partir, provavelmente, da *Série da Paixão* por Israhel van Meckenem [por exemplo, *A Degolação de São João Batista: O Lava-Pés (com Última Ceia e Cristo no Horto)*]. Cf. Batoréo, 2011.

28 Machado, 2005: 122. A ideia foi avançada por Dagoberto Markl relativamente a diversas obras quinhentistas, e foi retomada por Palla, 1996 e 1999. Num registo idêntico, em que a estância da Virgem é de considerável complexidade arquitetónica, encontra-se a *Anunciação* da Igreja da Madre de Deus. A hierarquia espacial obedece a preceitos

Obviamente, esse efeito consegue-se através de um investimento plástico numa arquitetura pintada que é da ordem da cenografia, mas em que esta cenografia não imita o teatro, porque é *o teatro do drama divino que se desenrola sob os nossos olhos*, para lá do plano, para além da «janela pictórica», do outro lado de um espelho que não reflete o «lado de cá», antes dá a ver o «lado de lá», que é o lado da exceção, onde se movem as figuras sublimes e celestiais. Cremos, portanto, que, estando basicamente corretas as leituras que assinalam o exclusivo «interesse formal»²⁹ pelo Renascimento por parte dos pintores, a esse interesse formal se deve acrescentar um interesse simbólico que só na pintura se pode exprimir, porque não era essa, ainda, por então, a natureza da arquitetura³⁰. O plano intermédio é formado por um patamar com dois degraus e um patim, uma tripartição que funciona como provável alusão à Santíssima Trindade.

Seis anos depois, para o mesmo Mosteiro, Frei Carlos pintou uma *Aparição de Cristo a Maria* (1529, MNAA), que recorre à mesma bipartição espacial, tornada um espaço a três tempos, como se depreende da hierarquia dos planos: o exterior da estância onde aparecem as santas mulheres; o interior onde decorre a cena principal; e, ao fundo, a divisão povoada de figuras, entre elas Adão e Eva. O jogo da perspectiva linear é posto ao serviço de uma narrativa, que se deve ler com um sentido absoluto da compartimentação e em que as figuras são graduadas pela sua dimensão, em termos de ação e de permanência no espaço (não em termos da sua importância na hierarquia sagrada), evocando esta dramaturgia esquemas ativos da «arte da memória».

Por sua vez, uma das tábuas de que Garcia Fernandes foi autor constitui uma das primeiras manifestações – entre nós

e em oficinas portuguesas – da preocupação de restituição do Templo de Salomão com critérios «paleoarqueológicos». Data de 1538 e trata-se da *Apresentação de Jesus no Templo*³¹. A pintura é notável não apenas pelos seus aspetos formais, mas também pela conceção do interior e da própria estrutura do Templo de Salomão. Aparentemente, limita-se a ilustrar a *Purificação*, de acordo com os Evangelhos (Lucas 2: 22-28). A fonte iconográfica pode ser germânica, mas a tradução do Templo que ali surge como um recinto aberto nas suas quatro faces através de arcarias góticas é um exclusivo desta pintura. Trata-se, na realidade, de um edifício quadrangular – o que contraria as versões mais comuns deste lugar, que aparece quase sempre como um templo cristão com as suas naves, ou como templo circular. Aqui, assiste-se ao desenrolar da cena do primeiro plano num fundo monumental, de arquiteturas de grande escala, onde se destacam as arcarias apontadas e os janelões de um clerestório.

Por detrás da cena principal, em que a Virgem e o Menino (tal como Simeão) são as personagens principais, existe um plano superior, um alteamento que parece ser a tradução de uma compartimentação sinalizada pelos pavimentos do edifício, no qual, ao fundo sobre outra mesa, se encena a *Circuncisão*. Não convém esquecer a cobertura em adomado do altar onde Jesus é apresentado, uma vez que os padrões são elementos da decoração pétrea de alguns elementos da decoração arquitetónica manuelina. As figuras dos patriarcas são apresentadas sobre mísulas que coroam as colunas dos tramos do edifício. Atrás da cena principal, pode ver-se o tabernáculo com uma forma cúbica, cuja entrada é feita através de um portal renascentista com colunas-balaústres.

rigorosos e a *loggia* dos aposentos é precedida de um portal renascentista, dando para uma dependência de teto plano em madeira. Este mesmo registo de subdivisão espacial e de marcação arquitetónica através de portais nobres e de um jogo de perspectivas que «dá a ver» ao mesmo tempo que «esconde» as restantes dependências da casa encontra-se noutra *Anunciação*, do mesmo autor – ou a ele atribuída –, numa das tábuas do retábulo do Convento de Jesus de Setúbal. Aqui, a saleta onde se dá a aparição do arcanjo Gabriel deita para uma «sala de cerimónia» mais recuada, mas típica da hierarquia espacial dos solares de então. Daí, entrevê-se o quarto da Virgem, com a cama com uma coberta e um dossel vermelho, vazios, sinónimo da conceção *imaculada*.

29 Cf. Machado, 2005: 121.

30 Mas este efeito é confirmado pela continuidade do uso de formas góticas, preferidas para elementos como a ourivesaria (na sua representação nas próprias tábuas) ou – sinal iconográfico significativo – para os «tronos de Deus» em Majestade, alguns com um detalhe e uma formalização que só pode ser resultante do conhecimento de modelos arquitetónicos ou de compêndios de ourivesaria, como é o caso da tábua *Santíssima Trindade*, outrora parte do retábulo do Mosteiro da Trindade e hoje no MNAA, da autoria oficial com quase seguro envolvimento de Garcia Fernandes. Cf. Carvalho, 1998: 79-85.

31 *Idem*: 60.

No tímpano do Tabernáculo propriamente dito, ou, melhor dizendo, do Santo dos Santos, encontra-se figurado em relevo o *Sacrifício de Isaac*, contraponto tipológico da *Purificação*. No interior desta caixa aparecem os detalhes escondidos ou dificilmente distinguíveis de uma das peças sagradas de maior impacto na arquitetura e mobilação do Templo: a *Arca da Aliança*, com os serafins, que se presumem dourados, enquadrando a caixa sagrada³². Uma vez mais, testemunhamos a deliberada opção de Garcia Fernandes, de acordo com a ideologia manuelina, em definir o Templo de Salomão como um «espaço ortogonal», do qual dimanam as proporções sagradas. Aspeto que não é de somenos, uma vez que, pese embora a tradição iconográfica quinhentista que a aproxima ao Templo de Salomão nas inúmeras cenas bíblicas que ali decorrem, as suas representações por inteiro são, a meu ver, «genéricas», isto é, imitam, quase sempre, um espaço conhecido do pintor e esse espaço é, por motivos óbvios, uma igreja (basílica ou catedral), à qual se acrescenta o mobiliário necessário ao enquadramento da narrativa.

Mesmo nos casos em que o Tabernáculo aparece, verifica-se que se trata de uma interpretação ela também «genérica», procurando reproduzir, através de um guarda-pó ou de um *padiglione* cónico, suspenso do teto, a natureza material, têxtil, da tenda que o acolhia inicialmente. No caso da *Apresentação* de Garcia Fernandes, estamos, no entanto, perante um enunciado bem diferente. O interior do edifício não se parece com nenhuma das arquiteturas sagradas conhecidas. Fernandes enuncia um «espaço cúbico», que encerra «outro espaço cúbico» (o Santo dos Santos) que guarda, por sua vez, a Arca da Aliança – caracterizada pelos serafins que a ladeiam, pelo reflexo vagamente áureo que dele emana e pelo

32 Trata-se «de uma forma cenográfica, como um espaço-caixa, ao mesmo tempo que o primeiro plano é marcado pelo imponente arco-retábulo central, puramente renascentista» (*idem, ibidem*). Acrescenta Joaquim Oliveira Caetano que «uma análise mais aproximada desta pintura e da construção destas arquiteturas mostra-nos à vista desarmada o seu processo de fabrico, através das incisões que deixam as voltas do compasso e os riscos das linhas traçadas à régua, vendo-se mesmo, os seus arrependimentos e experiências» (*idem*: 61).

guarda-pó cónico que, na penumbra misteriosa, protege a peça sagrada. Trata-se, portanto, de uma versão estudada e erudita, do Templo de Salomão e uma das primeiras a ser objeto de uma representação objetiva na pintura portuguesa.

Pela mesma altura, um dos habituais convivas do círculo de Gaspar Vaz e de Vasco Fernandes, o pintor Gregório Lopes (c. 1490-1550), pintava para a charola do Convento de Cristo um conjunto de seis tábuas destinadas às predelas inferiores dos panos da parede exterior da grande rotunda.

A figura de São Sebastião, na tábua *Martírio de São Sebastião*, baseia-se em composições dos colegas de Lopes, mas parece exibir aqui uma anatomia mais concreta, *mais corporal*. O seu corpo encontra-se presente com uma carnalidade muito mais evidente do que as imagens mais antigas do santo e em figura quase *serpentinata*, ondeada, forçando o dramatismo da cena, pese embora o erro de desenho uma vez que a figura possui «duas» mãos «direitas». O santo ocupa o centro do quadro e organiza a composição, de forma a que os arqueiros, com os atavios do tempo – composição extraída de gravura – não divisem, verdadeiramente, o corpo dele, notando-se um desvio divergente no apontamento das frechas que lhe são dirigidas.

Tal é explicável pelo facto de a tábua se destinar a uma parede curva, como bem viu Joaquim Oliveira Caetano, e de a perspetiva ser forçada de modo a que o espetador veja primeiro os arqueiros e só depois o santo, ao longo do movimento de translação a que a charola obriga, segundo um procedimento que é extensível a outras pinturas (e à escultura ornamental da arquitetura), consoante a sua disposição, por exemplo, nas fiadas dos retábulos dos altares³³.

Manuel Batoréu avançou uma segunda explicação assente no uso da mesma gravura de Albrecht Dürer, *Martírio de São*

33 Assim, corresponderá não «a um ponto de vista mas sim a dois, colocando o observador não no centro do quadro mas nos dois locais onde primeiramente tomava contacto com a obra, harmonizando-se depois os vários elementos da pintura com esta visão através de distorções sabiamente calculadas dos elementos arquitectónicos de fundo e das principais linhas de fuga do painel» (cf. Caetano, 1996).

Sebastião, que terá servido de instrumento de preparação a Gregório Lopes, justapondo-a em posição direta e em contraposto, o que duplica a área, facto que, creio, pode justificar inclusivamente a desatenção flagrante da modelação das mãos³⁴. Ao fundo, um edifício de planta centralizada remete para o *martírio romano* do santo. A arquitetura é ponto de referência e de identificação geográfica, neste caso com base em gravuras de um edifício circular pseudoperíptero e de um corte de um teatro romano, da edição de Vitruvius por Cesare Cesariano, de 1521.

Na *Degolação de São João Batista*, 1536-1538 (Igreja de São João Batista, Tomar), também de Gregório Lopes, é patente o jogo dos vários planos e a pormenorização das personagens e ações, que asseguram um eficaz dramatismo. A arquitetura, por sua vez, é deveras evocativa de edifícios conhecidos. A galeria corrida com varandim sobre passagem arquivada é remanescente – se não for uma representação aproximada ou «de memória» – de uma das galerias do Paço da Ribeira de Lisboa. Por sua vez, o edifício centrado é mais uma referência ao Santo Sepulcro (o duplo janelão é uma citação consciente da *Anastasis* em Jerusalém). O portal é de feição renascentista e de carácter triunfal, reforçado pelas figuras sobre a empena, no acrotério, que se reportam às arquiteturas efémeras de então e, muito certamente, à Igreja da Graça de Évora, construída já por esta altura, com os seus «gigantes» e «pomas ardentes». A escadaria resulta de uma interpretação de diversos modelos arquitetónicos representados em gravuras da época, com dois lances curvos até ao patim superior que dá acesso à porta do templo.

De mestre desconhecido (que se convencionou chamar «Mestre de 1549»), o *Julgamento das Almas*, c. 1540-1545(?)

34 Cf. Batoré, 2011: 250, fig. 362.

(MNA), ilustra o advento da Contrarreforma³⁵. Não por acaso, a arquitetura protagoniza a centralidade da peça, com uma belíssima *Porta do Céu*, peça da mais nobre arquitetura, e da mais atualizada também. Trata-se de um portal renascentista, certamente copiado (senão mesmo desenhado) por Nicolau de Chanterene numa das suas microarquiteturas perspectivadas, patentes em inúmeros retábulos de que foi autor no segundo quartel do século XVI ou em dispositivos de arquitetura efémera. É representado em perspectiva, também, com algum arrojo de modo a conferir-lhe profundidade, sendo essa a razão da distorção em ângulo das abas laterais arquivadas, com imagens de pedra no respetivo vão. O arco de triunfo – porque de tal se trata – é, em ordem coríntia, a mais nobre e completa, segundo a ideologia das ordens arquitetónicas.

Cenografia, encenação e teatro encontram-se aqui sem remissão, num processo de *propaganda da Fé* que o contrarreformismo suscitou³⁶: uma catequese baseada na eloquência das imagens. De facto, o trono em que assenta Deus Pai, que preside à cena, é um misto de arquitetura gótica (o baldaquino) e de arquitetura renascentista ou plateresca (os braços do trono).

Mas, por detrás do trono, ergue-se a formação canónica dos degraus que conduzem ao Céu, na realidade uma construção espiralada do ponto de vista conceptual e uma das mais interessantes pinturas metafísicas (ou místicas) da pintura portuguesa.

35 Trata-se de um trabalho oficial a várias mãos, mas conduzido por um programador iconográfico de relevo, tal é a riqueza do programa que aqui foi contemplado. De destacar a combinação e «significação» da arquitetura, mesmo que se trate de uma arquitetura «de tinta» – ou, mais propriamente, de «cartão». De facto, toda a composição remete para os autos vicentinos, como bem salientou Dagoberto Markl, que dedicou a esta peça um estudo fundamental.

36 Esta representação do *Julgamento das Almas* demonstra, porém, alguns pressupostos imagéticos que levam a situar a tábua já dentro de um clima de reconfiguração do espaço sagrado e da topologia celestial, segundo preceitos contrarreformistas. Na verdade, assiste-se aqui à entrada em cena de um número impressionante de figuras, coisa que a encomenda deverá ter previamente determinado. Do mesmo modo, a dimensão e o poder retórico da tábua só poderiam dever-se a uma vontade objetiva de figurar os três «graus» do destino da humanidade, matéria que ganha força enquanto decorre o longuíssimo Concílio de Trento. Cf. Markl, 1983a: 87-104.



42. GREGÓRIO LOPES Martírio de São Sebastião

1536-1539

Óleo sobre madeira de carvalho. 119 x 246 cm

Proveniência: Convento de Cristo, Tomar

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 80 Pint

Bibliografia: Caetano, 1996.

É no palco imenso de uma urbe que Gregório Lopes colocou à boca da cena a figura de São Sebastião atado à coluna. Este martírio que, reza a tradição, Diocleciano (245-316) mandou infligir ao oficial da sua guarda que se convertera à fé cristã é uma representação a todos os níveis surpreendente, onde cada figura ou grupo de figuras ocupa um espaço próprio e onde decorrem em simultâneo três narrativas: uma cidade viva de gente, o primeiro martírio de um jovem convertido e o martírio pelo fogo dos seus companheiros.

O primeiro plano parece destacar-se do suporte, enquanto o plano fundeiro parece recuar ainda mais. O santo (m. c. 288), ator que motiva a representação, desenhado num suave «S» equilibra-se no supedâneo e ocupa toda a altura da tábua, dividindo-a em duas metades. Os carrascos, um de frente, outro de costas, apontam-lhe a besta, a seta, e a sua presença ocupa metade da superfície pintada, percebendo-se bem a área de dimensão idêntica que o pintor lhes reservou, à esquerda e à direita.

No plano intermédio, um grupo de quatro figuras – entre as quais parece reconhecer-se na de túnica comprida e turbante uma citação ao imperador romano – contrapõe-se ao edifício circular composto por três tambores encaixados, definindo, quase paradoxalmente, uma das diagonais estruturantes do quadro. Os outros dois besteiros ensaiam as suas armas e indicam a outra diagonal marcante que a espada do grande archeiro acentua.

O plano fundeiro acolhe uma multidão de edificações e gentes e funciona como um animado pano de fundo face ao momento fatal que liga o mártir aos seus executores. Construção atrás de construção, linha a linha, janela atrás de janela, o casario desenha-se e orienta-se para um ponto de fuga atrás da figura de São Sebastião. Na extrema direita, culminando nos fumos que se elevam

de outro martírio, constrói-se mais uma diagonal que dinamiza esta cidade pintada, alusão ou metáfora provável de Roma, local do acontecido. O grande edifício circular, cuja feição aguarda por ser identificada ou aproximada a um edifício antigo, mas que aparenta na sua matriz construtiva a marca de uma torre interrompida, constitui-se em outra alusão à cidade romana.

A leitura atenta desta pintura desvenda uma complexa malha perspética com duplos pontos de fuga. Uma perceção mais aturada contradiz a impressão inicial da visão frontal que, por imperativos museológicos, hoje temos da pintura. Chega mesmo a denunciar o que parecem ser incorreções – a ligeira inclinação do grande edifício circular, a intrigante deformação do supedâneo, um certo desencontro de algumas linhas da perspetiva, a aparentemente mal resolvida relação entre santo e carrascos, para já não falar do erro anatómico das duas mãos direitas. Acontece que a História vem resolver este martírio. Este São Sebastião foi pintado para uma capela da charola do Convento de Cristo em Tomar, o que determinava que a aproximação à pintura se fazia lateralmente, restando muito pouco espaço de recuo para a visão frontal das figuras e arquitetura. Isto é, aquilo que inadvertidamente podemos tomar como erro é, afinal, um artifício para a correta perceção da superfície pintada e oferece boas razões para pressupor que Gregório Lopes era senhor de conhecimentos teóricos, provavelmente sustentados pelo debate sobre a perspetiva renascentista.

Por fim, a noção de uma vista panorâmica que a pintura proporciona parece assentar numa apertada elipse definida pelo casario e pelas três figuras em primeiro plano, e cruzada pelas grandes diagonais já acima apontadas. Pelo meio, um semivazio pontuado por figuras de escala intermédia, quase uma praça, ao centro da qual um elemento-chave da arquitetura, a coluna, susten-

táculo do santo que rompe o topo da pintura, faz a ligação entre a terra e o céu, metáfora perfeita de morte e vida a que o martírio alude enquanto essência e realidade. ACH



Funcionando como um verdadeiro ensaio arquitetónico, este tabernáculo, apesar da sua fantasiada conceção estrutural, obedece aos mais rigorosos cânones, quer na sobreposição das ordens de arquitetura, quer no equilíbrio das proporções. Desenvolve-se a peça na forma de um espantoso templete onde se sobrepõem três registos assentes sobre duas ordens de colunas e uma série de arcos. Entre o templete da base e o outro de menores dimensões no topo, podemos observar uma série de elementos recortados e vazados cuja decoração de cartelas, enrolamentos, cabeças de querubins, escudetes e balaústres tem como base de inspiração gravuras de origem flamenga que circulavam por toda a Europa em finais do século X. A precisão com que estes elementos decorativos são copiados de certos gravados serve-nos de base para uma maior exatidão na datação desta alfaia litúrgica que deverá ser do último quartel de Quinhentos.

A origem espanhola desta obra parece inquestionável, já que só são conhecidas peças semelhantes no país com que Portugal tem fronteiras diretas. Derivando de uma tipologia de artefactos litúrgicos com uma tradição que se desenvolveu ao longo do século XVI em Espanha, a forma rigorosa com que os elementos de arquitetura clássica são reproduzidos parece radicar nos mais modernos tratados divulgados na época, obrigando-nos mesmo a considerar que o executante desta peça teria em mente a obra fundamental para esta tipologia, o *De varia commensvração para la escultura y architectura* de Juan de Arfe y Villafañe (Sevilha, 1587). Efetivamente, a matriz da estrutura base desta peça encontra-se na gravura, publicada na obra de Arfe, sob o título de *Andas jónicas*. Tal como acontece na peça que agora nos ocupa, também na gravura reproduzida na obra de Arfe vemos um templete que no registo inferior tem esguias colunas clássicas sustentando um entablamento sobre o qual assenta uma cúpula vazada

encimada por outro templete-lanternim, também ele vazado. De facto, Arfe publica o seu tratado exatamente para que os prateiros e os artistas dos metais tenham uma fonte segura e rigorosa das ordens clássicas a aplicar na sua arte. Segundo Arfe, o emprego com rigor e precisão dos elementos arquitetónicos, ainda que miniaturizados, colocaria as artes portáteis na mesma categoria de nobreza que a escultura e a arquitetura, situando-as na tradição direta das grandes referências para a arquitetura clássica que eram Vitruvius e Alberti (Heredia Moreno, 2005). AF

43. Camarim

Espanha, finais do século XVI

Madeira escurecida, prata relevada e cinzelada. 73 x 42,5 cm

Compra, 1961

Museu Nacional de Soares dos Reis, inv. 200 Our

Bibliografia: Franco, 2000a. Heredia Moreno, 2005.



Este relicário assume, acima da base decorada com cartelas maneiristas e suportada por três garras de leão, uma forma puramente arquitetónica, classicizante, como um templo, com uma platibanda circular assente em três pilares coríntios sobre a qual dois tambores concêntricos de arcarias e pilastras suportam a pequena cúpula que remata com uma cruz, certamente não a original da peça. A coerência da linguagem decorativa não esconde alguma liberdade compositiva pouco condizente com a estrita regra das ordens clássicas. A própria escala da figura do santo, entalada no baldaquino, a adoção de três suportes verticais e não quatro, o prolongamento das cartelas maneiristas em baixo-relevo pelo chão do templo, o descuidado desenho dos capitéis e a heterodoxa proporção e decoração das pilastras, tudo isto, se não retira graça ao objeto, não revela grande conhecimento ou respeito pela base clássica da linguagem formal utilizada, num maneirismo mais feito de despreocupação do que de busca de liberdade em face da regra. JOC

44. Relicário de São Sebastião

3.º quartel do século XVI

Prata dourada e prata. 32,5 cm; Ø base 15 cm

Proveniência: Sé Velha de Coimbra

Museu Nacional de Machado de Castro, inv. 6101 O-41

Bibliografia: Gonçalves, 1944. Couto e Gonçalves, 1960. *Inventário do Museu Nacional Machado de Castro*. ..., 1992.



45. Sacrário

Coimbra, Oficina de João de Ruão, 2.º quartel do século XVI

Pedra (calcário) policromada. 131 x 62 x 33 cm

Compra, 1944

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 716 Esc

Bibliografia: Borges, 1980.

Desconhece-se a localização original do sacrário cuja produção deve ser entregue à oficina de João de Ruão. A estrutura que denuncia as preferências pelo plano centralizado ou a sofisticada definição em jeito de templete constituiu uma opção que se repetiu em contextos diversos e inscritos na dimensão retabular em pedra de Ançã que preencheu a zona centro do país a partir de Coimbra. Soluções próximas detetam-se nos retábulos de Pinhel (1537), da capela do Sacramento em Verride (1543) (Montemor-o-Velho), da capela do Sacramento em Cantanhede (c. 1547), nos retábulos do Sacramento das igrejas de Soure, do Botão (Coimbra) ou de Águeda (meados do século XVI). Encontrar-se-ão ainda nos momentos credenciados dos retábulos da Sé da Guarda (c. 1553) ou da capela do Sacramento da Sé Velha em Coimbra (1566). Uma receita que conjuga sempre uma arquitetura decorativamente rica e que é, ela própria, a consagração humanista de uma espacialidade perfeita, encontra paralelos explícitos nos torreões da fonte do claustro da Manga (1533) ou nos cubelos situados lateralmente à *loggia* do segundo registo da Porta Especiosa na Sé Velha (c. 1535-1540).

O discurso arquitetónico definido pela sobreposição a partir do «arco triunfal» amparado pelos dois anjos em alto-relevo acolhe e desenvolve todos os ingredientes a serem utilizados na construção do espaço usufruído. A microarquitetura, tal como outras áreas (com o destaque para o papel formador da pintura), transforma-se, assim, em poderoso elemento catalisador de uma prática que não poderá mais prescindir da experiência da observação e da leitura dos tratados. LC



46. Custódia

Espanha (?), 2.ª metade do século XVI

Prata. 47,5 x 18,2 x 14,5 cm

Proveniência: Igreja de São Pedro do Rego da Murta, Alvaiázere

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 482 Our

Esta custódia, conservada no Museu Nacional de Arte Antiga, mostra bem como os modelos de alfaias litúrgicas dos séculos XVI e XVII, baseados no uso extensivo da linguagem das ordens clássicas, serviram igualmente os mais variados centros europeus de produção de ourivesaria. Outras entradas deste catálogo mostram como esse recurso de composição fez uso livre de convenções arquitetónicas, sem contudo poder falar-se de reprodução à escala de modelos existentes, dada a própria inconsistência construtiva que evidenciam e o nível de transgressão canónica que a sua passagem à pedra de qualquer modo representaria. Se o desenho da base ainda evidencia alguma permanência de esquemas de desenho goticizante – as bases poligonais e circulares tornar-se-iam depois dominantes –, a peça revela em todos os restantes pormenores estruturais e decorativos a submissão a valores renascentistas e pós-renascentistas, sobretudo na organização dos registos superiores em templetos sobrepostos rematados por cúpula.

Outro dado a reter nesta peça é a insinuação de pequenos detalhes ornamentais com origem em tradições artesanais especificamente regionais, neste caso as pequenas figuras em vulto perfeito que se destacam lateralmente, muito típicas da ourivesaria espanhola da época e desconhecida de exemplares de produção portuguesa. MS



47. Pendente

Oficina Mexicana ou Peninsular, 2.^a metade do século XVI
Ouro, cristal de rocha, esmaltes, pérolas e madeira de buxo.

4,3 x 2,3 x 1,9 cm

Compra, 1937

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 877 Joa

48. Pendente

Oficina Mexicana ou Peninsular, 2.^a metade do século XVI
Ouro, vidro, esmaltes, penas de colibri, pérolas e madeira de buxo. 4,9 x 2,5 x 2,2 cm

Compra, 1946

Museu Nacional de Soares dos Reis, inv. 1780; 158 Our

Bibliografia: Read, 1902: 183, est. XL. Dalton, 1927: n.º 183. Rowe, 1975: n.º 30. Tait, 1986. Mira, 1998. *Llibres de passanties*, Barcelona.

Os pendentes de capela ou de lanterna, denominação recuperada por Letizia Arbeteta Mira citando o exame do joalheiro Francesh Figueras, em 1609 (*Llibres de passanties*: n.º 386), foram produzidos entre o final do século XVI e o início do século XVII. A sua designação remete, desde logo, para o carácter arquitetónico destas peças, tratadas como edifícios miniaturizados.

Reconhecida como joia preciosa, não apenas pelo valor devocional mas também pelos materiais e virtuosismo que revela a sua minuciosa execução técnica, apresenta-se em duas variantes que se distinguem pelo seu corpo central: as do corpo, ou viril cilíndrico, ou ampola de cristal de rocha, rematado nas extremidades por base e cúpula abobadada, e os exemplares que miniaturizam, de forma evidente, uma estrutura arquitetónica de base quadrada, vazada, com fachadas preenchidas por lâminas de cristal de rocha, encimada por pequeno remate assente em quatro colunas de duplo balaústre, apresentando toda a peça uma decoração de esmaltes bicromáticos: negro e branco. De ambos os modelos encontramos testemunhos em retratos de corte de senhoras nobres, como é o caso do de Dona Anna Vich, atribuído a Antonio Stella e pertencente ao acervo do Museu de Belas-Artes de Valência (inv. 496), no qual está representado um destes pequenos relicários de lanterna circular.

A primeira forma encontra relação nos modelos das joias puramente renascentistas que testavam ainda uma tridimensionalidade algo incipiente. Veja-se o caso de um pendente espanhol, datado de c. 1590, pertencente ao acervo do Museu Arqueológico Nacional, em Madrid (inv. 52.378), no qual, sobre uma mísula esmaltada e adornada por esmeraldas, se apoia uma diminuta escultura de Santo António com o Menino. No topo, um arco de volta perfeita assente em duas colunas de balaústre duplo confere já uma ideia arquitetónica à peça.

A segunda forma, de base quadrangular, das quais se conhecem vários exemplares dispersos por museus e coleções particulares, entre as quais se incluem as peças do acervo do MNAA e do MNSR, complexificam a sua estrutura adensando a construção com quatro colunas que podem variar entre balaústres duplos ou balaústres simples, sempre esmaltadas e encimadas por um pequeno remate simulando um telhado, no qual se fixa a argola de suspensão. Os motivos decorativos esmaltados são recorrentes nas obras de prata executadas por toda a Europa desde meados da centúria, baseados em laçarias e arabescos formados por finas linhas de ouro por entre as quais foi aplicado esmalte, habitualmente em branco, azul ou negro, inspirados nos desenhos ornamentais de Pellegrin, Sylvius, Du Cerceau, Salomon, Virgil de Solis, entre outros ornamentistas (Mira, 1998: 135).

Em ambas as tipologias, a interioridade do espaço encerrado pelo cristal confere ao minucioso trabalho do escultor, que trabalhou as representações miniaturizadas das cenas da Paixão de Cristo esculpidas em madeira de buxo, não apenas uma noção de preciosidade mas também da devoção espiritual interior que se espera encontrar num crente. Tal como nos retábulos maneiristas, estas representações da Paixão surgem em vários quadros sobrepostos sendo possível, devido à tridimensionalidade do pendente, aproveitar as quatro faces transparentes como janelões. As colunas, peças estruturais deste cenário, tornam-se, assim, pilares de uma Fé cujos dogmas da Paixão e da Ressurreição se desenrolam no interior do espaço criado pela transparência do cristal. Encontramos o expoente máximo deste processo de miniaturização, tanto no trabalho do buxo como no tipo de estrutura arquitetónica, numa alfaia litúrgica, mais precisamente no nó sextavado do cálice em prata dourada e cristal de rocha que

integra as coleções do Los Angeles County Museum of Art, cujas punções da Cidade do México permitem datá-lo de 1575-1578 (Coleção William Randolph Hearst, inv. 48.24.20).

Nos pendentes dos museus portugueses, tal como noutros exemplares, por exemplo, o do Museu Lázaro Galdiano, Madrid, ou o do Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, as cenas da Paixão são apresentadas numa escala ligeiramente maior, apenas num registo; noutras peças, como as do Louvre, os painéis votivos surgem em dois registos sobrepostos assim como nos retábulos construídos. A afinidade entre este tipo de trabalho miniaturizado torna-se ainda mais evidente no pequeno pendente em forma de tríptico, do acervo do Metropolitan Museum of Art, perdendo assim a tão conseguida tridimensionalidade, no qual a madeira de buxo, sempre trabalhada com os mesmos motivos, se apresenta em banda sob um fundo decorado por penas de colibri, tal como se pode verificar no pendente proveniente das coleções do MNSR. São também estas penas, existentes noutros exemplares, que levaram Charles Oman e Charles H. Read, reforçados pela opinião de Letizia Arbeteta Mira, bem como as instituições detentoras de pendentes semelhantes aos que aqui estudamos, a identificar a proveniência deste tipo de peças com uma provável manufatura de artesãos mexicanos supervisionados por padres espanhóis das missões jesuítas. LP



49. Píxide

Datada 1544

Prata. 45 cm; Ø 18,7 cm

Proveniência: Sé de Évora

Museu de Arte Sacra da Sé de Évora, inv. EV.SE.1037 our

Bibliografia: Espanca, 1966. Mendeiros, 1985. *Tesouros de arte e devoção.*, 2003.



50. Píxide

3.º quartel do século XVI

Prata dourada. 43 cm; Ø 16,3 cm

Proveniência desconhecida

Igreja de Santa Maria de Estremoz, inv. ES.MA.1013 our

Bibliografia: Espanca, 1975; *Arte sacra do concelho de Estremoz.*, 2008.

A semelhança formal e mesmo de fabrico destas duas píxides é evidente. Mais contida e quanto a nós mais bela, a de Évora, de prata branca, base com miúdas filacteras gravadas ao gosto renascentista e pé em forma de urna, é uma peça notável pela sua proporção e equilíbrio. A píxide de Santa Maria de Estremoz, para além do douramento, mostra diferenças no pé, em balaústre, e na decoração, muito mais profusa, de godrões, encordoamentos e cartelas.

A píxide de Évora foi doada à catedral pelo arcebispo D. Henrique, futuro cardeal, que talvez tenha também doado a de Estremoz, cidade da sua diocese.

Ambas as peças assumem simbolicamente no vaso das sagradas partículas a forma da esfera, imagem cósmica da «sphaera mundi». Nas suas implicações teológicas e científicas, o debate sobre a «Esfera» tornara-se central no Renascimento. Pedro Nunes, mestre de D. Henrique, traduzira para português, em 1537, o *Tractatus de Sphaera* de Johannes de Sacrobosco e, pelos mesmo anos, veremos multiplicarem-se as referências às esferas em grandes obras patrocinadas diretamente por D. João III, como a famosa série de tapeçarias, ditas precisamente «das Esferas», executadas em Bruxelas, provavelmente nas oficinas de Georg Wezeler, ainda na década de 1530, ou as esferas que rematam a fachada da igreja da Graça de Évora, projetada por Miguel de Arruda entre 1537 e 1540, muito possivelmente para mausoléu real. Em 1556, também em Évora, possivelmente Diogo Torralva usará a mesma esfera na fonte monumental das Portas de Moura, encomenda do cardeal D. Henrique, então regente na menoridade de D. Sebastião. A fonte, como já foi assinalado, parece uma ampliação e passagem a pedra da píxide da catedral eborense.

A presença destas duas obras na exposição não se destina a mostrar aqui uma «influência»

da arquitetura construída, mas a assinalar como nesta e nos modelos das artes decorativas se projetavam igualmente preocupações simbólicas e iconográficas presentes no mesmo tempo e nos mesmos círculos culturais. Não podemos deixar aliás de assinalar que o *De revolutionibus orbium caelestium* de Nicolau Copérnico data de 1543, exatamente um ano antes de a píxide eborense ter sido produzida. JOC



51. Turíbulo

Inscrição: «ESTE TRO. / MÃDOV. F. / IANALVAL / ESDA CUNHA / PERA. A IGRE / DE SAVADÔ»

2.ª metade do século XV

Prata, 32,5 cm

Igreja de São Salvador de Pombeiro, paróquia de Arganil



52. Turíbulo

2.ª metade do século XVI

Prata, 25 cm; Ø base 7,8 cm

Proveniência: Sé de Coimbra

Museu Nacional de Machado de Castro, inv. 6104 O-44

Bibliografia: Correia, 1953. Couto e Gonçalves, 1960. *Inventário do Museu Nacional de Machado de Castro...*, 1992.

Comparando estes dois turíbulo com um século de diferença ressalta a óbvia adequação de cada um às linguagens arquitetônicas do seu tempo, mas também a permanência estrutural da forma dos objetos, na planta central e na divisão em dois registos em altura, resultante da sua função, da necessidade de uma base cova para suportar o incenso e de um opérculo alto e vazado para alimentar a combustão e exalar o perfume.

O exemplar da Igreja de São Salvador de Pombeiro apresenta uma rendilhada arquitetura gótica, com dois corpos hexagonais, sobre uma calote suportada por um pé elevado e terminando num coruchéu em forma de pirâmide de planos vazados e esquinas decoradas com rebentos de folhagem. Nos dois corpos os planos apresentam arcos geminados, com rosáceas por cima, e, dentro de cada um, fenestrações também emparelhadas e rematadas por outras rosáceas abertas em quadri-fólios. Os ângulos são marcados por contrafortes quadrangulares coroados, acima da platibanda, por pináculos piramidais cogulhados. A função da peça beneficia do vazamento próprio da arquitetura gótica e assim esta define inteira e coerentemente a estrutura do objeto. Não era certamente caso único na nossa ourivesaria mas, talvez pelo uso intenso deste tipo de objetos, o turíbulo de Pombeiro sobressai hoje como exemplar sem paralelo nas artes da prata nacionais. O mesmo modelo de base arquitetónica aparece, contudo, em diferentes formulações, com certa frequência na torêutica.

Não deixa de levantar alguns problemas a relação entre a linguagem arquitetónica mas de trabalhado algo rude do corpo desta peça e o lavor vegetalista da sua base. Tratando-se da parte do turíbulo que recebe a queima do incenso é, por isso, a mais exposta a uma degradação pelo uso, não sendo invulgar a sua reconstituição ou substituição. No caso deste exemplar a ligação entre

as duas partes tem especial importância, pois é precisamente nesta base que se encontra a inscrição, que tanto pode dizer respeito ao 6.º senhor de Pombeiro, que viveu na segunda metade do século XV, como ao seu homónimo cavaleiro da Casa Real no tempo de D. Manuel. Este último, a quem se deveria então apenas uma reconstituição de um turíbulo mais antigo, foi também o doador de um cálice armoriado da mesma igreja, de feição claramente manuelina.

No exemplar do Museu Nacional de Machado de Castro a estrutura arquitetónica, agora classicista, sobressai igualmente, mas não é exclusiva da peça. Podemos mesmo definir aqui três tipos de decoração que são usados com alguma independência. O primeiro é a forma arquitetónica propriamente dita, que define a planta dos dois registos em seis planos e os seus alçados. No registo inferior, mais largo, são usadas pilastras e colunas avançadas, caneladas e de capitéis dóricos, marcando os ângulos e enquadrando edículas de pilastras lisas, capitéis jónicos e semicúpulas em forma de vieira. A platibanda deste corpo é coroada com urnas no eixo das colunas, unidas por «ferroneries» de gosto flamengo. No segundo registo, em menor escala, os planos são ocupados por edículas semelhantes, os ângulos definidos por pilastras jónicas, mas os contrafortes avançados já não derivam da arquitetura clássica e sim da reunião de dois segmentos de inspiração vegetal que se unem no meio curvando-se para o exterior. A platibanda deste registo é de novo decorada com urnas nos ângulos, mas aqui reunidas por motivos em «S» deitado e ligados ao centro.

O segundo tipo de decoração retoma motivos também utilizados na arquitetura, como os godrões do pé, as aletas e as cartelas com godrões da base, os motivos vegetalistas da platibanda e do topo. Sendo elementos utilizados também na arquitetura, derivam de uma gramática decorati-

va gravada que se espalha por todas as artes e que é aqui utilizada numa relação formal com a peça e não numa articulação com as formas arquitetónicas utilizadas.

Finalmente, encontramos a decoração escultórica composta pelos seis bustos de figuras que ocupam os nichos do corpo inferior do opérculo e das esferas armilares e urnas que ocupam as edículas do registo superior. O mais interessante, na sua relação com a estrutura arquitetónica, é a independência de escala. Esta relaciona-se, de facto, com a escala da própria peça e não dos nichos em que se inscrevem, assumindo uma dimensão totalmente exagerada em relação às edículas, que acabam por funcionar como molduras destas figuras. A liberdade com que os motivos arquitetónicos são dispostos, a utilização da linguagem das ordens clássicas para dar ritmo e legibilidade à estrutura da peça, mas funcionando com certa autonomia em relação aos outros elementos decorativos, permitem-nos conceptualmente distinguir entre uma «microarquitetura», isto é, a modelização das formas arquitetónicas edificáveis em pequena escala, e o uso decorativo de uma gramática arquitetural subordinada sempre, contudo, à unidade decorativa e funcional da peça de ourivesaria. JOC



53. AUTOR DESCONHECIDO Julgamento das Almas

c. 1540

Óleo sobre madeira de carvalho. 214,5 x 176,5 cm

Proveniência: Mosteiro de São Bento da Saúde, Lisboa

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 71 Pint

Bibliografia: Vasconcelos, 1882. Couto, 1951. Gonçalves, 1959. Markl, 1983a. Caetano, 1995 e 2010.

Mourão, 1999. Machado, J.N.S., 2002.

O grande painel *Fulgamento das Almas* é uma das mais discutidas pinturas portuguesas da primeira metade do século XVI. A obra chegou até nós num estado de integridade muito maculada por faltas e restauros que não deixam vislumbrar todos os valores plásticos da pintura e tornam difícil a leitura de alguns pormenores iconográficos de pequenas figuras que poderiam ajudar a clarificar o sentido mais profundo da imagem. Chegou ao museu vinda da Academia Real de Belas-Artes, com uma proveniência, não confirmada, atribuída ao Convento de São Bento da Saúde de Lisboa, cenóbio fundado em data mais tardia do que a da pintura, mas que tinha outras obras anteriores, como o retábulo precisamente dito «de São Bento», que hoje sabemos ter sido comprado pelos beneditinos, em «segunda mão», pelo afogo financeiro da casa, a uma irmandade ativa em São Francisco da Cidade de Lisboa, nos fins do século XVI. Estilisticamente a pintura foi quase sempre associada a dois outros painéis do MNAA, um *Batismo de Cristo* e uma *Anunciação* (inv. 931 Pint e 932 Pint), esta última datada de 1549, razão pela qual se alcunha por vezes o anónimo pintor como «Mestre de 1549». Recentemente pusemos em causa esta ligação fundados no desenho díspar que foi observado nas refletografias do grande quadro do Julgamento e nos dois outros painéis, onde se via um muito livre e agitado desenho subjacente a carvão (Caetano, 2010: 242). É provável, contudo, que tivéssemos sido induzidos em erro pela falta de informação da refletografia do quadro grande, feita em condições técnicas muito imperfeitas, pois é forçoso concordar que a aplicação de tintas, os modelos humanos e arquitetónicos são muito semelhantes nas três obras, pese embora, como dissemos, o mau estado da tábua do *Fulgamento das Almas*. Uma dessas similitudes interessa-nos especialmente, pois o arco que divide os dois espaços representados na pintura da Anunciação, aqui visível apenas até ao

meio, é praticamente idêntico à metade direita do grande pórtico central do *Fulgamento das Almas*, identidade que está não apenas no desenho da arquitetura, mas nas figuras alegóricas representadas. Em ambos os casos se sobrepõem na pilastra as figuras da Justiça e da Sabedoria, apresentadas com os mesmos atributos e uma peculiar representação da Força como uma mulher apertando na mão uma cobra, visível sobre o entablamento no painel da Anunciação e que é repetida entre a coluna e a pilastra mais à esquerda na construção arquitetónica do *Fulgamento das Almas*.

Iconologicamente a pintura tem tido leituras díspares. Flávio Gonçalves (1959) chamou a atenção para a ligação da obra a fontes flamengas, como o *Fulgamento Final* executado para a Sala dos Jurados da Câmara de Bruges por Jan Provoost em 1525. Os pintores de ambas as obras conheceram fontes semelhantes, que se manifestam em pormenores como o anjo que veste uma túnica branca à alma que entra para o Paraíso, e o cortejo destes eleitos passando uma porta, vestidos com essas túnicas, franqueando as portas do céu. Também a divisão em registos entre este espaço de Julgamento e a Corte Celestial e a presença, de um lado e outro de Cristo, da Virgem e de São João em primeiro plano à frente da galeria de Santos e Justos do Antigo Testamento, unem os dois quadros, mas o painel do MNAA é muito mais complexo na sua organização e na sua iconografia.

Dagoberto Markl fez, em 1983, uma complexa leitura da pintura de Lisboa. Partiu de uma identificação da figura de um condenado aos infernos que transporta uma pena de escrever na orelha e um tinteiro atado ao braço, como um humanista, que propõe ser o dramaturgo Gil Vicente, e da identificação das figuras da Virgem com a rainha D. Catarina e de David com D. João III, de Abraão com o infante D. Luís e de Isaac com o infante D. João, para datar a pintura de 1536 ou 1537, dando-lhe um

sentido quase contrarreformista, anti-humanista e fanaticamente intolerante. Apresentámos, em 2005, uma hipótese contrária a esta teoria, considerando a obra como participante do espírito humanista que no fim dessa década de 1530 marcava a sociedade portuguesa, com a reforma da Universidade e das Ordens Religiosas, proposta que, com algumas alterações, mais à frente retomaremos. Em 1999, Cátia Mourão dedicou ao quadro um artigo em que tenta um misto de análise formal e iconográfica, valorizando a arquitetura e relacionando, como já Gonçalves e Markl tinham feito, as escadas por onde caminham os eleitos com o percurso espiritual difundido por vários místicos, em que cada degrau corresponde a uma Virtude. Refere a este propósito Ramón Llull, mas a ideia da escada de Jacob como imagem do percurso ascensional para a salvação é comum a boa parte da literatura espiritual. O *Il Monte Santo di Dio*, de Antonio Bettini, saiu em Florença em 1477 com ilustrações de Sandro Botticelli. Numa delas a chegada ao cimo do Monte, onde Jesus aguarda o Crente, é feita por uma escada em que cada degrau leva escrito o nome de uma virtude.

No painel do MNAA as Virtudes estão não só, como foi dito, assinaladas simbolicamente na escadaria dos eleitos, mas concretamente como figuras alegóricas no pórtico que dá acesso ao Mundo Celeste. No óculo central vemos uma mulher com o coração inflamado na mão esquerda, que representa o Fervor Religioso ou o Amor Divino, coroando a porta que leva ao céu. Pode ainda representar a Caridade. No lado direito do arco ainda se lê numa filacteria a palavra «JUSTIÇA» e duas imagens representam a Justiça e, abaixo, a Sabedoria. Como referimos, o mesmo acontece no painel da Anunciação, de 1549, e corresponde a uma associação com um largo passado entre as duas virtudes que se completam, o julgar com sabedoria. Uma imagem sobreposta a outra, embora ao revés da ordem

que tem a de Lisboa, aparece nos célebres frescos do Bom Governo do Palazzo Pubblico de Siena pintados por Ambrogio Lorenzetti em 1337-40, em que a figura da Justiça tem sobre a sua cabeça a imagem alegórica da Sabedoria. Na coluna em plano secundário, do mesmo lado, uma imagem de difícil leitura parece transportar uma vela, podendo representar a Fé. Do lado oposto, na coluna secundária, vê-se a imagem da Força. Ao lado do arco a degradação da pintura apagou o que se poderia ler na filacteria e também os atributos da figura superior, pelo menos na totalidade. Parece ter um vaso numa mão, o que poderia indicar a Temperança. Já por baixo desta a figura empunha uma vara com uma esfera armilar, atributo que noutro painel português mais ou menos contemporâneo, a *Virgem da Misericórdia* de Sesimbra, de Gregório Lopes, é utilizado para simbolizar a Esperança.

As Virtudes decoram, assim, o grande pórtico de acesso ao Céu, relembrando que a entrada nele depende do seu exercício ao longo da vida terrena, isto é, da «contabilidade» entre pecados e prática virtuosa, que os anjos e o demónio cuidadosamente conferem nos livros que examinam e que povoam o primeiro plano da pintura. Para nós é esta a «chave» da leitura da pintura, a oposição entre a contabilidade terrena, do comércio e do luxo, e a contabilidade celeste ou espiritual, aquela que leva ao céu e à salvação. A figura com pena e tinteiro pode ser ligada a esse homem das contas terrestres, tal como os anjos com livros à frente se assemelham às descrições das «bancas» que povoavam certos espaços de Lisboa, como no Cata-que-farás, com os seus notários e cambistas. A relação com os livros de razão, de deve e haver, é evidente no exame que diabo e anjos fazem dos livros, tendo ao meio, como juiz, São Miguel, e como juiz supremo o próprio Cristo. Como então lembrámos, uma das obras centrais do humanismo português tinha sido publicada pouco antes por João de Barros, sob

o título de *Ropica Pnefma*, um grego macarrónico para designar «Da Mercancia Espiritual». É uma das primeiras obras do humanismo português de evidente inspiração erasmiana e põe em confronto as duas mercancias, a terrena e a espiritual, com os resultados de cada uma. As personagens convocam a Virtude, o Intelecto e outras alegorias, com uma proximidade com a obra representada que torna difícil que não haja uma relação entre ambos. Aliás, como chamámos a atenção, a própria circunstância de a multidão de eleitos se opor a um inferno quase deserto envia-nos para a crença na salvação da imensa maioria dos homens, concordante com as leituras humanistas e erasmianas das Epístolas de São Paulo.

Tomámos anteriormente como boa a corrente identificação do espaço na parte inferior direita da pintura com o Purgatório. A sua existência, aliás, levava Dagoberto Markl a considerar «não estarmos perante um Juízo Final» (Markl, 1983a: 96), mas uma mais atenta observação da pintura pode levar-nos a repensar esta ideia. De facto, a presença de Cristo entre a auréola de cores corresponde diretamente à descrição do Julgamento Final no Apocalipse de São João: «vi um trono levantado no Céu, sobre o qual alguém estava sentado [...] circundava o trono um arco-íris [...] diante do trono havia um mar transparente de cristal» (Ap. 4, 1-6). O disco de luz que rodeia a escada dos eleitos resulta da mesma fonte. Por outro lado a sucessão, no eixo da pintura entre Cristo e São Miguel, ocorre em numerosas pinturas, algumas já relacionadas com o quadro do MNAA: o *Julgamento Final*, de Jean Bellegambe, do Musée de la Chartreuse de Douai, o *Juízo Final*, de Memling, do Muzeum Narodowe de Danzig, ou o políptico *Juízo Final*, de Weyden, do Musée de l'Hôtel-Dieu, em Beaune, são três exemplos muito conhecidos dessa ligação. A aba esquerda do tríptico de Memling traduz a mesma ideia do quadro de Lisboa, com

a multidão de eleitos transpondo um pórtico em forma de torre gótica, enquanto a direita mostra os condenados ao Inferno. No políptico de Weyden os painéis extremos têm a mesma iconografia. A nosso ver, o que se representa no quadro não é o Purgatório, local para onde as almas seriam enviadas, mas um local de partida para o julgamento final, isto é, a saída dos sepulcros é substituída pela representação desse lugar que é assim um «lugar do além» ou «além-túmulo», reino dos mortos chamados no fim dos tempos à justiça divina. Os habitantes deste mundo são ajudados por um anjo a chegarem à plataforma onde serão julgados, o seu caminho é de ascensão para o centro do quadro e não uma consequência do julgamento, como seria o Purgatório. Esse reino de Plutão, em termos clássicos, era também o reino das riquezas da Terra, razão por que era representado sempre banhado, como na pintura do MNAA, por uma luz dourada, que decorre desta ideia, e não do fogo infernal nem da «chuva de indulgências» como foi dito. A conjugação do mundo dos mortos clássico com o além-túmulo cristão foi uma constante tanto da literatura humanista como da pintura de inícios de Quinhentos como se pode ver, por exemplo, na representação das paisagens com a barca de Caronte que Patinir repetidamente pintou, conjugadas com o Paraíso e o Inferno.

A arquitetura ocupa, na estrutura da pintura, um lugar de destaque. O grande arco triunfal, as Portas do Céu, está no centro composicional e iconográfico da pintura. Dando-nos uma passagem entre os dois níveis da pintura, «explica» as determinantes dessa passagem através da imagem figurada das Virtudes. Do ponto de vista estritamente construtivo é uma arquitetura «impossível», não realizada nem próxima de modelos realizados. Mais do que um pórtico é uma espécie de edifício circular rasgado por portas, com colunas soltas absurdamente ligadas ao corpo central por

avanços do entablamento. Certamente houve uma preocupação de dotar este edifício de uma imagem de riqueza e classicismo, com a utilização da ordem coríntia e de modelos de decoração «ao romano», mas também parece ter havido a preocupação de irrealidade na sua construção, apartando-o da arquitetura «normal» ou comum no espaço terreno. No Inferno é utilizada a ordem toscana, condizente com a baixeza e a ferocidade do espaço, e no Mundo dos Mortos uma espécie de compósito, talvez pela duplicidade (a dupla possibilidade de destino) dos seus ocupantes. Por outro lado o trono é gótico, ou de uma fábrica goticizante, embora com labores naturalistas também utilizados no Primeiro Renascimento. Não é o único caso. No quase contemporâneo retábulo do Convento da Trindade de Lisboa, também do MNAA, pintado por Garcia Fernandes em 1537, o trono da *Santíssima Trindade* é também resolvido num complexo desenho gótico, quando toda a pintura, e a arquitetura nela representada, se pauta pela repetição de modelos renascentistas. Aparentemente, talvez por uma noção relativa de antiguidade, a pintura portuguesa associou frequentemente o Antigo Testamento ao Gótico e o Novo ao Romano, mas é possível também que, sendo o trono descrito como exuberante por São João, e o gótico associado a uma ideia de riqueza, como o fazia Frei Brás de Barros numa carta a D. João III, se tenha adotado este partido de representação. Joaquim de Vasconcelos irritou-se com este trono, que deu como exemplo «da dissolução de formas structivas pelos elementos decorativos», «sempre em toda a historia da arte, um symptoma de decadência» (Vasconcelos, 1882: 40), mas as «concepções ultra-phantásticas», como lhes chama, parecem-nos, tal como o arco triunfal, propositadamente enviá-los para construções que se situavam para além do terrenamente edificado, imagens projetadas da fantástica arquitetura idílica do Paraíso Celeste.

Dagoberto Markl propôs uma ligação do espaço narrativo da pintura com o espaço teatral, com percursos de entrada e de saída. A sua argumentação não convenceu totalmente os especialistas de teatro (Machado, J. N. S. 2002: 112), mas há pelo menos um sentido de «auto», isto é, de orientação numa espécie de cortejo teatral nos diversos espaços de «cena», tempos de acontecimento da narração. As almas são retiradas do espaço à direita, assistem ao seu julgamento com a leitura dos pecados e boas ações registados nos livros da contabilidade espiritual e, dada a sentença, ou são deitadas ao inferno pelos demónios ou vestidas com as vestes de pureza, passando o pórtico das virtudes e encaminhando-se para serem recebidas no Paraíso, entre os Santos e os Justos, pelos braços abertos de Cristo no Trono. Essa bem-aventurança ganha-se pelos sofrimentos e penitência dos mártires, que sobem ao céu, pelo lado esquerdo, transportando a palma do martírio, ou pela justeza do procedimento em vida, os que sobem as escadas pela direita (pelo lado do pórtico onde a sabedoria e a justiça estão figuradas) transportando círios.

A arquitetura figura-se nesta pintura como elemento estruturante da iconografia e da narração e é um elemento fundamental da obra pelo seu simbolismo e pela legibilidade que confere à composição. JOC



54. Sacrário

Final do século XVIII – início do século XIX
 Madeira dourada e prateada. 62 x 41,7 x 36,1 cm
 Diocese de Santarém / Paço Episcopal



55. Sacrário do Senhor dos Passos

Meados do século XVII (?)
 Madeira dourada. 269 x 168 x 78 cm
 Proveniência: Convento de Nossa Senhora do Carmo, Aveiro
 Museu de Aveiro, 24/M



56. Sacrário

Final do século XVII

Madeira de castanho policromada. 300 x 200 x 90 cm

Proveniência: Convento da Madre de Deus de Sá, Aveiro

Museu de Aveiro, inv. 8/M; 142/B

Bibliografia: Brandão, 1984. Franco, 2000b.

O sacrário é um móvel litúrgico destinado a guardar as partículas consagradas na celebração eucarística, decorrendo a sua definição cultural das orientações da 13.^a Sessão do Concílio de Trento, em 1551, de defesa clara da veneração do Sacramento. O mistério da transubstanciação era, de facto, uma das pedras de toque das controvérsias mantidas com os reformistas, que o não aceitavam, mas uma vez reafirmada a sua legitimidade teológica foi, naquela sessão (Cânone VII), também determinada a custódia da Eucaristia num *sacrarium*, termo vago que tanto se poderia aplicar ao espaço eclesial onde ela se guardava – originariamente na sacristia ou, nalguns casos, já no retábulo, e agora definitivamente localizado no retábulo – como ao tabernáculo, ou seja, o vaso que continha a hóstia e que se recomendava ricamente decorado (Christof Jobst, 2006).

Coube uma vez mais à ação apostólica de São Carlos Borromeu, como arcebispo de Milão, a promoção do culto eucarístico e a tentativa de ligar a localização do sacrário e do tabernáculo ao altar-mor – o que não fez sem resistências –, embora contasse com exemplos precedentes, alguns até anteriores às determinações tridentinas, caso das disposições do bispo de Verona, Gian Matteo Giberti, relativas às reformas arquitetónicas da sua catedral (1542). De qualquer modo, os decretos do sínodo provincial de 1565, reunido por São Carlos, e a sistematização desenvolvida no seu famoso escrito *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* (1577) confirmaram a importância do debate contemporâneo sobre as relações entre a arquitetura religiosa, a liturgia, a forma e a disposição das alfaias, levando não só à reforma interior de muitos templos como à fixação tipológica do mobiliário sacro.

Uma das respostas mais criativas às questões postas pelas exigências de novas formas de culto e de celebração eucarística foi encontrada pelo ar-

quiteto Giorgio Vasari (1511-1574), na obra realizada na igreja de Santa Croce, em Florença. Vasari procedeu ali à modernização do espaço interno através da demolição de todas as estruturas medievais, tornando-o mais fluido e homogêneo; em simultâneo deslocou o cadeiral da zona do presbitério para uma das capelas absidais, permitindo uma visibilidade maior do altar-mor, para onde desenhou um tabernáculo em madeira, colocado em 1569. O modelo deste móvel litúrgico, em templete poligonal, polistilo, coroado por cúpula hemisférica, inspirava-se seguramente em protótipos anteriores – já em 1504 Andrea Sansovino propunha um altar eucarístico de semelhante conceção – mas pode eventualmente ter inspirado a adoção generalizada desta tipologia de sacrários um pouco por toda a Europa a partir do último quartel do século XVI, ao mesmo tempo que ajudava a divulgar a linguagem arquitetónica do Renascimento.

O envolvimento dos prelados portugueses nestas reformas foi assinalável, tendo sido mesmo sublinhada a precedência de algumas inovações litúrgicas relativamente às orientações de Trento, nomeadamente a localização do Santíssimo Sacramento no altar-mor, que se verificava já nalguns templos na década de 1530. Assim aconteceu no convento hieronimita de Nossa Senhora da Pena, onde o sacrário se localiza já no centro do altar da autoria de Chanterene, mas também na Colegiada de Guimarães, quando o cardeal-infante D. Henrique, após a visita pastoral que ali efetuou em 1537, ordenou que se fizesse o sacrário enquanto não se terminasse a capela dedicada ao Santíssimo Sacramento que o cônego Gonçalo Anes aí edificava (Bastos, 2010). É sabido, por outro lado, como as constituições diocesanas passaram a prescrever as normas emanadas do Concílio, assegurando a uniformidade e a decência do culto.

Os sacrários aqui apresentados dão conta não só da generalização deste tipo de mobiliário, de

acordo com modelos internacionalizados, como da sua evolução ao longo de todo o século XVII.

O *Sacrário do Senhor dos Passos* do Museu de Aveiro é, seguramente, o exemplar mais antigo deste conjunto, datável de meados do século XVII, quando se concluíram as obras da igreja do Carmo daquela cidade, de onde provém. De planta poligonal em dois registos sobrepostos – a que falta o remate, certamente cupulado –, o sacrário distingue-se pelo uso sofisticado de uma linguagem tardo-renascentista, a mesma que informava o seu enquadramento arquitetónico original – sem preocupações de articulação canónica –, traduzida, aliás, por um trabalho de entalhe de grande qualidade técnica. É notória a inspiração em motivos ornamentais e arquitetónicos colhidos em gravuras flamengas – os tipos colunários, as aletas de ligação entre registos – mas, apesar da sua identificação tipológica com a forma templete, parece ser objetivo do artífice, sobretudo, a utilização de elementos de composição em associação livre, dando origem a uma meta-arquitetura que, embora utilizando os mesmos meios expressivos, não replica qualquer edifício real nem procura a conceção de um edifício à escala.

O exemplar proveniente do Convento de Nossa Senhora da Conceição de Portalegre (cat. 57), mais tardio, inscreve-se na mesma linha de organização de planta e volume do sacrário aveirense, diluindo porém a sua subordinação a um vocabulário estritamente construtivo em favor da adoção de convenções decorativas mais próximas do mobiliário da época, designadamente o uso de madeira escurecida, a imitar o ébano, e de placas de prata cinzelada e relevada. Se se deve procurar na marcenaria seiscentista a inspiração para a organização ornamental deste sacrário, embora articulada por uma membratura arquitetónica, é da retabulística que deriva, claramente, o modelo da peça também conservada no Museu de Aveiro

com o n.º de inventário 8/M e 142/B. Proveniente do Convento da Madre de Deus das Religiosas de Sá, é muito provável que seja esta a peça que, em 1688, o pintor do Porto Pedro Monteiro Ferreira se obrigou a dourar e estofar, empreitada que deveria incluir o retábulo e a tribuna da capela-mor (Brandão, 1984); a composição da peça é, pelo menos, congruente com aquela datação. Trata-se, uma vez mais, de uma estrutura idêntica à das obras anteriores, mas onde é mais radical a ocultação da matriz arquitetónica original, sob a riqueza dos motivos próprios da talha pré-joanina (colunas torsas, frontão curvo interrompido, acantos, parras e cachos de uvas de evocação eucarística, *putti* e querubins). MS e CB



57. Sacrário

Portugal, finais do século XVII

Madeira escurecida, prata relevada e cinzelada. 225 x 118 cm

Proveniência: Convento de Nossa Senhora da Conceição de Portalegre

Museu Municipal de Portalegre

Bibliografia: Keil, 1940, vol. I: 149a. Pereira e Rodrigues, 1988: 64. Gomes, 1998a. Franco, 2000b.

Este sacrário inclui-se numa tipologia de móveis litúrgicos associados à eucaristia, que se desenvolveu em Portugal ao longo do século XVII, e que têm como característica principal serem habitualmente revestidos por placas de prata, que chegam a ocultar toda a estrutura de madeira. O mais monumental e o mais antigo que se conhece é o do altar da Capela do Santíssimo Sacramento da Sé do Porto, lavrado por Manuel Guedes entre 1632 e 1651. O autor do sacrário da capela-mor do Mosteiro dos Jerónimos também é conhecido: trata-se de João de Sousa, que executou a obra entre os anos de 1666 e 1675. Não muito longe, no Convento do Bom Sucesso da Ordem de São Domingos, encontra-se também um trono de prata de c. 1680. Ao mesmo tempo, as Comendadeiras de São Bento de Avis mandavam fazer para o seu Convento da Encarnação um sacrário de prata, desta feita em forma de templete, com arquitetura de pura inspiração tratadística. Mais tardio, de 1698, é o exemplar do Museu Nacional de Machado de Castro, proveniente da Sé Nova de Coimbra, mas executado para a Igreja do Santo Nome de Jesus do colégio jesuítico das Onze Mil Virgens, de Coimbra.

A tipologia mais comum dos sacrários coevos é a de templete encimado por trono que, na sua evolução, se isenta gradualmente, dando lugar aos tronos eucarísticos inseridos nos nichos centrais dos retábulos, ou seja, nos tabernáculos. Na passagem para a capela-mor das igrejas, veio a ocupar uma das paredes, escavado e encerrado dentro de decentes portas ou, na linha que veio a conhecer uma evolução mais completa, surge como móvel litúrgico associado ao altar, vindo progressivamente a integrar-se nos retábulos. A associação simbólica do sacrário ao Santo Sepulcro ditou as tipologias deste móvel litúrgico. As planimetrias centralizadas – circulares ou poliédricas – correspondiam, por seu turno, à perfeição devida à casa de Deus.

O exemplar que agora se expõe, provindo do Convento de Nossa Senhora da Conceição da Ordem de São Bento de Portalegre (Keil, 1940), tem uma iconografia que se liga diretamente a esta realidade simbólica. As pinturas que figuram em três faces do meio hexágono – que é a forma do sacrário – representam os momentos da Paixão de Cristo. Contudo, a porta, espaço central do tabernáculo onde normalmente surge o *Agnus Dei*, a Última Ceia ou a Queda do Maná, apresenta uma pintura com a Ressurreição de Cristo. A leitura deste programa iconográfico entende-se facilmente: apesar do martírio e sepulcro de Cristo, o exemplo que Ele nos dá ao ressuscitar faz acreditar na ressurreição das almas e é exatamente essa fé que é reiterada cada vez que se comunga. Assim se explica que no sacrário da Sé do Porto surja a figura em vulto perfeito de Cristo ressuscitado a pontuar no alto todo um programa eucarístico muito mais elaborado do que o de Portalegre. No caso alentejano, a intenção ressurrecional ainda era mais sublinhada pela existência de uma outra porta pintada, também hoje à guarda do Museu de Portalegre. De melhor execução pictórica que a da porta que quotidianamente encerrava o sacrário, esta pintura sobre cobre, de origem nórdica, deveria ser colocada no tabernáculo apenas nos dias de festa, e especialmente no dia de Páscoa. As portas destacáveis foram adaptadas ao sacrário, abrindo-se nelas uma fechadura de modo a respeitar uma das diretrizes das constituições sinodais (Évora, 1565) que determinava a execução do sacrário «com toda a decência, reverência e guarda possível segundo a faculdade de cada ig^a ou mst^o, fechado com boas fechaduras e chaves». Aliás, no próprio inventário da extinção do Convento de São Bernardo de Portalegre (Nossa Senhora da Conceição) regista-se uma «caixa de prata que serve de guardar as chaves do Sacrário que são também de prata» (ADPTG-CVSBNPTG, Inventário

de Bens Móveis e Imóveis do Convento de S. Bernardo de Portalegre, 1823, mç. 7/2, fl. 30v). Pela leitura das constituições sinodais (Angra, 1560) também ficamos a saber que o sacrário deveria estar «concertado na igreja em lugar conveniente com todos os ornamentos e concerto que melhor possa haver acompanhado de gente». Estas diretrizes pautam o comportamento dos doadores, das confrarias e irmandades, especialmente as do Santíssimo Sacramento, que encomendavam os sacrários. O desvelo que punham nas ofertas correspondia à intenção de estas serem «taes que convenham para tão alto sacramento» (Viseu, 1556), tal como acontece neste sacrário em que foi acrescentada prata à estrutura de madeira.

As placas de prata aí aplicadas apresentam relevos fitomórficos, anjos, urnas, cariátides, cornucópias e vides, sendo naturalmente estes ornatos os mais convenientes a uma peça de cariz eucarístico. A profusão de elementos conjugados confere à peça um aspeto barroco de raiz clássica, pela inspiração direta em ornatos gravados que se difundiram por toda a Europa desde o século XVI. Esse aspeto é acentuado pela estrutura arquitetónica da peça que é totalmente devedora da lição da arquitetura barroca, com as suas colunas torsas encimadas por pináculos e aletas vazadas buscando inspiração no maior tabernáculo eucarístico da Igreja Católica, o baldaquino de São Pedro de Roma. AF



Algumas imagens de especial devoção são toscas ou pequenas e exibem-se normalmente expostas com uma cenografia que as centraliza e amplifica. A apresentação desta pequena imagem da Virgem faz-se dentro de uma reserva de vidro, debaixo de um camarim com cúpula e lanternim suportados por um entablamento erguido sobre quatro colunas coríntias, caneladas, com o terço inferior decorado e assentes em socos paralelepípedicos. Outras pequenas imagens, como a de Nossa Senhora de Brotas, apresentam-se de forma semelhante nesta região do Alentejo. O modelo parece derivar das custódias de exposição do Santíssimo, elas próprias por vezes expostas sob camarins deste tipo, em talha dourada, mas também podemos encontrar o mesmo modelo arquitetónico dignificando o espaço efemeramente em festividades religiosas e civis. A grande decoração dos elementos arquitetónicos mostra a intenção de enriquecer a peça, mas reflete também o gosto pelo excesso decorativo que marcou o fim do barroco seiscentista português. JOC

58. Camarim com imagem da Virgem

Último quartel do século XVII

Prata, latão, madeira, vidro. 48,5 x 18,5 x 18,5 cm

Proveniência: Convento das Dominicanas de Elvas

Igreja de Santa Maria da Alcáçova, Elvas, inv. EL.SM.1001 Our

Bibliografia: Keil, 1943. Valente, 2009.



59. Oratório

Goa, século XVII

Madeira de teca e outras madeiras policromadas e douradas; marfim com policromia e ouro, goma-laca e tambaca. 89 x 45 cm (fechado); 89 x 105 cm (aberto)

Proveniência: Coleção Sangramão Proença (?)

Museu de Évora, inv. ME 484

Bibliografia: Cacegas, 1866. *The illustrated Bartsch*, 1981. Távora, 1983. Bailey, 2001. Ribeiro, 2007.

As imagens de devoção mariana, de grande variedade de evocações, expressividade e humanismo da representação, divulgadas graficamente nas regiões asiáticas, constituíram-se como um dos temas mais numerosos e importantes na divulgação missionária e evangélica. Para as acolher, executaram-se templos em miniatura, sendo os modelos conhecidos, na sua grande maioria de produção indo-portuguesa, distribuíveis sensivelmente por duas tipologias: de planta retangular com frontão triangular e duas portas, ou em *tempietto*, de planta centralizada poligonal, com coramento de cúpula e varandim apoiado em colunas e fechado por portas articuladas. Neste oratório, correspondente ao segundo modelo, encontram-se ainda representadas, no remate da cúpula, as armas dominicanas circundadas por um rosário, o que indica uma encomenda ou oferta para uma das várias casas da Ordem na Índia:

Pareceu então a el-Rei Dom João, que era tempo de meter maiores forças na conquista espiritual. E ainda que tinha já mandado outras Religiões, determinou juntar a ellas a de S. Domingos com numero e valor de sugeitos, para poderem edificar, e permanecer por tudo o que se fosse descobrindo. (Cacegas, 1866, vol. IV: 305)

O oratório do Museu de Évora figura, entre os exemplos conhecidos, como um dos mais expressivos na sua plasticidade e policromia, apresentando elementos entalhados idênticos aos que decoram púlpitos e retábulos assinaláveis na maioria das igrejas goesas.

Numa primeira observação, tornada possível após complexo restauro (Ribeiro, 2007), destacam-se esculpidas no reverso dos volantes das portas e inscritas em nichos, figuras reais com os respetivos distintivos. Se o artista pretendia evocar a ascendência de Cristo com os seus ante-

passados, vulgarmente representados na árvore de Jessé (tema aliás de grande predileção dominicana), não deixa de ser curioso e significativo constatar que, neste caso, gozou de total liberdade interpretativa, dispondo as figuras reais sobre colunas de lótus (decalçadas da representação usada nas divindades orientais), num esquema repetitivo e como meros elementos decorativos. De forma simbólica e referencial, em lugar das habituais colunas esculpiram-se serafins com asas cruzadas na frente e outras verticais a sustentar os arcos de raiz marcadamente oriental que decoram o topo. Sintomaticamente, o terço inferior termina em folhagens e num espiralado de serpentes, divindades hindus frequentemente representadas nas artes decorativas indo-portuguesas.

A centralidade de toda a construção, reforçada pelo esplendor raiado do fundo e emoldurada por um rosário, converge para a figura da Virgem com o Menino, com os anjos a coroá-la. A imagem amovível, esculpida em vulto pleno, com vestes estofadas, mostra o rosto, as mãos da Virgem, o Menino e cabeças de anjos, dignificados com delicada execução em marfim. A composição denuncia uma flagrante relação com uma gravura da Virgem da autoria de Israhel van Meckenem (1445-1503), gravador e ourives alemão de uma imensa produção (*The illustrated Bartsch*, 1981, vol. IX: 58).

A peanha, onde se apoia a Virgem, é provavelmente o elemento onde o hibridismo artístico mais se acentua e fascina: o globo, no qual se enrola a serpente que Maria pisa, surge, mais uma vez, de uma flor de lótus dupla, apoiada nos capelos da grande serpente cósmica da mitologia hindu.

Estas imagens em madeira e marfim eram geralmente esculpidas em parceria oficial, sendo o marfim lavrado pelos mestres e o restante trabalho em madeira pelos aprendizes (Távora, 1983: 184).

Se bem que a peça em análise indique uma encomenda dominicana, que responderia a instruções

artísticas específicas, na utilização intencional de modelos arquitetónicos e iconográficos europeus, a fortíssima presença do repertório simbólico e artístico local transforma-a de forma exemplar numa síntese de referências que se constituem como a verdadeira imagem ou metáfora da presença portuguesa na Índia.

Os testemunhos artísticos dessa presença, veiculados pela evangelização, equacionam-se como uma nova resposta, ou a compreensão (entre os vários intervenientes) do efetivo poder da imagem como instrumento propagandístico. Tal remete para esferas de reflexão, muito além do próprio objeto em si; ao analisar de outra forma os testemunhos artísticos, conclui-se que a interpretação dos temas pelos artistas locais é identitária e seletiva, sendo que na conversão ao cristianismo figura em simultâneo, plasticamente, a conversão do cristianismo (Bailey, 2001).

Tal pressuposto levar-nos-á, invariavelmente, a reposicionar a arte cristã missionária face à sua matriz europeia. MCBS



60. Maqueta do Erário Régio

Executada segundo o projeto da autoria de José da Costa e Silva, c. 1789

Madeira. 83,5 x 83 x 83 cm

Proveniência: Associação dos Arqueólogos Portugueses (Museu Arqueológico do Carmo)

Palácio Nacional da Ajuda, inv. 53999

Bibliografia: França, 1966. Locci, 1998. Paixão, 1999. Gomes, 2009.

Regista a lenda que Gian Lorenzo Bernini no limite da argumentação para conquistar a encomenda da *Fontana dei Quattro Fiumi* (1657-1661) fez executar uma maquete em prata que entregou pessoalmente a Olimpia Pamphili. O objetivo dissimulado era que esta a mostrasse ao seu irmão, o Papa Inocêncio X, e o convencesse a decidir-se pela adjudicação da obra – retórica eficaz, como se sabe, pelo argumento virtuoso montado pela estratégia do famosíssimo escultor.

Sabemos que D. Rodrigo de Sousa Coutinho encomendou em 1802 um modelo para o Palácio da Ajuda, pouco tempo depois da substituição de Manuel Caetano de Sousa (1738 -1802) na direção da obra, que acabava de ser entregue à dupla de arquitetos de formação italiana, José da Costa e Silva (1747-1819) e Francisco Xavier Fabri (1761-1817). O marceneiro António Ângelo foi encarregado da sua execução, tendo-se procurado as madeiras adequadas para tal.

Em causa estava a exigência de se mostrar o novo projeto ao príncipe regente, que precisava de ser convencido da bondade do discurso neoclássico, assimilado na nova encomenda, quando alguns anos antes, em 1796, subscrevera o risco ainda barroco de Caetano de Sousa para o novo palácio, que substituíra a Real Barraca, reduzida a cinzas pelo violento incêndio do ano anterior. E a maquete afigurava-se persuasiva para impressionar D. João, porventura mais sensível ao gosto tradicional exemplificado em Queluz.

A fixação da iniciativa para a obra do Erário Régio ocorreu em 1789, no ano da consagração da Basílica da Estrela, esta com desenho tardobarroco de Mateus Vicente de Oliveira e Reinaldo Manuel dos Santos. Estéticas antagónicas informam os empreendimentos uma vez que no novo equipamento de incidência pública se veicula a linguagem que o seu arquiteto, Costa e Silva, assimilara em Itália, na Academia Clementina de

Bolonha, que frequentara ao longo de dez anos (1769-1779).

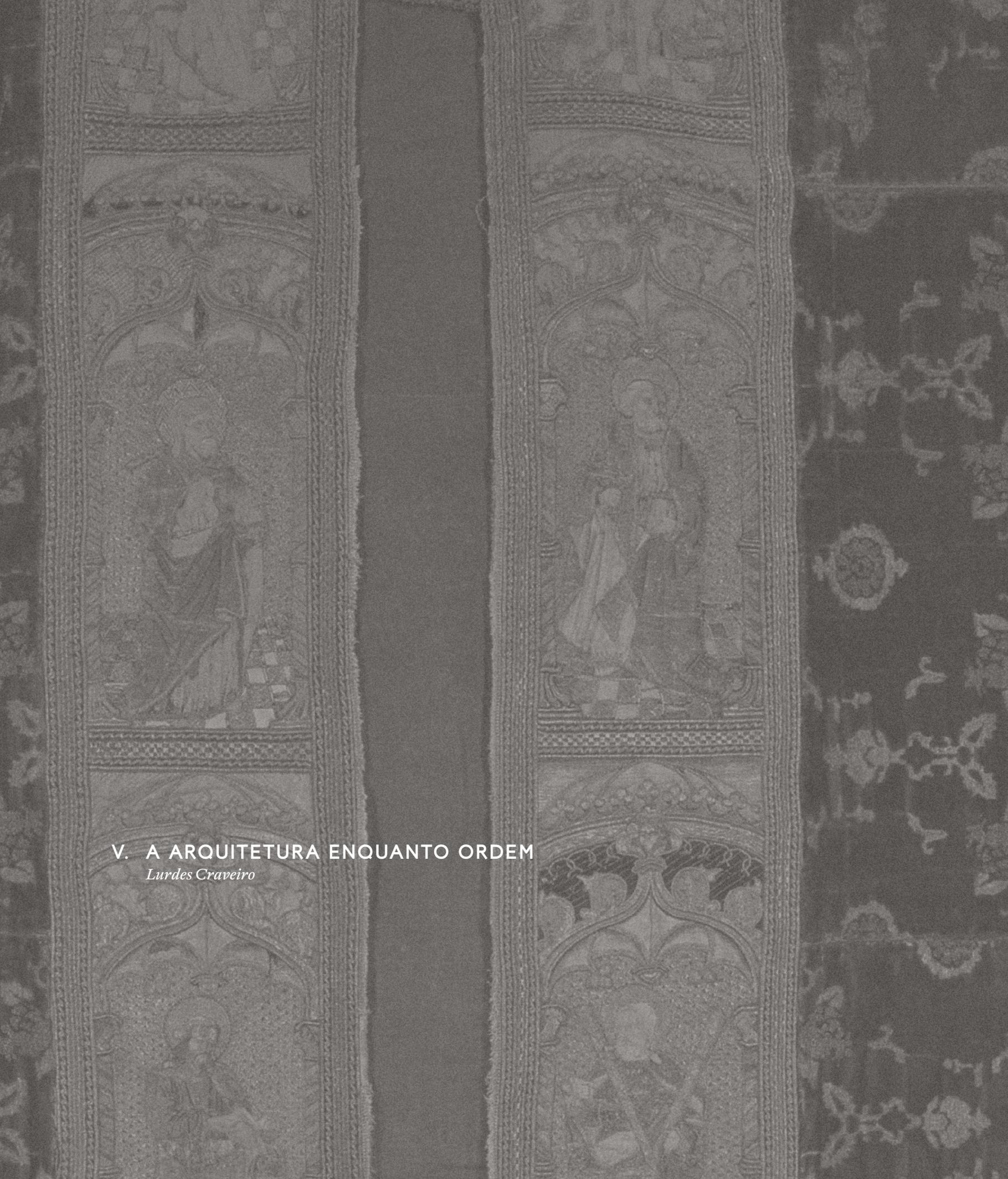
O presidente do Erário Régio, D. Tomás Xavier de Lima, 1.º marquês de Ponte de Lima, veio a convocá-lo para que apresentasse um desenho para o local escolhido (de mau presságio), ou seja a Praça da Patriarcal Queimada, à Cotovia, onde também se tinha começado a construir o palácio do 4.º conde de Tarouca, que não passou das fundações. As opções da escolha do arquiteto não estão esclarecidas, tanto mais que o gosto do secretário de Estado dos Negócios do Reino, D. Rodrigo de Sousa Coutinho, se aproximaria mais do gosto cortesão conotado com o universo do *Sans Souci* de Queluz. Mas a influência de Joaquim Inácio da Cruz Sobral, tesoureiro do Erário e protetor de Costa e Silva, foi decerto decisiva na indigitação.

Dois antecedentes nefastos ensombravam o desenvolvimento das obras do novo «templo do dinheiro» que programaticamente incluía o Arquivo da Torre do Tombo e a Secretaria das Mercês. Com a macroestrutura drenada da grandiosidade da Antiguidade Romana, Costa e Silva investe, de modo assertivo, na sua conceção, propondo uma volumetria monumental, que determinava a ocupação de toda a área; marcando assim uma grande praça, enfaticamente agenciada, para instrumentalizar a representação institucional – excedentária à austeridade compositiva da fachada, não sem servir a retórica das novas tipologias construtivas.

Neste projeto ganha singular espetacularidade a cúpula central, que emergia focalmente, na morfologia retangular definida por quatro corpos marcados em cada ângulo para receber as quatro contadorias, organizadas segundo o novo sistema de contabilidade, de iniciativa pombalina, que regia a colheita dos impostos do reino, aqui incluídos os do império ultramarino – proliferação entrópica que urgia terminar. Reportável à escala das termas romanas, que a maquete bem traduz, e

ainda às vistas imaginárias, idealizadas e simbólicas desenvolvidas no *Quattrocento*, este projeto reforça a mesma linha de empréstimos enunciada.

Em breve se admitiu, perante a intransigência de Costa e Silva em alterar o desenho, que não havia condições financeiras para viabilizar a construção, e o majestoso projeto não passou das fundações, frustrando uma «utopia» que se anunciava em manifesto semântico do neoclássicismo. JMT



V. A ARQUITETURA ENQUANTO ORDEM

Lurdes Craveiro

O IMPÉRIO OU A UTOPIA DA ORDEM

A consciência das ordens arquitetônicas assume uma trajetória definida a partir do século XV. Desde o momento em que a cultura humanista do Renascimento privilegiou o «saber fazer», aliado a uma teoria do conhecimento, estavam criadas as condições para um envolvimento de toda a mão de obra disponível bem como da encomenda que via nas «boas práticas» para a construção a medida da sua própria ascensão. Construir «bem» implicava não apenas um domínio teórico dos pressupostos obrigatórios para a fabricação do espaço mas também o reconhecimento tácito da credibilização social. Esta circunstância, com dupla valência para as esferas da encomenda e da execução, reverteria em favor da aceleração dos mecanismos de poder, da conquista do estatuto social do artista, e do arquiteto em particular, mas funcionaria também como contributo imprescindível para o processo de uniformização regulada dos procedimentos construtivos.

Os tratados de arquitetura constituem uma ferramenta essencial neste percurso. Todos devedores da cultura clássica e de Vitruvius, é aos vestígios da Antiguidade sistematicamente levantados por campanhas arqueológicas em curso nas principais cidades italianas (com Roma à cabeça) que vão buscar as suas referências mais diretas. Uma organização formal em 10 livros parece ser o primeiro indício de recuperação de um formulário testado em Vitruvius mas também na obra fundamental de Platão, *A República*, que, por sua vez, consolida e eleva a género literário o modelo do texto em diálogo, com reconhecida eficácia formativa. Entre perguntas e respostas devidamente orientadas para um público culto, o discípulo vai sendo conduzido pelo mestre que constrói uma narrativa onde ficam esclarecidas as questões mais decisivas que pendem sobre a arquitetura. Assim se justificaria, talvez, o segredo do êxito editorial de Diego de Sagredo (para além das edições espanholas e francesas, com três edições publicadas em Lisboa, em 1541 e 1542), embora já tenha sido denunciada a atitude interessada do editor Luís Rodrigues (Marías e Bustamante, 1986: 58; Deswarte, 1977: 155).

A matriz vitruviana estabelece a necessidade de posicionamento do arquiteto nos mais elevados escalões da responsabilidade civil e do conhecimento, profundo e diversificado

e sempre em articulação com a vertente mecenática da encomenda esclarecida; a necessidade de encontrar um léxico específico para a arquitetura, clarificando e uniformizando procedimentos; a obrigatória atenção a ter à natureza dos solos, à presença da água, aos efeitos do clima, aos materiais, à forma e à função dos edifícios, às técnicas de execução, ao respeito pelas proporções julgadas adequadas, ao ornamento, à elegância e beleza da obra, em suma, aos princípios orientadores da *firmitas, utilitas e venustas*, constituindo-se como mecanismos de perfeição que encontram a sua fundamental base de apoio na correta e devida utilização das ordens. Se a Antiguidade produziu outros textos onde se inscreve a arquitetura, como, por exemplo, o *Epitoma rei militaris* (c. 380) de Vegécio (com preocupações direcionadas para as táticas da guerra) (Monteiro, Braga, 2009), e ilustra uma tradição de regulamentação, seria a Vitruvius que, justamente, ficaria a dever-se essa espécie de texto original de que ninguém poderia alhear-se a partir do século XV.

Apurado já o não desconhecimento de Vitruvius ao longo da designada Idade Média, é também conhecida a vigência de um saber que integra as preocupações mais elementares da cultura arquitetónica clássica. A não ser assim, não se compreenderiam nem as cópias manuscritas do texto do arquiteto romano (são cerca de 30, desde o século IX ao século XV, momento em que se inicia a aventura editorial) nem a «modernidade» dos cadernos de Villard de Honnecourt em pleno século XIII. Os esboços ensaiados em pergaminho ou nas «salas de risco» de muitos edifícios construídos em tempos góticos vão mostrando uma realidade que, longe de se afastar de uma cultura que entende o espaço como uma unidade «celular» onde se integram os elementos em consonância, estabelece a interação entre o espaço e as formas, planeando cuidadosamente os vários setores da construção e refletindo sobre os modelos decorativos adequados. Poder-se-á então dizer que à cultura gótica faltava um *corpus* ordenado e racionalizado que permitisse a regularização de procedimentos e a adesão explícita aos formulários subjacentes à Antiguidade.

Se a arquitetura anterior ao século XV não dispunha dessa estrutura teórica que alimentou todo o universo construtivo a partir de então, não deixou, mesmo assim, de evocar um

conhecimento subjacente aos princípios de regularidade, proporção e harmonia. Deste modo, a grande e fundamental aquisição deste período, apoiada precisamente nos potenciais oferecidos pela descoberta da imprensa, reside na emergência da percepção da ausência que urge ultrapassar. Os tratados, mais do que o resultado direto do suposto «descobrimento» de Vitruvius e da cultura clássica, surgem precisamente como a grande solução para um problema de sistematização que afeta sobretudo uma estrutura socioprofissional pressionada pelo ambiente humanista que encara o conhecimento diversificado como a grande via que desagua na harmonia e no bem-estar comum. Movidos por semelhantes pressupostos, aos arquitetos caberá a atuação mais destacada num percurso que os libertará de um estatuto de oficiais mecânicos e reconhecerá a integração da sua atividade no domínio das artes liberais. Não por acaso, e no contexto de elitização que a arquitetura passará a assumir, a necessidade de proteção dos escalões sociais mais elevados traduz-se nas dedicatórias com que a generalidade dos tratadistas começa os textos. A construção da ideia do protagonismo remetido à conceção do projeto (que Filarete identificará com peculiar cunho organicista) andarà a par com a emergência da importância do desenho e com o estatuto intelectualizado da genialidade, tal como a proximidade entre o exercício de uma profissão e a capacidade de a racionalizar criticamente estabelece uma espécie de cordão umbilical entre a atividade do arquiteto e os tratados.

Philibert de l'Orme (c. 1514-1570) é, precisamente, um desses casos exemplares cuja trajetória pessoal ilustra bem a ascensão aos vários patamares do reconhecimento social. Do contexto corporativo dos pedreiros a arquiteto real ao serviço de Francisco I e Henrique II, nomeado inspetor das fortificações da Bretanha e superintendente dos edifícios régios, o arquiteto acabaria (com a ajuda da divulgação da sua obra feita por Jacques Androuet du Cerceau) por ser considerado um dos paladinos da interpretação clássica em terras francesas. Sintomaticamente, os seus textos, *Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits fraiz* (Paris, 1561) e *Le premier tome de l'architecture* (Paris, 1567), reportam-se, o primeiro a uma missão formativa com fortíssima componente técnica

e direcionada para a prática da arquitetura, o segundo a uma incursão teórica de matriz humanista (Potié, 1996).

A formação dos arquitetos portugueses, sobretudo remetida à circunscrição do estaleiro, teve de encontrar os mecanismos adequados à organização regulamentada do trabalho que levariam ao distanciamento face à cultura oficial, à elaboração de um corpo legislativo que acompanhou a progressiva burocratização do Estado, das instituições e dos ofícios, e de onde emergiu a figura do provedor das obras reais (cujos antecedentes remontavam, pelo menos, ao cargo de vedor das obras reais, instituído por D. João I). A resistência à identificação formal do arquiteto enquanto tal tem de ser compreendida no terreno das permanências mentais que, em Portugal, e não obstante os esforços tendentes à elitização da profissão, perturbou a ascensão do arquiteto humanista.

Os registos demarcados em que decorre a actividade de homens como Miguel de Arruda, António Rodrigues, Filipe Terzi ou os Álvares, têm de se inscrever no âmbito restrito das bolsas de vanguarda protegidas pelo poder e evocadas quer para a imposição da cristianíssima imagem do país, quer para a assistência aos valores imperiais vertidos para a arquitectura militar. (Craveiro, 2009: 133)

A obrigatoriedade do conhecimento, nivelada pelo acesso e compreensão das ordens, traduziu-se então no apetrechamento geral das principais casas laicas e religiosas de extenso material icónico que incluía os tratados disponíveis (com destaque para as várias edições de Vitruvius, Alberti, Serlio, Antonio Labacco, Pietro Cataneo, Giacomo da Vignola, Andrea Palladio ou Juan de Arfe y Villafañe) ou as compilações de gravura criada por Jacques Floris, Cornelis Bos ou Hans Vredeman de Vries, estas executadas por Jérôme Cock (Mandroux-França, 1983: 143-174), cuja responsabilidade pela implementação de uma rota «festiva» e intensamente decorada na arquitetura portuguesa da transição do século XVI para o século XVII tem sido justamente realçada.

A sondagem às ordens clássicas e a longa e inquietante trajetória estabelecida para o apuramento de medidas, proporções, ornamento ou sistemas de adequabilidade às funções, aos materiais ou à geografia de implantação dos edifícios, constituí-

ram o mote que, desde o século XV até hoje, orientaram os projetos de arquitetura e vincularam os arquitetos a um universo racionalizado e coerente na articulação entre os elementos.

Quando, em 1986, John Onians, ao inaugurar o colóquio sobre as ordens arquitetônicas em Tours, fazia depender a utilização das ordens da vontade de poder de uma elite esclarecida italiana (os Médicis de Florença, Sigismondo Malatesta de Rimini ou Federico da Montefeltro de Urbino) ou dos círculos da corte em França (Cardeal d'Amboise, Francisco I ou Henrique II, com a poderosa marca de Philibert de l'Orme), sublinhava também o caráter agressivo e conflituoso destas personagens,

qui utilisèrent l'architecture pour résoudre leurs problèmes personnels. S'ils ont surtout employé les ordres c'est parce qu'ils pensaient que ceux-ci pouvaient servir à améliorer leur réputation ou à la modifier.
(Onians, 1992: 330)

Fruto de uma leitura historiográfica datada, a esta interpretação faltou avançar com outras ferramentas de análise que pas- sam por questões de necessidade, tão de índole social como prática e política. Foi para resolver problemas relacionados com a necessidade de afirmação da Igreja que o Papa Nicolau V recebeu com tanto agrado o manuscrito de Alberti, tal como a inequívoca adesão em massa à leitura e interpretação dos tratados implicou, para a encomenda generalizada e para uma consciência coletiva que os trabalha, uma obrigação de modernidade capaz de construir os patamares de acesso a um estatuto socialmente credenciado e à ilusão de participação ativa num modelo utópico onde se conjugam harmonia e proporção, beleza ou justiça social. Compreendem-se, assim, tanto a atualidade dos textos de Platão como as incursões no domínio das cidades utópicas que rapidamente se organiza- ram para mostrar também a eficácia de um conhecimento racionalizado. E, em sistemas reproduzidos idealmente ou materializados pela arquitetura, foram sempre as lições dos tratados que serviram para ordenar um mundo sistematizado por regras políticas, sociais e educacionais, de desenvolvi- mento económico ou, em suma, de teor construtivo que apela ao usufruto qualificado do espaço privado ou coletivo.

O importantíssimo contributo de Alberti para a consagra- ção do arquiteto como intelectual e homem de ciência e de uma profissão que requer a obediência a um conjunto de prin- cípios técnicos ou filosóficos que estabelecem a organicidade da arquitetura (onde, tal como acontece no corpo humano, nenhuma parte pode ser acrescentada ou suprimida, em de- trimento do equilíbrio e beleza do conjunto) não terá tido uma repercussão efetiva nos tratados que se lhe seguiram, mas isso não impediu que fosse sempre uma referência obrigatória e reverenciada. O tratado *De re aedificatoria* (cuja primeira publicação data de 1485, em Florença), organizado em três ní- veis, o da necessidade, o da comodidade e o do prazer (Choay, 1980: 86-129), e escrito em latim, sem o auxílio da imagem e num discurso rico de abstração, tornou a abordagem difícil num tempo sedento de uma urgência prática.

De facto, se as experiências editoriais disponíveis ainda no século XV (como as três de Vitruvius) se afastaram das preocupações com a imagem, ao longo do século seguinte os tratadistas teriam o saber e a oportunidade para corrigir tal situação. Nessa interpretação particular extraída da visão do Homem do Renascimento sobre a Antiguidade e atendendo ao esforço de ilustração levado a cabo na edição vitruviana de 1521 em Milão, por Cesare Cesariano,

le dessin tend à visualiser un développement textuel. Les livres de Vitruve décrivent des formes artistiques (architecturales ou plastiques) et l'image apparaît par conséquent comme la "réalisation" du texte. Cela a pour conséquence que l'image peut très facilement remplacer le texte, se substituer à lui dans la mémoire du lecteur et que c'est bien l'illustration qui produit du sens. L'image sert alors d'ancrage au texte: la vision que Cesariano propose de l'Antiquité de Vitruve n'est pas une vision textuelle, si je puis dire, mais 'imaginée' par un homme du XVI^e siècle. (Recht, 1988: 62)

A cultura clássica adquiriu, assim, um novo fôlego estabele- zado pelo ambiente que prolongava a *devotio moderna* e ia ao encontro dos textos originais do cristianismo e dos autores clássicos, realizando Deus através da razão e imprimindo, através de uma sabedoria formatada pelo conhecimento, as condições físicas aptas para o usufruto da beleza e felicidade.

A indagação sobre as ordens constituiria, e a partir do texto qualificado de Alberti, autêntica placa giratória na ambição pela conquista da devida proporção, da harmonia e, necessariamente, da «correção» implícita nas medidas utilizadas. A longa batalha pela «veracidade» das formas e das dimensões assumiu a face mais visível da tratadística na segunda metade do século XV mas, sobretudo, a partir do século XVI. Antonio Averlino (Filarete) ou Francesco di Giorgio Martini (no investimento sobre a arquitetura civil e militar) encheram os seus manuscritos de ilustrações sempre numa perspectiva de harmonia conjugada mas ainda sem verdadeiro apelo à necessidade de seriação das ordens.

Abstraindo das edições do texto vitruviano de Fra Giovanni Giocondo (Veneza, 1511) e de Cesare Cesariano (Como, 1521), a concentração italiana de esforços em matéria de decodificação das ordens surgiria com Sebastiano Serlio, no seu Livro IV, publicado em 1537, questão que, embora subsidiariamente e no apoio à excelência dos edifícios antigos e modernos, não abandona no Livro III (1540). Serlio seria, nesta como noutras causas, o tratadista mais seguido em Portugal e aquele que, no panorama arquitetónico do país, melhor se reconhece num tempo que não se esgota no século XVI. A adaptação da eficácia vitruviana (remetida à concordância das ordens com as respetivas invocações pagãs) ao universo do cristianismo e a preocupação de configurar o verdadeiro manual prático de instruções defendidas pela geometria, e partindo da divulgação de medidas, formas e proporções entre os elementos que configuram o espaço, serão, porventura, os ingredientes-chave de um sucesso que atravessou toda a Europa votada às mesmas orientações e pesquisas.

Pietro Cataneo (Veneza, 1554) ou Andrea Palladio (Veneza, 1570) insistiriam inevitavelmente sobre o tema, mas seria Vignola (Roma, 1562), no contexto italiano do século XVI, a estabelecer os critérios mais sólidos com vista à ultrapassagem das hesitações pendentes quanto às diferentes interpretações sobre medidas e proporções. Defendendo uma relação constante entre as medidas dos elementos arquitetónicos com aplicação na generalidade das ordens, a teoria de Vignola acabou por ser diluída a favor da grandiloquência das suas ilustrações (Wiebenson, 1988: 168). Já no século XVII,

Vincenzo Scamozzi (Veneza, 1615) não deixaria de pactuar, numa versão que denuncia a sofisticação do desenho, com os ideais mais caros à cultura arquitetónica veiculada pelo Primeiro Renascimento: o plano centrado e o império discursivo das ordens.

A concentração de esforços na captação de uma unidade de pensamento relativamente às ordens foi sendo, não obstante as sistemáticas e repetidas incursões neste domínio, minada tanto pelas diferenças de sensibilidade na observação como pela efetiva diversidade de comportamento das ordens nos registos materiais da Antiguidade. A perturbação assume-a, desde logo, Vitruvius, ao referir-se às colunas dóricas nos pórticos do teatro: «proporções e comensurabilidades, não serão com as mesmas medidas que escrevi ao tratar dos templos sagrados» (Vitruvius, 2006, Livro V, cap. IX: 193). Na realidade, o mesmo grau de desassossego que Serlio faria transparecer no Livro III, ao mencionar os entablamentos no Panteão romano, que não respeitam a doutrina de Vitruvius, e a mesma riqueza de alternativas quanto a medidas e proporções abordadas em toda a tratadística que se projeta também para além do século XVI.

A coesão e a esperada capacidade de reprodutibilidade de um modelo capaz de uniformizar procedimentos e unir em torno de si uma teoria convertida em prática falhavam nos seus fundamentos, as ordens, tanto quanto geravam uma riqueza sofrida de soluções à procura da «verdade». Até ao século XVIII, pela mão de Ledoux, não se esgotaria tão depressa esse sentido utópico que as ordens também souberam transportar. A adesão ao neopalladianismo que varreu Portugal e a Europa do século XIX manifestar-se-ia na utilização da matriz ideológica do classicismo do século XX; afinal, o eterno percurso em torno do clássico, enquanto motor de correspondências e harmonia num espaço qualificado, que encontra ainda expressão na arquitetura contemporânea.

À SOMBRA DA ORDEM

Portugal não ficou alheio ao processo indagativo sobre as ordens. Disso dá conta uma série de experiências a vários níveis encetadas no campo da plasticidade, sobretudo a partir do reinado de D. João II. Quer através de uma política diplomática de relacionamento com a Itália e as cortes europeias, quer

através dos contactos comerciais estabelecidos nos circuitos económicos que ganhavam consistência e poder (a feitoria ou as estruturas bancárias mais relevantes), quer ainda através da novidade importada (no âmbito das obras ou do conhecimento transmitido por bens ou pessoas), quer, finalmente, pela pressão de um império em crescimento onde a defesa e os intuitos de permanência levavam à perseguição e aplicação de critérios de uniformidade para a arquitetura (devidamente testados e com capacidade para impor uma imagem de força e modernidade), a cultura clássica desbravou um caminho pautado pela diferença mas não deixou de insinuar-se na consciência e na plasticidade portuguesa ainda no século XV. Disso dão conta as intervenções levadas a cabo por D. Afonso, 1.º conde de Ourém, nos seus domínios em Ourém e Porto de Mós (Moreira, 1991a: 133), ou a construção, já nos finais do século XV, do castelo do Alvito, fruto da visão moderna do 2.º barão do Alvito, D. Diogo Lobo da Silveira. O momento mais emblemático deste percurso passa talvez pela iniciativa de D. João II, consagrada no ideário do Hospital de Todos os Santos. A aposta reforçada na saúde acompanhava, com a visibilidade e o impacto urbanístico requeridos pela imagem do poder, os pressupostos alimentados pela pressão humanista no tocante à beleza e ao bem estar físicos (com interferência sobre a dimensão qualitativa do humano) e pactuava com um modelo testado na conceção regularizada (quadrangular que aceita a cruz definida pela intersecção da Igreja) que se aplicava também à seriação de sexos e enfermidades. Assistência hospitalar, cultura humanista (desenvolvendo um corpo teórico onde se destacam nomes como Marsilio Ficino) e tradadística são três faces da mesma «moeda» que circula pela Europa classicizada e com uma revelação clara no Portugal de D. João II ou na Espanha dos Reis Católicos.

Foi o período manuelino que instituiu a fórmula contratual do construir *ao romano* (Craveiro, 2009). Por ela se formalizava então uma prática que se aventurava no domínio da cultura clássica mesmo que não tivesse ainda grande familiaridade com a tradadística. Nessa visão metamorfoseada do mundo, onde se enquadra o grutesco, domínios tão diversificados como a arquitetura, a escultura, a pintura, a iluminura, o têxtil ou a ourivesaria pactuaram com os motivos de extração

clássica e imprimiram uma outra plasticidade na construção dos modelos que, rapidamente, se haveriam de ancorar nas lições dos tratados. A dimensão fantasiada do ornamento ou o motivo do grutesco na colagem à arquitetura portuguesa não se esgotaram depois da década de 40 do século XVI. Se podem ser entendidos como uma primeira abordagem à estrutura intelectualizada do designado «Primeiro Renascimento», haveriam de permanecer no horizonte cultural da decoração arquitetónica e captar a atenção dos séculos seguintes. Em tempos catalogados como «maneiristas», e sobretudo nas áreas mais influenciadas pelo sopro humanista (como Coimbra), manteve-se a carga ornamental e o grutesco; Vignola também não tinha abdicado desse ritmo no preenchimento dos elementos na arquitetura das ordens, tal como a gravura se encarregaria de perpetuar uma dinâmica sempre atuante nas diversas disciplinas artísticas.

O século XVI português desenvolveria uma consciência mais forte e alargada das ordens. Disso dá conta a divulgação de Vitruvius (sobretudo na tradução de Cesare Cesariano, 1521) e dos textos de Sagredo (Toledo, 1526; e Lisboa, 1541 e 1542), na exposição desse grau de fantasia e inventividade com que se interpretam as lições de Vitruvius sem, no entanto, comprometer as grandes linhas de força que presidem ao corpo teórico avançado desde o século XV. Por via das *Medidas del romano*, de Sagredo, construiu-se também, afinal, o espaço orgânico que a cultura humanista plasmou com maior visibilidade em Tomar ou em Coimbra.

A leitura e a utilização de Serlio (particularmente, do Livro IV e Livro III) ocorreram a um ritmo que expõe o grau de apetência pela «medida» clássica, num contexto denunciado por Francisco de Holanda que, cerca de 1540, manifestava o seu agrado pelo empenho português face à cultura antiga. Já em 1532 a *Ropica Pnefma* de João de Barros incorporava o arquiteto Vitruvius; em 1541 Pedro Nunes seria incumbido da tradução da sua obra, *De architectura*; em 1543 André de Resende comporia dois livros sobre aquedutos decalcados do *De aquaeductibus urbis Romae*, de Frontino, e em 1552 teria também a missão de traduzir o *De re aedificatoria*. Perdeu-se o rasto destas traduções (a terem sido efetuadas) mas ficou referenciado o ambiente que não prescindia do acesso mais fácil

aos tratados e à iconografia disponível. O primitivo Colégio das Artes em Coimbra (Diogo de Castilho, 1548), dilatando e reorganizando o espaço dos colégios do Mosteiro de Santa Cruz, integrou a ordem jônica na obediência às propostas de Serlio em matéria de adequação ao edifício ocupado pelos «homens de vida quieta e sossegada», mas a insólita rotação a 90° das volutas dos capitéis que identificam o jônico afasta-se da definição canônica da ordem. O que pode ser entendido como uma interpretação diletante dos tratados, rapidamente ajustada pelo arquiteto, traduz as hesitações do seu percurso formativo, mas essa interpretação também está ancorada nos desenhos gravados de proveniência nórdica e presentes em Santa Cruz. Da mesma forma, e pela via experimental, as ordens iam encontrando mecanismos específicos para a sua implantação.

Para além das edições que iam chegando a Portugal, em língua vernácula ou traduzidos para castelhano, os textos portugueses circunscrevem-se a muito poucos exemplares. Em época de cerrado classicismo, o caso dos manuscritos sobre arquitetura (1576-1579) entregues a António Rodrigues (Moreira, 1982) e o enigmático *Tratado de arquitectura política e militar* (1613) atribuído a Pedro de Araújo, arquiteto de Aveiro (Ruão, 2007: 301-305), clarificam uma vontade que, no entanto, se traduzirá com real substância apenas no *Tractado de architectura que leo o mestre e Architecto Mattheus do Couto o Velho no anno de 1631*, com claras intenções pedagógicas direcionadas para o seu desempenho na Aula de Arquitetura no Paço da Ribeira. Por outro lado, os apontamentos dispersos ou o *taccuino* (1578) de Filippo Terzi, inspirado em vignola, com os mesmos objetivos no âmbito da formação inscrita na mesma Aula e, portanto, sem as preocupações de divulgação massiva que presidem aos tratados, definem um indicador explícito de que as ordens não andam arredadas da arquitetura militar e constituem motivo de indagação permanente. A secular tradição da guerra e a necessidade de providenciar as ferramentas adequadas às pressões internas e externas levariam então à consagração da figura do engenheiro militar (atuante já no século XVI), à criação (1647) da Aula de Fortificação e Arquitetura Militar (sob a regência do cosmógrafo-mor Luís Serrão Pimentel) e ao exacerbamento

das atenções para a o domínio das práticas da guerra e da fortificação. Disso mesmo dariam conta os tratados de Serrão Pimentel (1680) e de Manuel de Azevedo Fortes (1728-1729), instrumentos de capital importância na gestão do Império e na defesa intransigente dos princípios que reivindicam sempre o conhecimento categorizado dos clássicos.

A SOBREPOSIÇÃO DA ORDEM

Foi Serlio quem, no Livro III, avançou com uma interpretação de natureza político-ideológica que justifica a sobreposição das ordens no Coliseu de Roma: a integração da ordem composta a rematar um alçado de quatro registos sucessivamente entregues às ordens dórica, jônica e coríntia compreende-se através de uma analogia de natureza política e cultural. As três ordens inferiores correspondem a um território dominado ao qual se sobrepõe a composta, expressão de triunfo dos antigos romanos, *senhores do universo*, sobre uma área geográfica, uma cultura e uma lógica artística.

As práticas da sobreposição vão, assim, longe no tempo e na interpretação do sentido de verticalidade, com dúbias alusões de honorabilidade e poder. A construção de um espaço humanizado que vai ao encontro das preferências de horizontalidade parece, desta forma, contrariada pela alternativa de um alçado que se projeta verticalmente e acolhe os ingredientes definidos pelas diferentes ordens. Na realidade, a sobreposição, que tem de entender-se sempre, e também, como resultado da necessidade do acompanhamento credenciado das superfícies parietais em altura, recupera a autoridade do significado da torre medieval mas, sobretudo, reveste o conjunto com a elevação e a dignidade extraídas de uma cultura que não desconhece os efeitos de uma tradição secular e a conjuga com as referências clássicas. A distância que vai da sobreposição verificada na porta monumental do Castelnuovo em Nápoles (c. 1458-1486), na mais famosa fachada do palácio ducal de Urbino (Luciano Laurana, 1466), ou nas empreitadas pioneiras levadas a cabo pelo cardeal Georges d'Amboise no castelo de Gaillon (1.ª década do século XVI), às experiências bramantinas no domínio da utilização das ordens ou às realizações de Palladio e Vignola tem uma correspondência direta na distância que se pode estabelecer entre

os circuitos portugueses. Os exemplos da Porta Especiosa na Sé Velha de Coimbra (c. 1535), do claustro de Tomar (Diogo de Torralva, 1558) ou da fachada da igreja do convento da Cartuxa de Évora (Vicenzo Casale, 1587) reivindicam uma aparente falta de sintonia em contexto que se submete ao «império» do discurso classicizante, mas cuja chave de decifração reside no investimento progressivo da arquitetura portuguesa sobre a leitura dos tratados. Residirá também, em trajeto imparável para a generalidade da Europa, e numa concordância balanceada entre as pressões contrarreformissas e o desenvolvimento da arquitetura militar, nas diretivas de decoro e contenção que resultaram numa arquitetura sóbria e musculada que, nem por isso, abdica da aplicação dos formulários do Antigo.

A LIBERTAÇÃO DA ORDEM

A aplicação das ordens não se circunscreve ao domínio arquitetónico. Os processos de contaminação entre as várias disciplinas artísticas são aqui uma constante que se deteta, desde logo, na ambivalência do trabalho. O arquiteto-escultor João de Ruão, o caso mais explícito no Portugal do século XVI, é apenas a denúncia de uma realidade que se alarga aos cruzamentos entre os diferentes campos artísticos. A observação mais cerrada sobre os processos escultóricos que se movimentam na arquitetura (aceitando esta a carga decorativa que se implementa através da colagem íntima aos seus elementos, assim dinamizados e com significado reforçado) não esconde o apelo à autoridade das ordens que varreu todos os circuitos da cultura plástica também em Portugal. Num procedimento habitual, o retábulo onde se encontra a *Senhora da Rosa* (João de Ruão, c. 1555), na capela ao Evangelho da cabeceira da igreja matriz de Cantanhede, apresenta-se como arco triunfal encimado por frontão triangular. Com um sentido de contenção ornamental que foge à prática comum de João de Ruão, os relevos dos anjos colocam-se em campo decorativo que, decididamente, adota a estratégia do motivo serliano e exemplifica uma estratégia formal repetida à exaustão. Na fidelidade à gravura do Livro IV de Serlio para a ordem dórica, substituem-se apenas as colunas por pilastras e supprime-se o ritmo de métopas e tríglifos no friso.

Por via do universo tratadístico (que só se instala verdadeiramente no século XVI), dos efeitos de retorno da presença portuguesa na Itália, das marcas deixadas por intelectuais e artistas (como o debatido caso de Sansovino) em território português, dos contactos políticos, económicos e diplomáticos, da gravura em circulação ou das obras importadas do norte da Europa ou da Itália, as referências a utilizar chegavam de várias frentes. O material icónico provindo de áreas como a iluminura ou o desenho gravado assumiu um papel formativo por excelência no enfrentar do repto face à organização e gestão das ordens. Assim se pode ler também a *Bíblia dos Jerónimos* que, demonstrando a modernidade de D. João II, oferece um repertório qualificado onde se encontram todos os ingredientes necessários à inscrição do modelo.

Foi, aliás, pelas lições colhidas no âmbito de outras disciplinas artísticas (sobretudo, a partir da escultura ou da pintura) que a arquitetura construiu um saber prático de maior proximidade ao antigo e às ordens. Os registos da contaminação, nessa aprendizagem comum à plasticidade, encontram-se necessariamente plasmados em todos os ramos do artístico. Circunscritas a técnicas e materiais diferenciados, ao plano bidimensional ou à terceira dimensão, as ordens eternizaram o clássico e imprimiram uma prática racionalizada que, mesmo na evasão ao modelo, o têm como obrigatória referência.

ORDEM E «DESORDEM»

Se o século XV e particularmente o século XVI se empenharam na construção da «devida» ordem, não deixaram também de promover as interrogações que acabaram por minar a estabilidade sonhada. Nem a arquitetura veiculou procedimentos unânimes, como não nasceu uma prática capaz de anular a consciência dos saberes ancestrais na construção do espaço, como, ainda, a teoria das ordens se desdobrou em propostas alternativas que enriqueceram a cultura arquitetónica desde então.

Nos «séculos de ouro» do Renascimento as interpretações em torno das ordens deram consistência a uma pesquisa formal que envolveu os arquitetos e todos os homens ligados à encomenda e à construção. Neste circuito de indagação ini-

cialmente reservado às elites se definiu, afinal, a coesão de um pensamento obrigatoriamente filiado nas ordens clássicas mas também a percepção de uma perturbação face ao modelo «canónico» que, por esta via, admite, da mesma forma, o desvio e a transgressão.

A não ser assim, não se compreenderiam, em tempos de assumido classicismo, todas as incursões no domínio de uma plasticidade testada pragmática e emocionalmente. As abóbadas nervuradas, sustentadas por colunas ou pilastras de recorte clássico e dinamizadas pela vibração das figuras geométricas tecidas nas coberturas, continuaram a prolongar um sentido historiograficamente entendido como «gótico», mesmo que a carga energética que delas decorre se ausente dos figurinos medievais e mesmo que esta definição de cobertura escorra para além do século XVI. E é ainda o abalo historiográfico remetido às faixas classificatórias do «maneirismo», capaz de integrar os «góticos» e os «renascimentos», que transparece, por exemplo, na ideação do açougue de Beja (Diogo de Torralva (?), 1548-1550), obra patrocinada pela figura culta do infante D. Luís.

A uma escala que cruzou os diversos continentes, a arquitetura do Renascimento português interpretou o antigo pela leitura dos tratados e pela inclusão ponderada das ordens mas também soube gerir outras interferências provindas do exterior ou mantidas em permanência latente no seu próprio território cultural. O claustro de Viseu ou a obra romana da Foz do Douro (o resultado da aliança entre o bispo de Viseu, D. Miguel da Silva, e o arquiteto Francisco de Cremona) devem tanto à ânsia de modernidade na construção do espaço usufruído como as estratégias que estimulam as preferências nacionais das ordens religiosas ou da arquitetura militar entre a segunda metade de Quinhentos e os meados do século XVII são devedoras de uma espécie de ditadura procurada e consentida das ordens arquitetónicas. Nessa diversidade interpretativa, é pelas ordens que se materializam sempre as heranças da tratadística e se perspetiva a consumação da harmonia, da proporção e da felicidade. E a arquitetura transforma-se, finalmente, em ciência ao serviço do Homem.



61. Pluvial

Tecido: Itália, Florença, final do século XV - início do século XVI;

bordado: Itália (?), século XVI

Fio de seda, fio metálico; seda e linho (suporte do bordado). 145 cm; Ø aba 321 cm

Proveniência: Mosteiro de Santa Maria de Belém (Jerónimos), Lisboa, 1916

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1915 Tec



62. Pluvial

Tecido: Itália ou Espanha, final do século XV; bordado: Itália, Florença, final do século XV – início do século XVI

Fio de seda, fio metálico dourado e prateado; linho (suporte do bordado).
136 cm; Ø aba 288 cm

Sé Episcopal de Viseu

63. Capa

Tecido: século XVIII; bordado: Espanha (?), século XVI

Fio de seda, fio metálico, aljôfares; seda e linho (suporte do bordado).
150 cm; Ø aba 298 cm

Proveniência: Mosteiro de Lorvão

Museu Nacional de Machado de Castro, inv. 526 T

Bibliografia: Boudon, 1971.

Durante a Idade Média e o século XVI era comum os paramentos mais ricos apresentarem, em espaços específicos como sebastos, painéis e frontaleiras, bordados com a representação de apóstolos, santos, cenas da vida de Cristo e cenas da vida da Virgem. Estamos aqui perante dois pluviais e uma capa que constituem excelentes exemplos desse tipo de vestes religiosas: o pluvial do MNAA, proveniente do Mosteiro dos Jerónimos, o da Sé de Viseu e a capa de D. Catarina de Eça, abadessa do Mosteiro de Lorvão no final do século XV e início do século XVI. Os bordados, muito provavelmente com função catequética, desenvolvem-se nos sebastos e no capuz, e as várias representações são enquadradas por elementos arquitetónicos.

[...] a arquitetura é uma ciência que deve ser acompanhada de uma grande diversidade de estudos de conhecimentos por meio dos quais ela considera todas as outras artes que lhe pertencem (Vitruvius cit. in Boudon, 1971: 7).

Vitruvius considera, pois, a arquitetura como a arte primeira (como o seu nome indica), que domina e se apropria das outras artes. As outras artes, por seu lado, citam, inventam, apropriam-se e usam a arquitetura no seu imaginário.

Os autores do desenho subjacente vão, como acontece recorrentemente na iluminura coeva, usar colunas, arcos e enjuntas para criar um espaço sagrado, uma capela, como é designado pelos especialistas de paramentaria, que, repetida na vertical, vai ordenar a sequência imagética.

A coluna é um elemento fundamental na simbólica cristã – Deus tem o poder de derrubar as colunas que suportam a terra (Job, 9: 6); colunas de fogo guiavam os hebreus na travessia do deserto (Êxodo, 13: 21-22); Sansão derruba as colunas do templo esmagando os inimigos (Juizes, 16: 25-30); no templo de Salomão as colunas são de cedro, de

bronze, e têm nomes diferenciados se colocadas à esquerda ou à direita (Yakin e Boaz). A coluna é o elemento que enquadra a entrada do templo, que marca a fronteira entre o interior e o exterior, o espaço sagrado e o espaço profano.

As santas mártires da capa do Museu Nacional de Machado de Castro e os apóstolos do pluvial do MNAA estão, certamente, no interior do templo, interior sublinhado pelos ladrilhos do chão, que na peça de Lisboa são o único indicativo de uma intenção perspetiva enquanto na de Coimbra aos ladrilhos do chão junta-se a cúpula em concha. A cúpula enquadra as cabeças das santas quase como uma auréola e é encimada por um arco ostentando ao centro as armas da abadessa, marcando o eixo vertical e reforçando a notável harmonia entre a arquitetura e as figuras representadas.

No pluvial da Sé de Viseu a representação é distinta. As capelas abrigam não personagens mas símbolos, os símbolos da Paixão. A coluna, a escada, os cabos do chicote, a cruz, a esponja e a lança, rodeados por uma mandorla de anjos, ocupam todo o espaço-capela definido pelas colunas que suportam um arco em ogiva. É no capuz e no firmal que são bordadas duas imagens cristológicas, sem qualquer elemento arquitetónico, fundamentais para a compreensão global da representação: Cristo Ressuscitado, envolvido tal como os símbolos da Paixão numa nuvem de anjos – no capuz, e a Santa Face – no firmal.

Embora usando elementos da arquitetura real – as colunas e os capitéis jónicos do pluvial da Sé de Viseu –, a representação da arquitetura não é uma citação. A arquitetura real funciona mais como uma fonte de inspiração para um exercício de imaginação estruturante da narração. Essa imaginação é claramente expressiva nas enjuntas preenchidas com elementos decorativos como bolbos, enrolamentos, cornucópias e urnas, ignorando qualquer fonte real.

Philippe Boudon, na sua demanda de elementos para construir uma «arquiteturologia», uma epistemologia da arquitetura, considera que os textos dos arquitetos fazem parte integrante da arquitetura. A questão que agora podemos pôr é se a análise da representação da arquitetura, pelas outras artes, da arquitetura citada ou imaginada, em duas ou três dimensões, a utilização de componentes arquitetónicos como elementos simbólicos ou decorativos, integram igualmente, a própria arquitetura na sua dimensão reflexiva. TPP



64. Retábulo da Virgem com o Menino
Oficina de João de Ruão, Coimbra
Meados do século XVI
Pedra (calcário) policromada. 62,5 x 44 x 11,5 cm
Compra, 1940
Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 648 Esc
Bibliografia: Carvalho, 1999.

A proveniência do retábulo concebido em pedra calcária de Ançã, remetida à escola de João de Ruão, não oferece qualquer dúvida. Organizado pela contaminação entre a sensibilidade escultórica e o conhecimento da tratadística e das ordens, apresenta-se como altar que enquadra a Senhora e o Menino no recato do nicho simulado pelos elementos arquitetónicos. Em composição arquiteturada e apoiada sobre a base com a invocação mariana em capitais romanas, o retábulo estrutura um campo de atuação onde se desenvolvem as duas colunas pseudocóricas com o fuste estriado a dois terços, sendo o primeiro terço preenchido com drapeados entrelaçados. Se esta definição de coluna não encontra paralelo na generalidade dos tratados da primeira metade do século XVI, terá de ser no universo das fontes gráficas a circular, particularmente na interpretação nórdica do classicismo, que se encontrará a referência a um modelo que seria corrente a partir dos meados do século. Com o recurso explícito à gravura flamenga, foi sobretudo a partir da atmosfera conciliadora intuitiva na capela do Sacramento (1566) na Sé Velha de Coimbra que João de Ruão as passaria a utilizar marcando, no piso superior do retábulo, o ritmo dos nichos que acolhem Cristo e os apóstolos.

Simultaneamente, as fontes que justificam a opção decorativa inscrita nas pilastras e no friso superior deste retábulo devem procurar-se na cultura italianizante da gravura que, de tantas formas, influenciou o designado «Primeiro Renascimento» português. A arquitetura joga, como tantas vezes aconteceu na produção ruanesca, no equilíbrio formal entre colunas e pilastras, entre a definição arquiteturada e os volumes circulares, entre a escultura e os elementos arquitetónicos. Em jeito de arco triunfal, o campo onde se insere a escultura de alto-relevo, rematado pela cobertura de caixotões em perspetiva, é dominado pelo arco com medalhões nas cantoneiras e raído superior-

mente dando a ilusão de auréola que se projeta sobre a Virgem sentada no trono. Uma estratégia compositiva que João de Ruão já tinha utilizado em contexto tumular (como no conjunto de Trofa do Vouga) e teria essa capacidade de adaptação tão certa quer em portais quer em diferentes registos de maior ou menor dimensão. Funciona, assim, como uma espécie de unidade conceptual pronta a ser utilizada nas situações mais diversas, provando sempre a riqueza do discurso e a sua intensa versatilidade.

O conjunto escultórico da Senhora com o Menino posiciona-se de forma tipificada na habitual cumplicidade humanizada entre as duas figuras, mas é a relação estabelecida no campo energético do propósito devocional que adquire essa extraordinária força advinda da conjugação entre a cultura humanista e a plasticidade que a oficina de João de Ruão haveria repetidamente de projetar. Por aqui passava também a vitalidade do arquiteto-escultor e a eficácia das lições que a sua oficina arrastou para além do século XVI. LC



65. Porta-paz
 Final do século XVI
 Prata. 19,5 x 14,2 x 7,5 cm
 Proveniência: Convento da Cartuxa de Évora
 Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 96 Our



66. Porta-paz
 Datado 1534
 Prata dourada. 29 x 16,5 x 4,4 cm
 Proveniência: convento masculino de Évora
 Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 94 Our
 Bibliografia: Couto e Gonçalves, 1960.

Apesar de separados cronologicamente por mais de meio século, unem estes dois porta-pazes, além da proveniência eborense, a mesma utilização do modelo retabular, com uma cena da Lamentação sobre Cristo Morto preenchendo toda a tábuia central em baixo-relevo e o enquadramento desta por um sistema arquitetónico de banco e frontão unidos por pilastras ou colunas. Ao mesmo modelo, e dentro de uma inspiração clássica, sobrepõem-se as formas decorativas decorrentes da mudança de gosto ao longo de Quinhentos. O porta-paz datado de 1534 retoma o modelo dos retábulos e dos túmulos de Nicolau de Chanterene, por esses anos ativo em Évora. O soco e o entablamento são lisos, o coroamento curvo, terminando em volutas e com uma concha preenchendo todo o frontão. No corpo principal duas pilastras dóricas são decoradas com troféus *all'antico*. Entre elas abre-se um arco de volta perfeita, perspectivado, com *tondi* nas enjuntas. Dentro do arco, em relevo, vê-se uma agitada composição da Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz, que não deixa de poder ser comparada com obras pictóricas da oficina do Espinheiro, de Évora, por sua vez devedoras de modelos de Quentin Metsys, um dos mais apreciados pintores flamengos entre nós. O tarso desta peça, onde se encontra a cartela com a data de 1534, é totalmente decorado com motivos renascentistas: troféus, lanças cruzadas, escudos com mascarões, pássaros mitológicos, mostrando um fascínio pela decoração clássica que em Évora, em meados da década de 1530, era total. Se a peça estruturalmente nos envia para os modelos de Chanterene que então dirigia obras maiores da mesma tipologia, como os túmulos de D. Álvaro da Costa ou o portal do Convento de São Domingos, essa profusão decorativa, nomeadamente no verso do porta-paz, talvez não esteja desligada da exploração que livreiros e gravadores faziam deste género de ornamento.

A linguagem do porta-paz da Cartuxa continua a ser clássica, mas o seu depuramento é total e todos os elementos decorativos foram eliminados. As colunas caneladas nascem de um soco liso, apenas decorado com um brasão (singularmente colocado invertido), com a chaga e os cravos como *Arma Christi*, e suportam um entablamento com frontão triangular igualmente despido de decoração. Enquanto na conjuntura que marcava o tempo do porta-paz de 1534 o recurso retórico à Antiguidade aparecia como linguagem visual da abertura humanista, no exemplar dos finais do século a utilização de uma arquitetura clássica surgia como modelo de uma intemporalidade buscada para a marcação de um tempo religioso outro, diferente do comum, alheio ao mundo profano como foi determinado a seguir a Trento. Um classicismo depurado, perdendo os próprios elementos característicos de cada uma das ordens, foi a primeira linguagem formal da arte contrarreformista. JOC



67. Porta-paz

Índia (?), c. 1580

Prata parcialmente dourada, vidros. 20 x 13 cm

Proveniência: Convento de Nossa Senhora das Relíquias, Vidigueira

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 98 Our

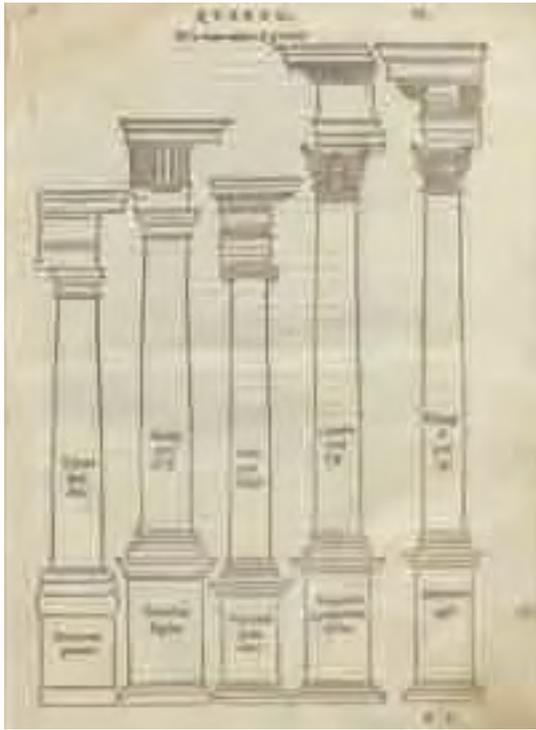
Bibliografia: Havell, 1913, cap. II: 14.

A sua forma em pórtico, de linhas retas com corpo retangular sobrepujado por entablamento e frontão triangular, segue o modelo europeu corrente deste tipo de alfaias. Contudo, é interessante verificar que as suas formas retilíneas são contrariadas pelos contornos das colunas bojudas que ladeiam a figura central, Cristo Salvador do Mundo. São precisamente estes elementos arquitetónicos que conferem um carácter mais oriental a este porta-paz, pois são construídos em filigrana de prata, com a base em godrões simulando uma corola invertida de pétalas, com fuste bojudo que se eleva em três registos vincados pelos contornos da filigrana e sem capitel.

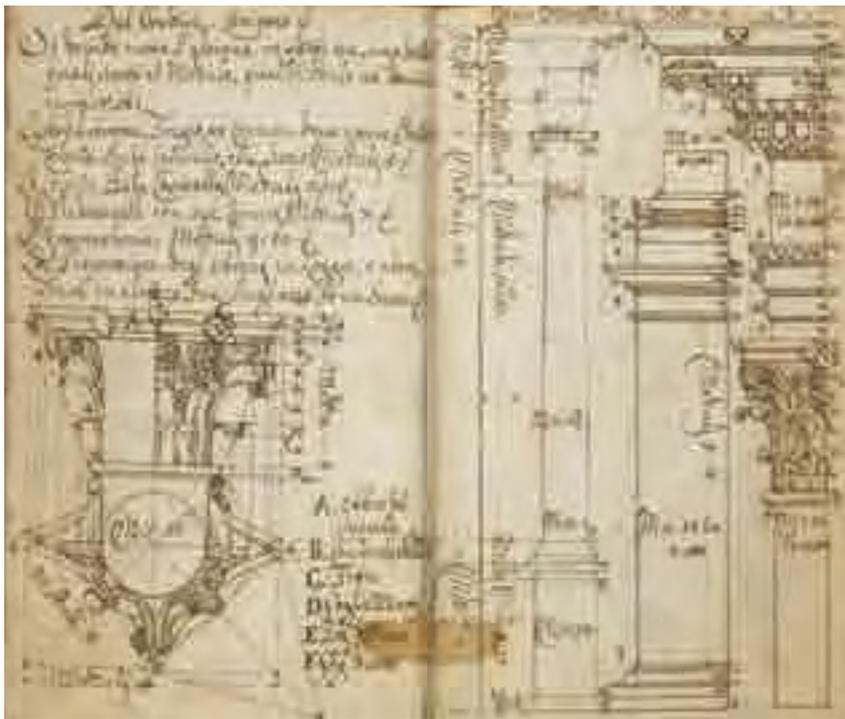
Uma atenta observação destas colunas torna inevitável a sua aproximação formal e estética aos balaústres hindus que utilizam a folha e a flor de lótus como motivo decorativo central. Este motivo decorativo associado à representação do nenúfar é utilizado na arquitetura indiana, tanto a nível decorativo como estrutural, sendo a combinação da representação de ambas as plantas a forma base do desenho dos pilares de um grande número de templos hindus (Havell, 1913: 14). Este tipo de colunas aparece nas grandes salas de audiência do palácio / forte de Amber em Jaipur ou mesmo nos pequenos nichos (*urusingas*) trabalhados em pedra, localizados nas laterais das portas e nas próprias cúpulas das torres dos templos (*shikharras*), nos quais eram inscritos símbolos e representações de divindades. É natural concluir, tendo em conta a estrutura destes pequenos nichos-altares, como o formato de um porta-paz europeu foi facilmente compreendido pelos artífices indianos, tendo sido, assim, adaptado a um gosto local sem, contudo, ter perdido o sentido estrutural comum em ambas as culturas.

Esta aproximação também deve ser compreendida na sua vertente simbólica: por um lado, a função protetora e devocional dos pequenos

urusingas coincide com o espírito que preside à função de um porta-paz; por outro, as colunas que ladeiam esses templetos tornaram-se com o tempo numa reminiscência da área sacrificial dos templos hindus, o que na cultura cristã remete de forma imediata para a devoção cristológica. LP



68. SEBASTIANO SERLIO (1475-1554) *Regole generali di Architettura sopra le cinque maniere de gli edifizii, cioe, Thoscana, Dorico, Ionico, Corinthio, et Composito. Con gli essempli dell'antiquita, che, per la magior parte concordano con la dottrina di Vitruuion* In Venetia: per Francesco Marcolini da Forli, 1537
LXXVI f.: il. 32,5 x 23,7 cm
Biblioteca Nacional de Portugal, RES. 2108 A.



69. FILIPPO TERZI (m. 1597) [Estudos sobre embandometria, estereotomia e as ordens de arquitectura] [16--]
Manuscrito. [1], [16] fl.: il. 15,9 x 9,5 cm
Biblioteca Nacional de Portugal, COD. 12956
Bibliografia: Moreira, 1981 e 1987. AA. VV., 1989. Gomes, 2001. Ruão, 2007. Conceição, 2008.

Se no Portugal do século XVI se projetou um texto com capacidade para conquistar o mercado da arquitetura, marcando uma posição de relevo no âmbito do trabalho e da definitiva consciencialização da importância das ordens e do desenho arquitetónico, esse texto deve-se a Serlio (1475-1554). A clareza do discurso, sempre acompanhada de uma produção gráfica direta e sugestiva, o encontro com os clássicos e com as lições de geometria (na esteira de Euclides) ensaiadas, desde logo, no registo projetual, a consagração das heranças literárias conduzidas por uma teoria da perspetiva, o apelo sistemático à esfera conceptual dos planos perfeitos e credibilizados pelo antigo, a convicção da eficácia das ordens e da sua capacidade de racionalização e equilíbrio num mundo que se estende à formatação de portas, janelas e fachadas, transformam Serlio num dos maiores responsáveis pela visualização da cultura da Antiguidade, agora expurgada da complexidade albertiana, e confrontada com a necessidade da sua acessibilidade.

Não terá sido por acaso que Serlio começou a sua longa produção teórica exatamente com o Livro IV e a abordagem às ordens arquitetónicas. A importância das *Regole generali di architettura...* extrai-se dessa capacidade de seriação das categorias fundamentais para a validação de uma arquitetura harmoniosa e de acordo com os desígnios do humano: as ordens. A interpretação analítica das ordens (que não se confinaria ao Livro IV), sempre remetida à sua natureza específica e às potencialidades que decorrem da sua correta aplicação no confronto entre os modelos antigos e modernos, a inteligência intuitiva na utilização das ordens ao serviço dos conteúdos cristãos, a sagacidade na implementação do ornamento considerado adequado ou a preocupação contínua numa exposição gráfica de cunho idealizado, dariam a Serlio uma centralidade real no teatro das

operações ligadas à arquitetura e à construção de um espaço humanizado e proporcional. O domínio das ordens converteu-se, assim, na ferramenta mais poderosa e eficaz na construção científica do mundo e na obtenção do bem-estar e da felicidade.

Em Portugal, não houve casa religiosa ou civil com responsabilidades construtivas que tivesse ficado alheia à «sedução» serliana. A generalidade dos seus livros (com particular destaque para os Livros III e IV) encontra-se nas livrarias de conventos e mosteiros, na posse das elites em torno dos círculos eruditos da corte (como Francisco de Holanda o publicitou) e nas mãos dos arquitetos que forjam o percurso do classicismo na cultura portuguesa. A leitura de Serlio tornou-se uma necessidade e uma obrigação que seriam traduzidas não apenas na arquitetura mas também na aplicabilidade às diferentes disciplinas artísticas em sintonia discursiva.

Entre os anos 30 e 40 de Quinhentos as ordens entraram finalmente no léxico da arquitetura, fornecendo regras compositivas nos capítulos do espaço, das formas e do ornamento. Alçados em sobreposição, superfícies marcadas por um ritmo alternado com linhas diferenciadas e elementos em profundidade, o aparelho rusticado ou a proliferação da «serliana», serão talvez as evidências mais fortes da entrega portuguesa aos modelos que, até à década de 60, com as propostas de Vignola, não tiveram alternativa mais credível. As realizações arquitetónicas mais extraordinárias, e com as quais se pode estabelecer um paralelo explícito com os escritos de Serlio, saíram da traça de Diogo de Torralva, para o claustro em Tomar ou para o açougue de Beja. No respeito às principais diretrizes do bolonhês, aí se organiza uma cenografia lúdica, com efeitos cromáticos num jogo delirante de luz e sombra, e onde a proporção escalonada das ordens dita a atmosfera rigorosa e científica do desenho. Num tempo inquieto e

longínquo da «passividade» intelectualizada da sociedade albertiana, o corpo teórico e gráfico de Serlio estaria pronto a passar aos territórios de dominação portuguesa e cumprir, da Índia ao Brasil, a urgência religiosa e militar controlada pela metrópole.

Foi sobretudo por via da observação dos registos exteriores (construídos real ou graficamente) que Portugal absorveu os ingredientes aptos para a definição de um comportamento que implicava também a reflexão e a gestão inteligente de uma teoria das ordens. Se só tardiamente houve condições para a elaboração dessa estrutura teórica desencadeada a partir da força produtiva portuguesa, não estão ausentes, mesmo assim, nem a vontade de interpretar, traduzindo (em missão falhada) os clássicos ou os tratadistas de referência, nem os apontamentos sobre arquitetura com finalidades e graus de erudição diferenciados. De acordo com a coerência estabelecida pela cultura que alia saberes práticos e doutrina, os textos portugueses ou escritos em Portugal seriam também concebidos por arquitetos e/ou engenheiros.

Porventura com objetivos específicos no âmbito da formação, o *taccuino* (1578) de Terzi apresenta-se como um guia ilustrado com desenhos diversos que incluem tanto registos de foro religioso como máquinas de guerra ou postes para prender cavalos. O texto inicia-se com os problemas da embandometria (medida das superfícies) e da estereotomia (arte do corte de corpos sólidos). No rasto das posições de Vignola (ao ponto de copiar gravuras), o grande interesse deste caderno de apontamentos reside no elencar, também ilustrado, das ordens onde o desenho adquire largo protagonismo sobre um texto sóbrio e escudado nas respetivas medidas. O importantíssimo papel de Terzi enquanto arquiteto e engenheiro e mestre responsável nos *Três Lugares de Aprender a Arquitetura*, estrutura formativa dos finais do século

XVI no Paço da Ribeira, desenha uma realidade intensamente trabalhada no período sebástico e que aproximaria a figura do arquiteto à do engenheiro, unidos então pela cobertura do conhecimento dos clássicos e dos tratados.

Com tão bons auspícios na área educativa e no desenvolvimento da consciência tratadística estimulada pelas pressões da arquitetura militar, seria necessário esperar pelo século XVII para ver, finalmente, um corpo teórico português a assumir o desenvolvimento do seu próprio e específico percurso. LC



VI. A ARQUITETURA ENQUANTO AUTORIDADE

Miguel Soromenho

COLLEGIUM

QV RIG

A «teoria como retórica», o título de um artigo de síntese com uns poucos de anos sobre Leon Battista Alberti¹, propunha um ponto de vista particular sobre a obra poligráfica do arquiteto florentino – mas de origem genovesa –, sobretudo o *De re aedificatoria*, o primeiro tratado moderno de arquitetura, concebido na esteira da redescoberta de Vitrúvio, sublinhando o que ali era manifestamente novo em relação ao texto antigo: Alberti tentava então, no justo meado do século XV, o restabelecimento da arquitetura como profissão liberal, dirigindo-se a patronos e encomendantes, mais do que aos seus operários, fossem eles artistas ou artífices. Além do recurso a uma estrutura em dez livros, inspirada no *De architectura*, Alberti permitiu-se o uso desenvolto de um latim culto e sábio, compondo o seu tratado como um exercício literário e retórico, mais próximo de Cícero do que propriamente do estilo simples do escrito vitruviano.

O dispositivo persuasivo de Alberti não visava, na verdade, recuperar apenas uma linguagem quase esquecida – ou seja, não tinha o aspeto prescritivo e normativo que a tratadística posterior viria a confiar à teoria arquitetónica – mas fazia parte de uma obra mais ampla articulada em torno da ideia de revivescência da cultura clássica. A «teoria como retórica» de Rykwert, e também de Alberti, reenviava assim o leitor para a possibilidade de constituição de sentidos para além daqueles enunciados à superfície do texto.

O subtítulo de um ensaio clássico de James Ackerman sobre a ordem toscana/rústica, «Um estudo sobre a linguagem metafórica da Arquitetura»², ajuda a clarificar a questão do uso da disciplina como forma de expressão que transcendia, em filigrana, a sua perceção básica como «arte e ciência da construção». Na verdade, a *inventio* de Sebastiano Serlio de uma nova ordem arquitetónica, embora vazada em exemplos antigos, tinha um claro objetivo político e simbólico: o de reclamar a relevância da herança vernácula da Itália Central, etrusca e toscana, face à imposição de modelos de origem romana; e, em simultâneo, o de reforçar a ideia das Ordens como veículos expressivos de qualidades imateriais, neste caso aproximando o toscano do dórico, identificados com o género masculino, e adscrevendo-lhe as mesmas significações militares e protetivas.

«Retórica» e «metáfora», a arquitetura foi também «ordem», *ordo, pondo et mensura*, tomando de empréstimo, uma vez mais, um título alheio³. Tratava-se, aqui, de descrever a sua capacidade de reproduzir uma ordem cósmica, deduzindo da Natureza as relações de medida a aplicar à arquitetura e desvendando uma harmonia e

racionalidade intrínsecas que podiam ser traduzidas por modelos matemáticos e geométricos calculados a partir das relações proporcionais do corpo humano, idealmente traduzidas pelas figuras do círculo e do quadrado: é esta aspiração a uma beleza canónica que se revela no célebre desenho de Leonardo relativo ao cânone proporcional de Vitruvius, mas este tipo de representação gráfica conheceu ampla fortuna entre os tratadistas e exegetas renascentistas do texto deste arquiteto romano, que a usaram e comentaram de forma abundante – casos, entre outros, de Mariano Taccola, Francesco di Giorgio Martini, Cesare Cesariano, Albrecht Dürer, Pietro Cataneo, Daniele Barbaro ou Andrea Palladio. A eloquência desta poderosa imagem ordenadora não foi indiferente mesmo aos arquitetos de outras modernidades. Le Corbusier viria também a retomá-la, alguns séculos mais tarde, nas suas indagações sobre o valor modular do corpo humano.

A rápida difusão da linguagem renascentista por toda a Europa a partir de meados do século XV assentava assim num conjunto de regras ordenadoras, firmadas em parte numa Antiguidade ainda mal conhecida, criando um imaginário formal onde podiam conviver, com o mesmo à-vontade, modelos gregos e romanos (sobretudo romanos...), tardo-antigos, paleocristãos ou visigóticos. Uma longa convivência com as formas do gótico final – mesmo mais longa do que até aqui se supunha – contribuiu ainda mais para a extrema diversidade de soluções arquitetónicas e plásticas disponíveis naquele preciso momento de transição. As razões e as modalidades deste convívio, que começa agora a ser criticamente reavaliado, são múltiplas e radicam, antes de tudo, nos tempos longos de evolução e de adaptação dos padrões de gosto, embora no caso específico da transição (ou substituição) do repertório goticizante pelo de feição *all'antica* seja preciso reenquadrar alguns aspetos a que só agora a historiografia da arte vem dar devido relevo⁴. Impõe-se assim reconhecer que o Renascimento, com o seu repertório erudito e antiquário, legitimado por complexos processos de desenho e de cálculo, não se sobrepunha a um exercício puramente empírico da arquitetura que teria caracterizado o período anterior. Pelo contrário, o gótico «moderno» dependia em muito, e de uma forma inesperadamente sofisticada, da geometria e da representação bidimensional, o que levou mesmo, como corolário lógico, à antecipação da valorização da figura intelectual do arquiteto e do seu novo estatuto social, que críamos ter visto nascer com o advento do Renascimento⁵.

1 Rykwert, 1998.

2 Ackerman, 1994.

3 Ungers, 1994. Sobre a tradição intelectual (filosófica e esotérica) em que se fundavam, neste ponto particular, as reflexões de Vitruvius vide Gros, 2001.

4 Cf. o volume coletivo *Le gothique de la Renaissance*, 2011.

5 De Jonge, cit. nota supra.

Se se começa pois a impor uma ideia difusa do sistema das ordens clássicas como princípio *natural* de desenho e de composição arquitetónicos, e o mais apto como forma de representação de poder, só para um período levemente posterior se poderá falar de arquitetura como «autoridade»: no fundo, a distância que vai da época das *incertezas* florentinas de finais do *Quattrocento* às *certezas* romanas do 1.º quartel do século XVI⁶, fundando um estilo maduro que se desenvolveria por toda a Europa a partir daquela data.

Descrever este processo de expansão, a longo prazo planetária, é aqui impossível, mas importa precisar algumas questões correlacionadas.

1. A rápida difusão de uma literatura técnica nas línguas vernáculas, profusamente ilustrada, tornou acessível a um cada vez maior número de artífices as subtilezas da arquitetura renascentista, cujos modelos podiam com mais facilidade ser replicados com maior ou menor grau de rigor. Dos barbarismos ainda presentes no tratado mais popular, na Península Ibérica, em inícios de Quinhentos, as *Medidas del romano* de Diego de Sagredo⁷, às formas mais depuradas de Serlio⁸ e depois à sistematização canónica de Vignola⁹ – vai um pequeno passo, mas impositivo o suficiente para tornar exclusiva a utilização das ordens clássicas em todas as disciplinas artísticas durante um apreciável lapso de tempo. A este respeito convém recordar que mesmo no contexto produtivo daquilo a que convencionamos chamar «arte barroca» ainda continuavam a ter validade operativa os preceitos de composição enunciados por Vignola, como o demonstram as imposições de encomenda, lavradas em contrato, de não poucas obras de talha e pedraria, isto para nos atermos ao caso português: Paulo Varela Gomes teve já oportunidade de assinalar essa permanência¹⁰, que ia de par, aliás, com a persistente presença de Sagredo em manuais de construção até bem entrado o século XVIII. A ourivesaria foi também outra das atividades oficiais a que chegou a autoridade imperativa da linguagem clássica. O conjunto de peças reunidas neste núcleo expositivo revela outro aspeto daquele imparável processo de uniformização estilística, que tinha sido teoricamente legitimado, de qualquer modo, por esse curioso achado de adaptação da tratadística arquitetónica às características próprias da arte do ouro e da prata: a edição do ourives espanhol Juan de Arfe, o *De Varia Commensuracion para la Escultura y Arquitectura*, saído dos prelos em 1585 e largamente difundido em Portugal. Desta obra, que se tornou tão popular no seu

tempo, não só se conservam ainda alguns exemplares em bibliotecas portuguesas como testemunhos materiais da sua larga aceitação, caso do sacrário oitavado do retábulo principal da igreja de São Domingos de Benfica, formalmente muito próximo das custódias representadas, e algumas realizadas, por Juan de Arfe¹¹.

A exposição reiterada ao sistema das ordens antigas, através do livro impresso e da extensão generalizada da cultura clássica a todas as esferas do saber, criava em simultâneo os filtros indispensáveis à perceção e ao entendimento de realidades alternativas, como se a diversidade civilizacional que então se descobria em novos mundos fosse reconduzida a um significado único, determinado pelas mesmas fontes de inspiração. Não admira que viajantes e cronistas portugueses de Quinhentos e Seiscentos em terras indianas – João de Barros, Diogo do Couto, D. João de Castro, Domingos Paes, Manuel de Faria e Sousa – lessem a arquitetura e a escultura locais (e até alguns dos hábitos de vestuário dos autóctones!) em chave Antiga, identificando os monumentos que se ofereciam ao seu olhar atónito com os modelos que conheciam da sua formação livresca¹². A oportunidade aberta à dignificação do próprio estatuto dos artistas por esta impregnação da cultura clássica não foi alheia à afirmação autoritária da linguagem das ordens, embora, como vimos, alguns precedentes possam ter sido ensaiados já no final da Idade Média. Mostrava-se oportuna, na verdade, a valorização da componente intelectual do trabalho artístico, sobretudo o de arquitetos e pintores, emancipados do estigma do trabalho manual e preparados, deste modo, para uma mais segura ascensão social, alguns até alçados aos patamares inferiores da nobreza de corte através do exercício de cargos régios.

2. Nem a desconfiança moderada da Igreja – reformada em algumas das suas orientações estéticas após o Concílio de Trento – pelo fundo pagão da arte renascentista pôs em causa a sua validade histórica e formal. As circunstâncias que rodearam a ação pastoral e normativa de São Carlos Borromeu, enquanto arcebispo de Milão (1563-1584), são disso um bom exemplo. No seu círculo desenhou-se uma tentativa de fundar um classicismo moralizado, através da substituição dos habituais motivos antigos nas métopas dos frisos dos entablamentos por outros de inspiração cristã. Apesar de expediente conhecido desde Bramante logo em inícios do século XVI, que o utilizou no *tempietto* romano de San Pietro in Montorio – provável modelo longínquo de muitas das microarquiteturas que aqui nos ocupam –, esta iconografia simbólica foi codificada no ambiente

6 Chastel, 1959.

7 Vide Mariás e Bustamante, 1986; Mariás e Pereda (ed.), 2000.

8 A obra teórica do bolonhês ainda é marcada por uma assinalável flexibilidade, capaz de integrar no seu sistema, por exemplo, tipos edilícios franceses (Frommel, 1998: 352).

9 AA.VV., 2002.

10 Gomes, 1998b.

11 Smith, 1962: 55-57.

12 Gomes, 2007. Aos exemplos citados por Paulo Varela Gomes poder-se-ia ainda acrescentar a opinião do cartógrafo e cosmógrafo Manuel Godinho de Erédia sobre certas construções de Malaca, em que via ecos de vitruvianismo (Loureiro, 2004).

milanês por Domenico Tibaldi¹³ e levada à prática pelo irmão, o arquiteto Pellegrino Tibaldi, na Igreja de São Sebastião desta cidade norte-italiana, com a utilização das setas do martírio a preencher as métopas do friso interno¹⁴. Até a Lisboa chegaram ecos da invenção dos Tibaldi. O arquiteto Baltasar Álvares usou idêntico pormenor decorativo nos capitéis da Igreja de São Vicente de Fora, de que São Sebastião era igualmente orago, demonstrando porventura notícia direta ou indireta do protótipo lombardo; acima de tudo, identificava-se com esta atitude de reconhecimento da atualidade inevitável do estilo clássico que, expurgado das suas conotações pagãs, podia continuar a ser o meio mais capaz (ou o único, mesmo) de transmitir, e de *representar*, a dignidade da nova Igreja. Além da continuidade do gosto por planimetrias centralizadas, ao arremão da ideia feita sobre as preferências finiseculares pela planta basilical, ver-se-ia ainda uma outra manifestação, naquele preciso contexto, do modo como o imaginário plástico de extração antiga determinava todo o pensamento sobre a arquitetura. Ao contrário da ideia generalizada da condenação das ordens por São Carlos Borromeu, o que aparentemente se deduziria dos seus escritos, já foi notado como ele as defendeu, não pelo viés da apreciação da sua beleza e decoro, mas pela congruência tectónica e construtiva que lhes andava associada¹⁵.

Às inovações doutrinárias e às determinações pastorais emanadas de Trento, as ordens arquitetónicas souberam fornecer os necessários e indispensáveis instrumentos formais e meios expressivos. Foi aquele sistema, de facto, que informou os programas de remodelação interna de muitos templos e que presidiu à conceção do mobiliário sacro que atendia a uma liturgia renovada, sobretudo em torno da cultuação eucarística¹⁶: custódias, custódias-cálices, sacrários, hostiários, tabernáculos, entre outras alfaias destinadas à guarda ou exposição do Santíssimo, passaram a adotar em exclusivo esquemas de construção baseados no recurso massivo a colunas com seus entablamentos tripartidos, plantas centralizadas e elevações que reproduziam a volumetria de templos votivos, a que não faltavam os remates cupulados, como nos seus referentes conhecidos.

3. Se a linguagem clássica soube acomodar-se às exigências da autoridade doutrinária contrarreformista, foi ela que conseguiu também responder às necessidades de representação do poder político no âmbito da redefinição das monarquias europeias entre os séculos XVII e XVIII. O caso mais evidente da utilização retórica da arquitetura na constituição de uma iconografia simbólica de poder foi

o da França de Luís XIV, mas a verdadeira dimensão desta história só agora começa a ser entrevista em toda a sua complexidade, para além da visão simplificada em torno da polaridade estilística barroco/classicismo.

A criação de um conjunto de dispositivos icónicos de celebração régia não contou apenas, certamente, com os grandes empreendimentos edíficos do Louvre e de Versalhes. Ela assentava, de modo muito mais amplo, no apuramento de um sistema que compreendia o patrocínio das Academias, a formação de coleções de arte, a organização de festejos efémeros, a pintura e a escultura, a medalhística, a literatura e a música, tudo enquadrado por uma irrepreensível organização burocrática, controlada por Colbert, e tornado possível graças a um plano dispendioso de obras públicas e às subvenções generosas dadas a artistas, homens de letras e cientistas¹⁷.

Os grandes estaleiros régios ocuparam, é claro, um lugar fundamental neste programa, que o próprio monarca fazia corresponder ao exercício de uma autoridade efetiva sobre os seus súbditos¹⁸, e nas suas opções arquitetónicas estava naturalmente implícita a ligação de um classicismo monumentalizado à busca de glória do rei. Já foi notado como na construção da imagem de si, processo que acaba por descrever nas suas próprias *Memórias*, se atualiza a ficção entre a pessoa natural, oculta, e a pessoa simbólica, cuja exposição pública, em qualquer circunstância, deveria transmitir os princípios de *grandeza, ordem e beleza*¹⁹. A arquitetura promovia deste modo a percepção da autoridade do rei e da sua centralidade no tecido social, mas seria difícil afirmar, na sequência do falhanço dos projetos de Bernini para o Louvre, que o arquiteto italiano desenvolveu *in situ* durante algumas semanas do ano de 1665, que apenas a linguagem clássica de Charles Perrault, escolhido depois para realizar a obra, poderia conferir o decoro adequado àquela empresa régia. As razões do desencontro das propostas berninianas fundam-se em razões mais complexas, a que não são estranhas, igualmente, a ambição de controlo das grandes obras públicas por Colbert, a que Bernini com dificuldade se submetia, a vontade do arquiteto em prosseguir o seu trabalho nos estaleiros vaticanos e a preferência de Luís XIV pela remodelação integral de Versalhes, em paralelo com o seu desinteresse pelo palácio parisiense. Fosse como fosse, o vitruvianismo autoritário desenvolvido nos meios académicos por teóricos como Roland Fréart de Chambray, Charles Perrault ou Nicolas-François Blondel, que marcou a produção arquitetónica francesa

13 Della Torre, 1997: 415.

14 Antonini, 1998-1999.

15 Della Torre, *op. cit.*: 416.

16 Veja-se sobre esta nova linha de investigação em história da arquitetura os estudos compilados na obra coletiva Stabenow, 2006.

17 Stanic, 2004. Ver ainda, sobre a constituição do *corpus* de imagens de Luís XIV, Burke, 2007.

18 Como o rei expressamente sugeria nas suas *Memórias*, vide Stanic, *op. cit.*: 156.

19 *Idem*: 161.

na 2.^a metade do século XVII, estava já em gestação previamente à chegada de Bernini, apenas apurando depois a sua capacidade para dar conteúdo prático às aspirações de representação do rei absoluto.

Além da identificação corrente do rei com a figura mítica de Alexandre, que aconselhava a conceção de cenários coerentes com a evocação da história Antiga, há três aspetos que, creio, concorreram para o desenvolvimento desta verdadeira ortodoxia das ordens, assimilando-a à imagem de majestade perseguida pela propaganda régia. A primeira, mais evidente, radica na eficaz exploração dos efeitos de escala, com implicações naturais no seu impacto urbano, na dominante horizontal dos alçados, na concentração de volumes em massas mais uniformes – ao invés do tratamento habitual do conjunto em unidades autónomas, tão típica da arquitetura francesa desde Quinhentos – e ainda na utilização sistemática da ordem gigante, características que sobressaem da colunata de Perrault no Palácio do Louvre²⁰.

A assunção da arquitetura como ciência nas especulações dos tratadistas franceses de meados do século XVII, na esteira de Vitruvius – *architectura est scientia aedificandi* –, é um segundo aspeto a considerar na fixação de um cânone mais rígido, tanto mais que, aquele, haveria de tornar-se um tópico obrigatório em muita da literatura técnica europeia dos séculos XVII e XVIII²¹. A criação da Académie Royale d'Architecture, em 1671, bem como a publicação, em 1675, do famoso *Cours d'architecture* de Nicolas-François Blondel, onde o autor delimitava o muito exclusivo núcleo de «sectateurs», sectários ou seguidores, de Vitruvius (não mais do que três, Palladio, Vignola e Scamozzi) providenciaram o necessário enquadramento institucional e teórico a um uso mais restritivo das ordens clássicas, deste modo reforçando a sua vocação e o seu poder normativos²².

É provável, enfim, que às declinações do «estilo clássico» pudessem associar-se, em analogia simbólica, precisos conteúdos morais que interessava promover. Num ensaio sobre o sentimento das imagens no século XVII, Marc Fumaroli dividiu a produção retórica da época em duas tendências opostas, o *asianismo* e o *aticismo*, de acordo com uma tradição terminológica mais adequada à crítica coeva do que os seus correspondentes sinónimos modernos, barroco/classicismo. Com o aticismo poder-se-ia identificar certa severidade moral e rigor intelectual, com implicações ao nível dos usos elocutórios da língua francesa nos meios cortesãos, de recorte mais puro e elegante, face tanto ao linguajar popular como ao estilo

panegírico e inflamado dos predicadores barrocos: enquanto um visava à persuasão, o outro pretendia agradar e comover²³. Ora, é lícito pensar que estas categorias classificatórias poderiam também ser naturalmente «coladas» à produção arquitetónica contemporânea, mesmo pelo olhar mais incauto, que identificava na grande arquitetura oficial a autoridade das virtudes soberanas e inquestionáveis do rei, ao abrigo dos transportes efémeros de sentimentos e paixões.

Não é de todo impossível que a experiência arquitetónica da França de Luís XIV tenha sido um dos principais alicerces do uso das ordens clássicas com os mesmos objetivos persuasivos, em contextos históricos diversos mas com idêntica estratégia de afirmação política autoritária. Um deles foi, certamente, o Portugal de D. João V. Os termos de referência desta história são conhecidos: a de um rei-mecenas, fascinado pela arte barroca italiana, com um programa de renovação edílica entregue em boa parte à direção de um arquiteto-ourives alemão, João Frederico Ludovice. Sob a aparente simplicidade desta equação insinuava-se, todavia, a questão da prevalência de um gosto «oficial», ideologicamente conformado, que opunha aos *caprichos pitorescos* de um barroco mais livre os princípios de uma arquitetura *nobre, séria e rica*. A correspondência trocada com Roma sobre a encomenda da Capela de São João Batista para a igreja de São Roque de Lisboa, de que aqui se apresenta a respetiva maqueta (cat. 102), e o desenho (cat. 103) talvez destinado a um retábulo da Basílica Patriarcal, esclarecem-nos sobre o real significado da nobreza e seriedade ambicionadas, de facto não mais do que a grave conveniência que só o classicismo podia dar²⁴.

Trata-se já de um lugar-comum da historiografia da arquitetura o registo desse reaparecimento cíclico de grandes e impressivas construções, de escala monumental, recriando tipologias tradicionais e regidas por amplos pórticos e colunatas, muitas vezes coroadas por cúpulas esmagadoras. Uma outra via de transmissão deste legado foi constituído por projetos específicos de Miguel Ângelo e de Andrea Palladio, em que é comum o uso enfático da ordem gigante, algumas das vezes associada a estruturas porticadas autonomizadas do plano dos alçados. No caso de Palladio, é curioso constatar como este tipo de desenho foi resposta exclusiva a encomendas da aristocracia de Vicenza ao mesmo tempo que era rejeitado pelo patriciado republicano de Veneza, um provável efeito da divulgação e da influência exercida pela ética aristotélica na cidade da laguna ao longo dos séculos XV e XVI²⁵.

20 Sobre a obra do arquiteto vide Picon, 1989.

21 Sobre este assunto remeto para o ensaio de Oechslin, 1999.

22 A «autoridade doutrinal» da produção académica entre os séculos XVII e XVIII é mesmo o título de um dos capítulos de uma obra coletiva dedicada à teoria da arte em França, AA.VV., 1997.

23 Fumaroli, 1998: 445 e ss.

24 Pimentel, 2008a.

25 Ackerman, 2010.

A arquitetura pública norte-americana, mais dentro das convenções de um neoclassicismo de compêndio, as chamadas, por antonomásia, «arquiteturas totalitárias» dos regimes nazi e soviético²⁶, estas últimas permeáveis a leituras que acolhiam variações sintéticas e até modernizantes dos modelos Antigos, e ainda um conjunto apreciável de outros casos, entre os quais se poderiam incluir pontuais exemplos portugueses (neste núcleo representados pelo túmulo de Alfredo da Silva, no Barreiro, devido a Cristino da Silva), representariam, em suma, a atualização possível de uma prática com reconhecidas raízes históricas, mas necessariamente adaptando a outros contextos ideológicos a vocação retórica e metafórica da arte da construção.

26 Sobre estes dois casos veja-se, por todos: Adam, 1992; Paperny, 2002.



70. Cofre eucarístico

Portugal, século XVI

Prata dourada. 42,5 x 36 x 25,9 cm

Proveniência: Palácio das Necessidades, 1938

Convento de Cristo, Tomar, inv. 819 Our

Bibliografia: Couto, 1945. Couto e Gonçalves, 1960. Branco, 2008.

A complexa estrutura arquitetónica deste cofre eucarístico, de um maneirismo internacional de base tratadística, foi relacionada por Ricardo Branco com a obra de Baltazar Álvares, arquiteto lisboeta dos finais do século XVI (Branco, 2008: 67). Com base retangular de vértices recortados, serve de perfeito palco para a construção arquitetónica de fachada, que tem por centro uma colunata coríntia de colunas de fuste estriado e decorado no seu terço inferior por grotescos inspirados de modelos nórdicos europeus. Assim, nos intercolúnios surgem, numa apresentação clássica, as figuras dos evangelistas em vulto perfeito. A sua desmesurada escala em relação à proporção de toda a estrutura arquitetónica, que simula uma fachada de edifício, sobretudo comparando com os nichos onde se pretende que se insiram e as colunas que as ladeiam, levam-nos a concluir que, neste cofre, os motivos arquitetónicos servem apenas como elementos decorativos e não como miniaturização objetiva de uma arquitetura verdadeiramente edificável. A galeria, criada por uma sucessão de colunas exentas, estando todo o conjunto assente num embasamento, permitiu ao ourives conferir uma relativa leveza a uma peça cujo aspeto é, por si só, pesado e denso. Esta espessura é potenciada pelos painéis cinzelados que cobrem as quatro fachadas do cofre, nas quais são representadas as cenas da Paixão. Nestes grandes painéis, cuja iconografia surge como uma natural alusão à função eucarística da peça, os últimos passos da vida de Cristo sucedem-se, apresentados à maneira de quadro vivos cujos figurantes, por vezes numa disposição que confere um forte movimento às cenas representadas, ultrapassam os limites do espaço físico encenado, adensando a sua complexidade visual e construindo um programa iconográfico que culmina com a figura teatral de Cristo ressuscitado no topo da tampa. São assim criados, de forma muito sucinta, dada

a quantidade de personagens figurados que, uma vez mais, são desenhados numa escala demasiado grande para a dimensão dos painéis, pequenos espaços interiores e exteriores necessários para a caracterização da cada quadro. Este transpor do espaço físico da peça é também ultrapassado por um detalhe notável, infelizmente oculto aos olhos do público, digno de referência não apenas pela perícia da sua execução mas também pelo efeito que persegue. No interior da tampa desenha-se, a traço fino, um céu de grandes nuvens gravadas e cinzeladas, por entre as quais surgem pequenos anjos músicos, centrando-se todo o conjunto num formosíssimo sol que serve de fecho à estrutura da tampa. Esta paisagem celeste permite criar, no interior da peça, um cenário espacial de um impacto e de uma leveza extraordinários, contrastando com a rigidez que se observa na estrutura exterior.

Este cofre eucarístico terá sido oferecido ao convento de Tomar por D. Sebastião, convicção afirmada por João Couto (Couto, 1945: 7-12) e posteriormente reiterada pelo mesmo autor e por António M. Gonçalves (Couto e Gonçalves, 1960: 126), sustentada não apenas pelo facto de ter dois escudos com as armas da Casa Real gravadas, mas também pela referência que lhe é feita no *Libro ... de la historia de la ynclita Cavalleria de Christo en la Corona de los Reynos de Portugal* de Frei Hierónimo Roman. LP



71. JACOB MORES, O VELHO (?) Cofre eucarístico
Hamburgo, 1565
Prata, prata dourada, madeira. 42 x 39 x c. 29,5 cm
Proveniência: Mosteiro de Santa Maria de Belém (Jerónimos), Lisboa, 1883
Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 77 Our
Bibliografia: Hernmarck, 1977.

Formalmente, a estrutura deste cofre é contida e rígida, com um corpo assente sobre quatro leões que suportam os ângulos da peça. Com as faces marcadas por arcarias – arcos relevados de volta perfeita que enquadram espaços ou reservas com cenas da Paixão em baixo-relevo –, o cofre é rematado por uma tampa que se ergue em dois registos que elevam a estrutura da peça. Esta cobertura contém dois pequenos compartimentos sobrepostos, sendo o seu fecho dissimulado pelas duas cornijas da parte superior. A estrutura monolítica contrasta com a decoração que aposta fortemente no contraste entre o estridente dourado do bronze e o branco da prata. Os interstícios dos arcos, bem como todos os espaços dourados, são preenchidos por motivos gravados, elementos fitomórficos e arabescos, numa profusão linear muito em voga no maneirismo nórdico. Tal como acontece no interior, todas as faces do cofre são decoradas por idênticos arabescos e elementos fitomórficos, criando uma teia de reflexos na luz amarela do dourado. Já todos os elementos em prata são de um cinzelado muito contido na profundidade do trabalho do metal, mas muito exuberante na profusão de detalhes, tanto nas placas laterais que preenchem os vãos dos janelões como nos múltiplos pequenos elementos que, de forma cuidada, foram dispostos para contrabalançar as cores dos metais.

Apesar da contenção formal desta peça, que acompanha o maneirismo arquitetónico dos países do Norte da Europa na 2.^a metade do século XVI, todas as aplicações em prata contribuem para um programa iconográfico muito completo. Assim, nas faces exteriores do cofre, nomeadamente nas aberturas das arcarias, separadas por pilastras sobre as quais foram dispostas as imagens em meio-vulto dos Apóstolos, da Virgem e de São João, foram aplicadas finas placas de prata com a representação de cenas da Paixão de Cristo, inspiradas nos mode-

los gravados que circulavam por toda a Europa. Sobre o primeiro registo da tampa encontram-se aplicadas as figuras, também em meio-vulto, dos soldados adormecidos junto ao sepulcro de Cristo (simulado num dos compartimentos da tampa) e que contribuem para a encenação final da ressurreição que coroa o topo. No exemplar do MNAA, ao contrário dos outros exemplares idênticos conhecidos, a figura do Salvador, provavelmente devido às agruras do seu percurso, foi substituída por uma cruz ladeada por dois anjos orantes.

O fabrico deste cofre é tradicionalmente atribuído ao ourives de Hamburgo Jacob Mores (Hamburgo, 1540-c. 1612, mestre em 1579). Pai de uma dinastia de famosos e prolíferos ourives, Mores teve as cortes nórdicas como principais mecenas que, ao longo de duas gerações, lhe confiaram grandes encomendas de luxo (Hernmarck, 1977: 284). Deste artista chegaram até hoje algumas obras, destacando-se outros dois cofres idênticos ao do MNAA (Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, inv. nr. IV 33; Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, inv. 17.190.633), o que indica uma forte apetência por este tipo de peças. Também chegaram aos nossos dias vários álbuns de desenhos da sua autoria, nos quais se podem observar cofres muito idênticos ao que aqui estudamos e que sustentam a sua atribuição. No entanto, Charles Hernmarck levantou algumas objeções à autoria de Jacob Mores (Hernmarck, 1977: 284). De facto, se atendermos a que o exemplar do MNAA se encontra datado de 1565 e que Mores só terá alcançado o grau de mestre em 1579, é necessário repensar esta atribuição. LP



A pintura faz par com outra de idênticas dimensões representando a Estigmatização de São Francisco, ambas existindo desde há muito no Paço Arqueiepiscopal de Évora. Embora revele, quer na figura, quer na ampla paisagem, estimáveis méritos de execução tendo em conta a mediania pictórica da época nacional em que se inscreve (época já chamada de «maneirismo reformado»), a pintura continua anónima de autor e sem proveniência segura (Mosteiro de Santa Clara de Évora?). O tipo de custódia que Santa Clara ostenta, rematada por uma cúpula de gomos sobre entablamento e colunas de enquadramento do viril central, ajudará porventura a ajuizar melhor outro dado desconhecido: a datação da obra. Adriano de Gusmão considerou-a já do século XVII, mas o despojamento decorativo da estrutura «arquitónica» da alfaia representada e a não adoção da tipologia de cálice-custódia poderão indiciar uma execução um pouco anterior, pelo último quartel do século XVI. JASC

72. AUTOR DESCONHECIDO Santa Clara

Final do século XVI

Óleo sobre madeira. 215 x 113 cm

Proveniência desconhecida

Arquiepiscopado de Évora, inv. EV.PE.2.027/2 pin

Bibliografia: Gusmão, 1957. Espanca, 1966.





73. Cálice-custódia

Século XVII

Prata. 64,2 x 14,5 cm

Compra, 1995

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1984 Our

74. Cálice-custódia

1.ª metade do século XVII

Prata. 56,5 x 15,2 cm

Proveniência: Igreja de Palhais, Barreiro

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 629 Our

75. Cálice-custódia

2.ª metade do século XVI

Prata. 68,5 cm

Proveniência: Igreja de São Vicente de Alcabideche, 1916

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 571 Our

76. Cálice-custódia

2.ª metade do século XVI

Prata. 61,6 x 15,9 cm

Proveniência: Igreja matriz de São Domingos de Rana

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 636 Our

77. Cálice-custódia

2.ª metade do século XVI

Prata. 63,5 x 16,8 cm

Proveniência: Convento de Santa Clara de Beja

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 171 Our

78. Cálice-custódia

1.ª metade do século XVII

Prata. 73,5 x 20 cm

Compra, 1876

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 53 Our

79. Cálice-custódia

1634

Prata. 79,5 x 19,5 cm

Proveniência: Ministério da Marinha e Ultramar, 1900

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 187 Our

80. Cálice-custódia

2.ª metade do século XVI

Prata. 64 x 19,5 cm

Proveniência: Igreja matriz de Carcavelos, 1917

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 645 Our

81. Cálice-custódia

Inscrição: CALYCEM.SALUTARIS ACCIPIAM.ET.NOMEN.DOMINI

Último quartel do século XVI

Prata, quartzo e vidros coloridos. 68,3 x 21,4 cm

Proveniência: Igreja das Maltesas, Estremoz

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 101 Our

82. Custódia

2.ª metade do século XVI

Prata. 52 x 20,3 cm

Proveniência: Igreja matriz de Arronches, 1916

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 537 Our

83. Cálice-custódia

Espanha, final do século XVI

Prata. 68,2 x 21,2 cm

Proveniência: Igreja de Santa Marinha de Trevões, 1883

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 102 Our

84. Custódia

Final do século XVI

Prata. 68,5 x 21,5 cm

Proveniência: Igreja matriz de Loures

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 596 Our



A associação de duas peças de tipologias e funções distintas num só objeto litúrgico data provavelmente da 2.^a metade do século XVI, mantendo-se em uso, entre nós, até meados de Seiscentos. O cálice-custódia, documentado também em Espanha, França (Hernmarck, 1977: 320) e Itália, é um típico produto da Contrarreforma Católica e do fortalecimento do culto do Santíssimo Sacramento, aqui consagrando em simultâneo as duas espécies eucarísticas – o vinho e o pão.

É de assinalar a constância construtiva deste género de alfaias, evidente aliás nas obras aqui expostas, bem como a adoção generalizada de elementos compositivos de inspiração arquitetónica, sobretudo na zona da custódia, mantendo genericamente os cálices a estrutura tradicional, apenas atualizada na sua linguagem ornamental. Em todas elas, as custódias assentam nos cálices através de um sistema simples de encaixe, apresentando o mesmo desenho essencial: base, colunas de enquadramento do viril, entablamento e cúpula hemisférica de remate, definindo pequenos templetas de planta centralizada sem contudo poderem ser entendidos como meras paráfrases de objetos edificadas.

De facto, a adoção de um vocabulário baseado no sistema das Ordens não se destinava tanto a criar pequenos simulacros arquitetónicos como, sobretudo, a legitimar a ourivesaria num contexto dominado pelo paradigma clássico. Libertos de constrangimentos tectónicos e construtivos, e de prescrições teóricas – que só viriam a estabelecer-se, em parte, com o texto tardio do espanhol Juan de Arfe y Villafañe, o *De Varia Commensuración*, de 1585 –, os ourives podiam ousar manipular com razoável à-vontade um vocabulário novo sem atenderem a uma articulação canónica de todos os seus elementos constituintes. É, assim, muito comum o uso de uma ordem de vagas ressonâncias toscanas e dóricas nas custódias de Trevões, Loures, Alcabi-deche, Arronches, podendo ocorrer ainda a ordem

coríntia, aqui documentada pela peça proveniente do Convento das Maltesas. Nenhuma delas aparece, contudo, declinada de forma correta, nem nas suas relações proporcionais nem na adjetivação que lhe andava normalmente associada (caso dos frisos dóricos com métopas e tríglifos).

Outra característica partilhada por todos os exemplares expostos é o recurso a colunas de «invenção» – colunas convencionais, com o terço inferior do fuste marcado por uma gola e profusa ornamentação, relevada ou incisa, ou ainda colunas-balaústre e colunas-candelabro. As fontes de inspiração deste tipo de elementos são várias e ajudam a compreender a circulação de desenhos e modelos, bem como as porosidades entre as práticas oficiais de arquitetos, escultores e ourives. Aquelas últimas, por exemplo, ocorrem no célebre *Medidas del Romano*, de Diego de Sagredo (Toledo, 1526), um tratado prático eivado de barbarismos mas largamente divulgado e seguido na Península Ibérica ao longo de todo o século XVI.

Por outro lado, deve ser assinalada a provável influência da obra gráfica do arquiteto francês Jacques Androuet du Cerceau (1510-1584) na criação e difusão de colunas de fantasia e de um repertório ornamental a que estas peças de ourivesaria não são alheias: com escassíssimos testemunhos construídos, Du Cerceau deixou no entanto um nutrido repertório de desenhos e gravuras, estas de cuidada edição, onde, ao lado de desenhos tirados do Antigo, criou um fundo imenso e original de motivos geométricos, vegetalistas e fitomórficos, cariátides e grotescos, de festões ou de volutas, entre muitos outros. As suas estampas estão, igualmente, repletas de microarquiteturas e de desenhos de mobiliário, mas são mais abundantes as tipologias para peças de ourivesaria. Ora, se no conjunto a obra de Du Cerceau é única e pioneira, está hoje reconhecida e valorizada parte da sua genealogia formal, sobretudo as criações de um

artista precursor anónimo do segundo quartel de Quinhentos, de quem se guarda um importante álbum no Colégio de Arquitetos de Madrid, por sua vez devedor de fontes lombardo-venezianas ou, com mais probabilidade, nórdicas, nomeadamente a obra do escultor Jean Mone, do círculo de artistas da corte de Carlos V (De Jonge, 2010).

Os tipos colunários desenvolvidos tanto por Du Cerceau como pelo seu desconhecido precursor enquadram bem os problemas postos pela utilização reiterada de elementos arquitetónicos singulares em peças de ourivesaria: não se trata, propriamente, de criações vocacionadas para arquitetos, embora recorram a muitas das suas convenções formais; não estão sujeitas às regras estritas do sistema das ordens, tal como tinha vindo a ser codificado na tratadística contemporânea; permitiam-se, enfim, grandes liberdades criativas, como ousadas e bizarras descontextualizações funcionais – veja-se o desenho em voluta jónica das consolas das peças provenientes da igreja matriz de Carcavelos (cat. 80) e da igreja do Convento das Maltesas de Estremoz (cat. 81).

Os templetas de remate das custódias convocam outro tipo de questões. Na maior parte dos casos aqui em apreço apresentam duas colunas emparelhadas por banda, assentando ora diretamente no estilóbato, ora em pedestais (Trevões, Maltesas), um entablamento tripartido – arquitrave, friso e cornija – que sustenta uma cúpula hemisférica sobrepujada por lanternim. Do ponto de vista construtivo, estes templetas não têm qualquer congruência estrutural, ou seja, não funcionam como *representação*, à escala, de edifícios específicos, tentando, antes, apreender a vocação simbólica da planta centralizada, ligando-a ao culto do Santíssimo, relação estreita e com largo curso entre nós desde meados do século XVI, com especial fulgor no âmbito da restauração brigantina após 1640 (Varela Gomes, 2001). MS



85. ANDRÉ REINOSO (c. 1590-1641)
 São Francisco Xavier Apresenta o Símbolo da Cruz
 c. 1619
 Óleo sobre tela. 77 x 52,5 cm
 Igreja de São Roque da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, Capela de São Roque, inv. PIN.097



86. ANDRÉ REINOSO (c. 1590-1641)
 São Francisco Xavier Celebra Missa no Colégio de São Paulo em Goa
 c. 1619
 Óleo sobre tela. 77 x 52,5 cm
 Igreja de São Roque da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, Capela de São Roque, inv. PIN.099
 Bibliografia: Serrão, 1993. Henriques, 2006.

Estas pinturas integram o ciclo de vinte telas de André Reinoso – «São Francisco Xavier – vida e lenda» – que narra os mais marcantes passos da vida e obra missionária do santo, desde a Índia até ao Japão, estabelecendo pela primeira vez a sua iconografia. Colocado desde 1619 (ano em que Xavier é beatificado pelo Papa Paulo V) na Capela de São Roque, sobre o espaldar dos arcazes, o conjunto inicia-se com a pintura *O Papa Paulo III Recebe São Francisco Xavier* e termina com a *Receção do Corpo de São Francisco Xavier na Igreja de São Paulo em Goa*. A visão da série no espaço contido da sacristia oferece, desde logo, uma unidade de representação entre os vários episódios relatados, tanto em contextos de ar livre como em espaços interiores, em que a referência arquitetónica se constitui, sempre que citada, quer em decidida sustentação, quer em metáfora do episódio e mensagens narrados.

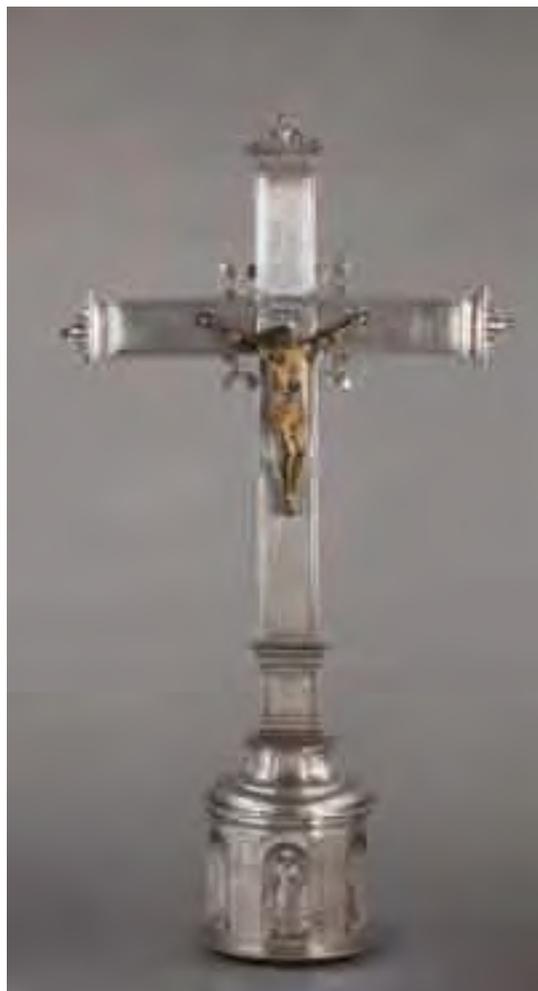
Na composição das duas obras em apreço (6.^a e 8.^a da série) – a Exaltação da Santa Cruz em plena natureza ou a Comunhão em recolhido interior – há uma contenção e uma sobriedade acentuadas na representação e tratamento do espaço, que competem para enfatizar os símbolos máximos da evangelização – a cruz e o cálice da salvação. Os planos vão-se escalonando de forma regular da base até ao topo, tendo como eixo a cruz e o santo ou o santo e o cálice, inequivocamente destacados.

Na primeira pintura, as figuras (pescadores de pérolas Paravás, convertidos em 1542) dispõem-se em torno de um altar onde repousa uma mísula da qual emerge a cruz que o santo decididamente aponta. Contra o tom sombrio geral, os tecidos indianos animam o plano mais próximo. Em plano intermédio, um grupo hostil concentra-se à esquerda e parece olhar tanto para a cruz como para a imagem referência que oposta a ele se desenha com o rigor das linhas: uma despojada fachada de igreja – pilastra e arquitrave, frontão aberto com

óculo, porta em arco de volta inteira e uma pequena torre sineira. Mais longe, os montes, o céu e duas palmeiras que assinalam o exotismo local.

Na segunda pintura, de colorido vibrante cuidadosamente organizado na alternância das cores, diversas figuras (nobres portugueses e indianos, numa missa em finais de 1543) ajoelham-se em semicírculo deixando livres os degraus, uma zona vazia que marca literalmente o caminho a percorrer até à comunhão com o Altíssimo. O santo e oficiante está colocado entre o plano dos homens e o plano do altar de Deus, intermediando a relação entre ambos. O altar, com um frontal sem qualquer artifício decorativo, está colocado contra um retábulo dourado traçado a linhas direitas. Uma verdadeira fachada arquitetónica definida por duas pilastras que sustentam uma arquitrave e onde se inscreve, qual quadro dentro do quadro, São Paulo, a figura tutelar do Colégio de Goa em que decorre o officio. Nem os vasos sagrados, o sacrário rematado por aletas, a estante de leitura, os castiçais de velas acesas, o próprio cálice da comunhão, outra parte de um conjunto de instrumentos do culto e da missão que, de forma didática, aqui se apresenta, conseguem distrair o observador do sentido austero da representação.

Apesar da diferença dos acontecimentos narrados e da impressão distinta que a sua colocação em contexto exterior ou interior tem forçosamente de provocar, há um elemento comum, idêntico, que decorre da matriz da igreja de Gesù e do seu despojado programa. Tanto a igreja construída numa das pinturas, cat. 85, como o retábulo da outra, cat. 86, representam o modelo a ser adotado. Uma imagem arquitetónica na pintura, que não deveria oferecer dúvidas quando transposta para a edificação real, uma imagem conforme à regra dos Jesuítas, que visava garantir, por entre as diversas geografias e culturas, a unidade da sua palavra evangelizadora. ACH



87. Cruz processional

Final do século XVI - início do século XVII

Prata. 86 x 38 cm

Proveniência: Convento do Paraíso, Évora

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 184 Our

88. Cruz processional

Final do século XVI - início do século XVII

Prata. 71 x 39 cm

Proveniência: São Vicente do Pigeiro, Évora

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 628 Our

89. Cruz processional

Marca de ensaiador da prata de Lisboa, atribuível a João de Andrade, cit. em 1689 e conhecida em peça de 1690 (MA. L-17A); marca de ourives de Lisboa (IR), não identificado, datável c. 1690-1720 (MA. L-331A)

Final do século XVI - início do século XVII

Prata. 82,5 x 21,7 cm

Proveniência: Santo Antão do Tojal, Loures

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 695 Our

Assim como o culto das relíquias suscitou algumas das mais ferozes críticas dos teólogos protestantes, especialmente violentas a partir de meados do século XVI, também a própria adoração da Cruz foi alvo de acesa polémica histórica e doutrinal, com a reafirmação da sua validade feita no decurso da célebre Sessão de 25 de Dezembro de 1563. Martin Chemnitz, por exemplo, um dos mais duros e consistentes detratores do culto da Cruz, apontava o seu aparecimento tardio, só no século IV, com Constantino, o seu carácter supersticioso e o facto de não aparecer documentado no tempo dos Apóstolos, nem sequer a sua presença atestada no interior dos templos, escorando-se na autoridade de Eusébio de Cesareia, que nunca se referiu à *inventio* de Santa Helena, mãe do imperador convertido.

O incremento destas manifestações devocionais – culto das relíquias e veneração da Santa Cruz – nota-se claramente na 2.ª metade de Quinhentos, estando de qualquer modo relacionadas entre si. Na descrição da festa solene de recebimento do imenso conjunto de relíquias oferecidas por D. Juan de Borja a São Roque, em 1588, o cronista, o licenciado Manuel de Campos, não deixou de descrever também o arco efémero erguido no largo da igreja dedicado à Virgem e ao Triunfo da Cruz [...] com os seus dísticos e figuras alegóricas; e são conhecidos não só os casos de consagração de capelas e templos – havia no claustro de São Roque uma capela da invocação da Santíssima Cruz – como de proliferação de relíquias do Santo Lenho no Portugal quinhentista, recenseadas com alguma minúcia por Jorge Cardoso no *Agiológico lusitano*.

Além da conseqüente expressão arquitetónica do culto da Cruz, que levou, a partir do exemplo das políticas mecenasáticas de São Carlos Borromeu, em Milão, à sacralização sistemática dos espaços públicos, e com tradução, entre nós, na

pontuação urbana das *Via Crucis*, a sua própria conceção plástica pôde, ao mesmo tempo, acompanhar o processo de adaptação da generalidade das disciplinas artísticas às novidades linguísticas do Renascimento, passando a incorporar os seus esquemas de composição, léxico e gramática ornamental. As cruzes de São Vicente do Pigeiro e de Santo Antão do Tojal, por exemplo, são formadas por elementos apilastrados rematados por capitéis e assentes sobre bases igualmente de desenho arquitetónico: nesta última, um templete vazado albergando a figura em vulto redondo de Santo Antão; naquela, um nó cilíndrico de arcaria jónica sugerida em desenho inciso – sem tradução estrutural, portanto – com a representação relevada de um São Vicente inserta num dos nichos.

A assimilação da cruz a um elemento colunário não podia ser mais explícita do que no exemplar proveniente da Capela de Nossa Senhora da Saúde (Montemor, Loures). Haste e braço reproduzem fielmente colunas compósitas de fuste canelado e capitel canónico, no mesmo âmbito da classicização cénica da Vida de Cristo, explícita com vigor, por exemplo, na tradição iconográfica da Flagelação de Cristo mas conseguindo impor-se também na redefinição construtiva da Cruz através do recurso a uma linguagem arquitetónica de raiz antiga. MS



A importância das artes visuais na missão foi enfatizada desde o início da expansão portuguesa, não só como forma de comunicação, ultrapassando barreiras linguísticas, mas sobretudo pelas capacidades didáticas inerentes ao próprio vocabulário artístico. A realidade asiática, vasta e heterogênea, implicava uma diversidade cultural bem maior do que a europeia, apresentando-se como um caleidoscópio de tradições artísticas asiáticas que se cruzava entre a escultura figurativa budista cingalesa e a pintura monocromática de paisagem chinesa, ou entre a ausência de imagens nalgumas partes da Índia e no Sudeste Asiático, face a um panteão de imaginária hindu que ultrapassava a prodigiosa iconografia da Contrarreforma católica (Bailey, 2004: 105).

A orientação de catequização das várias ordens missionárias seguiu procedimentos distintos, cabendo sobretudo aos jesuítas utilizar como principal veículo divulgador da mensagem cristã a linguagem artística do Renascimento tardio e do Barroco europeu nas suas diversas expressões.

Além de pinturas a óleo italianas, alemãs ou ibéricas levadas da Europa, transportavam milhares de gravuras inspiradas na obra de artistas como Miguel Ângelo, Raphael, Zuccaro, Rubens, Velásquez, Martin de Vos e Carracci, ou de entre as melhores obras de gravadores alemães ou flamengos (como Dürer, os Sadeler ou os Wierix) e um conjunto de manuais impressos de belas-artistas e arquitetura (Bailey, 1999: 10), estabelecendo uma fascinante transmissão cultural.

O resultado traduziu-se numa prolixa produção artística despoletada pela curiosidade e tentada na conciliação (?) entre uma marcada expressão local e a aplicação dos ditames europeus, entre práticas oficiais milenares e fórmulas de construção e decoração recentemente organizadas na sua própria teorização. Tal originou uma

riquíssima, nova e exótica produção cultural, que reflete, com maior ou menor acuidade mas com total clareza, o parcelamento e a geografia dos vários contributos artísticos.

Paradigma exemplar dessa realidade, o imponente crucifixo com calvário de produção cingalesa impõe-se pela sua raridade, dimensões, iconografia e excepcional qualidade.

É intencional o enfoque dado à riqueza e imponente de trono ou escadório, remetendo os crentes para uma reflexão sobre temas criteriosamente selecionados antes de elevarem os olhos a Cristo. O calvário escalonado em quatro andares que diminuem para o topo assenta num compromisso arquitetónico e decorativo, de nítida inspiração dravidiana de construções escalonadas imponentes, *vimanas*, que se elevam ao céu em estreito paralelismo simbólico com o Golgota ou a montanha cósmica comum a todos as religiões.

Por outro lado, a insistência no vocabulário arquitetónico ocidental como preenchimento de fundos classicistas nas várias cenas convoca e evoca um sistema construído, organizado e, por isso mesmo, poderoso.

Encontra-se documentada a longa tradição nas artes decorativas cingalesas, que não deixou indiferentes figuras como Linschotten:

Os indígenas ou cingalá são muito engenhosos e grandes artistas nos trabalhos em ouro, prata, marfim, ferro e outros metais, que é uma maravilha para ver... Ao meu amo, o arcebispo (D. Vicente da Fonseca), foi oferecido um crucifixo de marfim... feito por um habitante da ilha do Ceilão, elaborado de uma forma tão engenhosa e primorosa que o cabelo, a barba e o rosto pareciam tão naturais como os de uma pessoa viva, e em tudo tão bem lavrado... que não se poderia igualar em toda a Europa (Itinerário, 1997: 104).

90. Crucifixo com Calvário

Ceilão, Kotte (?), finais do século XVII

Madeira tropical, marfim natural e policromado, vidros coloridos, cristal, veludo,

laca (?), metal dourado, prata, rubi-espina (?). 150,5 x 52 x 21 cm

Proveniência: Coleção Palmela

Coleção particular, Lisboa

Bibliografia: Itinerário. 1997. Bailey, 2001 e 2004. Encompassing the globe, 2007. The illustrated

Bartsch, 1980. Dias, 2009a.

Entre o núcleo conhecido de «brincos» do Ceilão vindos para a Europa, cobiçado pelas mais celebradas *Kunstkammer*, inclui-se joalheria em cristal de rocha com pedras preciosas e ouro e uma requintada produção ebúrnea de imaginária, objetos de adorno e sobretudo um conjunto de cofres revestidos com placas de marfim, com especial destaque artístico e documental para os que ilustram episódios da presença portuguesa no Ceilão.

O crucifixo com calvário agora exposto (verso com laca (?) vermelha e desenhos vegetalista a ouro), se bem que executado segundo idênticos procedimentos oficinais, não tem equivalente no seu aparato e testemunho.

Além da notável figura do Cristo, detalhes característicos na expressividade dos temas religiosos representados nas quinze placas em marfim, no tratamento das figuras aureoladas a ouro, no pormenor das miniaturas inscritas em reservas triangulares e ovais realçadas com cristais (à maneira de relicários), tanto na base como na própria cruz, nos enrolamentos de lótus nas finas placas de marfim em delicado vazado sobre fundo dourado (*vide* MNAA, inv. 1 Div, inv. 66 Cx), na pontuação da colorida pedraria em cabuchão, ou nos característicos leões, *singh*, coroados que ladeiam os registos (*vide* MNAA, inv. 71 Cx), inscrevem o conjunto como uma das mais importantes peças conhecidas de produção cingalo-portuguesa.

A decoração das placas, inspirada em gravuras europeias levadas pelos missionários, tanto é reveladora da preferência dos temas na evangelização, com especial destaque para a representação dos principais santos franciscanos, como remete e justifica como franciscana a encomenda desta peça, uma vez que foi esta ordem missionária que durante a presença portuguesa deteve maior representatividade de igrejas no território (Dias, 2009a: nota 74).

A mensagem contida nesta peça é clara e catequética: o tema mariano, à semelhança de outras peças conhecidas, surge como tónica dominante e constante. Na base, da esquerda para a direita, assiste-se à representação plena de movimento da Visitação da Virgem que abraça a sua prima Santa Isabel, ladeadas pelos respetivos esposos, conforme os usos orientais (*vide* *Visitação*, Tintoretto, Scuola Grande di San Rocco, Veneza).

Ao centro figura dentro de um espaço fechado o Menino, adorado pelos pastores. Uma teoria de querubins assiste ao momento. À direita, num esquema de representação pós-tridentina, enquadrada pelo mesmo arco perfeito apoiado em colunas, figura a Anunciação presenciada pelo Padre Eterno e pelo Espírito Santo, tendo o arcanjo Gabriel, à esquerda, com os braços caídos em atitude de apresentação. A Virgem ajoelha num coxim e apoia uma mão no peito e outra na estante, onde figura num vaso o ramo com três lírios e, sintomaticamente, o livro aberto deixando entrever duas páginas manuscritas. Lateralmente, à esquerda e à direita, representam-se em interiores perfeitamente detalhados os evangelistas São Mateus e São Marcos, com os respetivos atributos.

No registo acima, veem-se como esculturas de fachada, numa atitude estática, à maneira hindu, virando a cabeça ao centro, as figuras dos apóstolos São Pedro e São Paulo. Lateralmente, no mesmo registo, contrastando com a rigidez das figuras anteriores, representaram-se os evangelistas São João e São Lucas, captados com naturalismo na sua escrita. O terceiro registo frontal, com uma placa única maior ao centro (fig. 3), representa com grande dinamismo a Santíssima Trindade coroando (com uma coroa aberta) a Virgem que se apresenta de mãos postas entre novelos de nuvens e de anjos. Este tema, tratado por inúmeros artistas como Dürer e El Greco ou Rubens, parece-nos, por alguns detalhes arcaizantes, mais próximo de

uma gravura de Holbein, o Jovem (1497/8-1543), se bem que reinterpretado com maior dinamismo por círculos próximos a Rubens. Lateralmente, representaram-se São João Batista e São Jerónimo. Por último, numa reserva oval, inscreve-se a figura de Cristo Menino em movimento, carregando os símbolos da Paixão, tema com frequente correspondência na imaginária indo-portuguesa. Nas laterais do mesmo registo figuram os santos tutelares franciscanos, Santo António com o Menino e São Francisco de Assis.

Numa segunda leitura mais atenta, encontram-se inscritos em reservas ovais e triangulares, no trono, haste e braços da cruz, a representação incrivelmente minuciosa de cenas alusivas sobretudo aos vários passos da Paixão e Ressurreição de Cristo, inspiradas em vinhetas de gravuras, intervaladas com as representações dos apóstolos identificados em latim. Pontualmente, repetem-se alguns dos temas marianos representados nas placas maiores. Representou-se ainda nos braços nos braços da cruz o Lava-Pés e a Última Ceia e, junto à inscrição, a Descida do Espírito Santo e a Ascensão. É flagrante a semelhança dos temas das miniaturas com as ilustradas num oratório indo-português (*Encompassing the globe*, 2007: 1-18: 248), confirmando a circulação de modelos impressos em toda a Índia portuguesa.

Excecionalmente, ou intencionalmente (?), uma miniatura foge a esta regra – a representação do Menino Jesus entre os Doutores (?) (fig. 4), que nos parece idêntica à de Buda no seu trono, lavrada na ilharga direita do cofre da coroação de Dharmapala (Residenz, Schatzkammer Munique, Inv-Nr 1241).

O Cristo expirante, de excecional qualidade, com o rosto virado para o céu, dado o naturalismo do tratamento do corpo, equilíbrio de proporções e sugestão de movimento, situa-se muito próximo de modelos italianos. MCBS



Fig. 3 Coroação da Virgem

Fig. 4 Menino Jesus entre os Doutores (?)



91. Crucifixo com Calvário

Goa, meados do século XVII

Madeira tropical (?) pintada a negro, tambaca dourada, vidros coloridos. 146 x 65 x 14,5 cm

Proveniência: Convento da Conceição, Chaves

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 11 Div

92. Crucifixo com Calvário

Goa, meados do século XVII

Madeira tropical (?), tambaca dourada, vidros coloridos; marfim com policromia e ouro. 118 x 66,5 x 11 cm

Mosteiro de Santa Clara-a-Nova (Irmandade da Rainha Santa Isabel), inv. 150

Bibliografia: Dalgado, 1921. Guerreiro, 1931. Pinto, 1989. Gómez, 1998.

Carita, 2009.

As duas peças em exposição fazem parte de um importante e numeroso núcleo de crucifixos com calvários de flagrante semelhança formal e decorativa, existente em coleções públicas e privadas. A preferência por tal tema, no panorama da imagi-nária sacra indo-portuguesa, permite considerá-lo como um dos de maior divulgação, logo a seguir ao núcleo de evocação mariana.

É sintomático nas produções artísticas indo-portuguesas que uma das representações preferenciais para o calvário onde os crucifixos as-sentam materialize a divulgação da tratadística arquetónica europeia, numa transversalidade compositiva que englobava os mais variados meios de expressão artísticos.

Na divulgação e gestão do grosso da informa-ção artística e científica, não será de menos desta-car que, sobretudo entre os missionários jesuítas, se incluía ao serviço da Coroa Portuguesa uma elite cultural e científica, complexa na sua inter-nacionalidade, portadora do conhecimento mais atualizado da época:

Como esta província de Goa é a principal das que a Companhia tem no Oriente, [...] e entre eles [re-ligiosos] mui eminentes e dos mais principais que a Companhia tinha na Índia, assim em virtude e santidade, como em autoridade de letras e governo (Guerreiro, 1931: 349).

Se, por um lado, este tipo de peças reflete um dire-cionismo religioso significativo de uma autorida-de temporal e controladora, por outro, a sua mate-rialização plástica informa com maior ou menor acuidade sobre o processo como esses elementos são assimilados e interpretados, «paganizando» por sua vez a arte sacra cristã.

Assim, à semelhança com o que sucede com os sacrários e oratórios portáteis, também os calvários destes crucifixos, em madeira, se distribuem

sensivelmente em três tipos: figurando como um monte rochoso mais ou menos estilizado; como uma «fachada plana com vários andares», tendo frontão triangular, entablamentos salientes na marcação das divisões, varandins com balaústres, edículas, colunelos ou pilastras numa evocação constante da Igreja de Gesù, a igreja matriz jesuíta, considerada como paradigmática das disposições tridentinas; finalmente, um terceiro tipo com corpo volumoso de estrutura semioctogonal, cupulado, com dois andares, varandins com balaústres, nichos e colunelos com fuste de canelado espiralado e cruzado. Nos dois últimos tipos, a volumetria é ampliada por meio de aletas laterais (à maneira de Gesù).

Na base da cruz encontram-se habitualmente, nos três casos, as imagens da Virgem, de São João Evangelista e de Santa Maria Madalena, esculpidas em marfim. Frequentemente, encontra-se no último registo uma reentrância central contendo a imagem de Cristo morto, prefigurando o Santo Sepulcro, evocação potenciada pela *Devotio moderna* (Gómez, 1998).

Os nichos nos calvários destinavam-se a receber pequenas imagens em marfim, evocativas dos Passos da Paixão de Cristo. No crucifixo de Coimbra e de forma menos habitual fixam-se de cada lado, sobre os enrolamentos da base, duas figurinhas representando anjos turiferários.

Os dois calvários dos crucifixos presentes inserem-se na última tipologia, provavelmente a mais numerosa, que reflete uma transposição dos grandes cruzeiros de pedra espalhados por todo o território goês.

Os cruzeiros em granito são um dos mais interessantes e complexos elementos da arte indo-portuguesa. As cruzes do Sul da Índia foram responsáveis pela génese e desenvolvimento desta tipologia que se divulgou nas restantes zonas de influência portuguesa (Carita, 2009: 279).

Contrariamente à maioria dos casos do panorama artístico de produção indo-portuguesa, que deriva de modelos europeus e que evoluiu para incorporar interpretações indígenas, as grandes cruzes são anteriores à chegada dos portugueses, enraizando numa antiga tradição dos seguidores de São Tomé.

As bases das cruzes simulavam a estrutura de um templo hindu, configurando o local que recebe a divindade. Com um andar ou mais, a estrutura do templo era coroada com uma flor de lótus finalmente esculpida, na qual se fixava a cruz. Evoluindo na forma de pequeno templo e estruturado na tradição clássica e maneirista como resultado da influência portuguesa (*idem*: 179), apresenta oito faces ritmadas por colunas prolongadas nas nervuras da falsa cúpula. Os painéis com nichos apresentam-se emoldurados por meios arcos (*vide*, a título de exemplo, os cruzeiros das igrejas de Mattancherry em Cochim, de São Lourenço de Edacochin, ou de Nossa Senhora das Mercês de Colva, em Margão).

A estrutura desses cruzeiros parece-nos de flagrante afinidade, se bem que adaptada a peças de encostar e por isso semioctogonal como a apresentada nestes calvários, conservando e reinterpretando idêntico simbolismo numa apresentação formal e decorativa já marcadamente europeia.

No crucifixo do MNAA, atualmente despojado de imagens, e no de Coimbra, é marcada a decoração de cunho local, o que subentende uma razoável liberdade de expressão artística. Nas duas peças, finas lâminas em *tambaca ou tambaca suaça* (liga de cobre e zinco, com ouro, Dalgado, 1921: 346) rendilhadas e recortadas revestem as cruzes, extravasando-as para simular a mandorla raizada que envolve a figura do Cristo, percorrendo a haste e os braços e rematando-os em forma de palmetas. Igual expressividade se verifica nas aplicações sucessivas de flores em metal representando simbo-

licamente um tronco florido, ou, ainda na mesma tradição decorativa indiana, engastes com pedras coloridas simulando pedras preciosas emprestando mais fulgor à já de si densa e exuberante decoração.

No crucifixo de Coimbra, o Cristo esculpido em marfim contrasta na sua simplicidade com a riqueza decorativa da cruz revelando uma figura esguia seguindo a curvatura da presa em que foi esculpida. Apresenta a cabeça pendente com os olhos fechados, cabelos divididos ao meio e uma barba bem desenhada acompanhando o contorno da face. Braços finos com alguma marcação muscular e mãos fixas à cruz com os dois dedos esticados, e cendal simples, preso com uma laçada, realçado com policromia. Destaque-se, na base da cruz, Santa Maria Madalena, deitada à maneira oriental com a cabeça apoiada numa mão e apontando com a outra para o Livro.

Existem numerosos crucifixos assinalados nos inventários da Companhia de Jesus. O que consta no inventário da igreja do colégio de Santiago em 1719 realizado em Elvas, refere «crucifixos em marfim destinados ao altar-mor, um com cruz guarnecida de prata para os domingos, outros para as festas com uma cruz nodosa com pedras em flores de tambaca» (Pinto, 1989: 82).

Peças com tal complexidade de elementos simbólicos, artísticos e decorativos refletem um apurado equilíbrio estético e cultural, possível no âmbito de uma concertada propaganda cultural, missionária e artística decorrente da estratégia de proselitismo jesuíta que assentava num compromisso de abertura e aceitação das culturas locais. Tal produção, se bem que implicando versatilidade e seguidismo estilístico, é marcadamente identitária, testemunhando na própria reciprocidade iconográfica uma acentuada consciência face ao poder da imagem. MCBS



93. Painel retabular

Índia, Goa. Final do século XVI – início do século XVII

Marfim esculpido, vestígios de policromia, madeira. 46,6 x 33,3 x 6 cm

Coleção particular, Porto

Bibliografia: Távora, 1979. Meco, 1998. *The illustrated Bartsch*, 1980. *Encompassing the globe*, 2007.

Reis, 2009. Sousa, 2009. Sousa, 2012.



Fig. 5 Painel Sacro. Goa, final do século XVI - início do século XVII. Marfim. 53 x 35 cm. Coleção Cook

Este extraordinário painel de marfim esculpido em baixo-relevo, que terá pertencido a um oratório, pode ser considerado pela sua composição e qualidade de execução como exemplar de estratégia da Igreja missionária no Oriente, no âmbito de um preciso programa de utilização da expressão artística na sua função catequética, convenientemente legitimada pelo formulário arquitetónico vigente.

A sua estrutura esquemática inspira-se em composições retabulares maneiristas (*vide* Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Coimbra, Sé de Portalegre, igreja do Priorado do Rosário em Goa, Távora, 1979, ou a capela da Anunciação da Igreja de Nossa Senhora dos Anjos, Montemor-o-Velho) e em composições gravadas (*vide* *The illustrated Bartsch*, 1980, *Vinea Spiritualis*, Sadeler: 152). Tal composição será repetidamente transposta noutro tipo de peças como relicários (*vide* Museu de Arte Sacra de Arouca, inv. D16) ou oratórios portáteis, como no presente caso.

Nesta peça assiste-se a uma marcação acentuadamente vertical definida por colunas coríntias adossadas, de fuste canelado, tendo o terço inferior decorado com querubins. Designadas como colunas «invenção», provavelmente veiculadas pela obra gráfica do arquiteto francês Jacques Androuet du Cerceau (1510-1584), coincidem, por seu turno, com o gosto decorativo hindu presente nos seus templos (Reis, 2009). Tais colunas segmentam nove pequenos painéis temáticos inscritos em três registos horizontais. A separação horizontal é feita de forma ritmada, por arquitraves com decoração pontuada por cabeças de anjos de onde partem enrolamentos vegetalistas e florais.

No tímpano, cartelas maneiristas inscritas em arcos ritmados por pináculos abalaustrados, tendo ao centro o *Sacramentus Princeps* (o cálice e a hóstia) ladeado pelo sol e pela lua apresentados por anjos tenentes, somam-se a outros elementos presentes na decoração de inúmeras igrejas goesas.

Nos topos laterais figuram, sintomaticamente, divindades aquáticas da mitologia hindu, tocando instrumentos de sopro.

A estratégia da utilização da imagem como divulgação da mensagem cristã era um dos mais importantes meios de comunicação refletindo e acompanhando um prolixo e bem definido programa de construção arquitetónica, militar, religiosa e civil. Tal programa, revelador de sólidos conhecimentos da tratadística arquitetónica europeia apoiados nas respetivas teorizações impressas, visava impor-se como «marco» material da supremacia e autoridade da Igreja na apropriação cultural dos «novos mundos», como exemplarmente se verifica na fachada cenográfica da Igreja de São Paulo em Macau.

A arquitetura do período era facilmente adaptável, dado que se cingia a ordens, componentes estruturais e detalhes decorativos reproduzidos através de manuais impressos de tratadística arquitetónica de Serlio, Alberti, Vitruvius ou Vredeman de Vries, um conjunto de fontes comuns que conferiam uma notável unidade à expressão arquitetónica construída (Bailey, 2001: 30).

Na peça em análise confirma-se ainda, de forma inequívoca, o papel da gravura (as várias ordens missionárias possuíam obras impressas dos melhores gravadores flamengos, alemães e italianos) na divulgação da palavra cristã.

Aliás, a decoração vertical dos frisos que rematam lateralmente os painéis, com fitas e laçadas, ou «pendurados» com pomos (frutos exóticos?) e uvas debicados por aves, reforça num registo maneirista a flagrante correspondência com diversas gravuras de ornamentos que então circulavam (Sousa, 2009: 266-267).

Determinados temas sacros foram divulgados por todo o Oriente, chegando ao longínquo Japão. As imagens impressas que circulavam, quer fossem avulsas ou incluídas em Bíblias ilustradas ou outros livros de devoção, pelos temas representados e pelo

seu fácil transporte, funcionavam como verdadeiros catecismos, indispensáveis na atividade missionária no Oriente, sendo um dos principais agentes globalizadores, na proposta de modelos idênticos.

Face ao atual conhecimento de outros dois retábulos muito semelhantes, (*Encompassing the globe*, 2007: cat I-19; Meco, 1998), fig. 5, pode-se inferir que este tipo de painéis era objeto de encomenda pelas várias ordens missionárias, neles variando a representação dos respetivos santos fundadores. Nos três retábulos, a semelhança dimensional, técnica, simbólica e compositiva na estruturação de linguagem arquitetónica vem confirmar uma produção local e oficial em série, numa recorrência aos mesmos temas se bem que nem sempre com clara coerência programática e dispostos por vezes de forma algo aleatória.

Conclui-se que o programa doutrinal assentava na ilustração de temas catequéticos de maior devoção copiados de gravuras (Sousa, 2009: 266-267), tratadas de acordo com a iconografia pós-tridentina. Tais temas incidiam em regra (como na peça exposta) sobre a importância do culto da Santíssima Trindade, a par da trindade humana, figurando o Menino como ponto central (imagem decalcada de uma gravura de Hieronymus Wierix, Sousa, 2009); a devoção à Virgem, reforçando a tese imaculista; a importância do papel das várias ordens missionárias com a representação dos seus santos principais; ou a verdade doutrinal e institucional evocada nas figuras de Santo Agostinho e de São Pedro.

Nas várias leituras ilustra-se, sobretudo, um fascinante encontro intercultural, e a sedução das culturas locais pelos novos elementos artísticos, materializando contributos artísticos em incorporações, adaptações ou mesmo alterações, cujos resultados plenos de hibridismo e equilíbrio, e transpostos em materiais tão exóticos como o marfim, conseguem retratar (recriando) a complexidade dos vários intervenientes. MCBS



94. EUGÉNIO DE FRIAS SERRÃO São Lucas pintando a Virgem
Compromisso da Irmandade de São Lucas
 1609
 Têmpera e ouro sobre pergaminho. 33,4 x 25 cm
 Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 23 Ilum



95. ESTÊVÃO GONÇALVES NETO Última Ceia
 Missal Pontifical
 1610-22
 Iluminura sobre velino. 38,5 x 27 cm
 Academia das Ciências de Lisboa, Ms. A2007-Cofre n.º35
 Bibliografia: Carvalho, 1995. Sobral, 1995.

A portada do manuscrito do *Compromisso da Irmandade de São Lucas*, redigido e ricamente iluminado, em 1609, por Eugénio de Frias Serrão, representa um altar de madeira entalhada, de estrutura clássica e policromado, como era uso à época, antes da entrada em voga dos douramentos. No retábulo encontra-se representado o patrono da irmandade, o Evangelista-pintor São Lucas, frente a um cavalete, pintando a imagem miticamente fundadora da Virgem (Virgem do Pópulo). A iluminura representava, pois, o rosto solene da irmandade, com seu prestigioso patrono orgulhosamente exibido.

Para a agremiação que havia sido constituída anos antes, em Outubro de 1602, por um grupo de pintores lisboetas – Fernão Gomes, Simão Rodrigues, Domingos Vieira Serrão e André de Morales, entre outros – a reivindicação desta filiação era importante e ia a par com a afirmação do seu estatuto de classe. Na iluminura, a forma do altar apresenta uma gramática estrutural clássica a envolver o retábulo. Ora, é precisamente perante estes que o crente entra em contacto com o mundo sagrado, através da oração; e os artistas – arquitetos, pintores e escultores – reivindicam a importância da missão de estabelecer o contacto com o sagrado. As formas arquitetónicas utilizadas pretendem sublinhar a importância e autoridade da função expurgada e purificada após as novas normas introduzidas na arte pelo Concílio de Trento.

Já na iluminura do importante missal seiscentista, executado por Estêvão Gonçalves Neto a partir de uma gravura de Johannes Sadeler I, datada de 1582, a *Última Ceia*, decorre não num habitual espaço íntimo, despojado, como conviria ao ajustamento do texto bíblico, mas num local de grande aparato. Porém, ao contrário da gravura do holandês, a cena não se desenrola no exterior, entre edifícios, mas num interior palaciano. A última confraternização do Cristo com os seus discí-

pulos decorre sobre uma plataforma sobrelevada, servida por criados atarefados. Ao fundo, o espaço é delimitado por uma galeria de dois andares de estrutura clássica. No piso térreo, em cada um dos três espaços existentes entre colunas, decorre uma cena, à maneira de um teatro de mansões medieval. À esquerda, sob um candelabro, identificamos a passagem do lava-pés, enquanto na varanda do piso superior dois pares de figuras conversam animadamente. A descrição visual da última refeição de Cristo, enquadrada por um grandioso fundo arquitetónico de recorte clássico, fá-la assim ganhar um surpreendente estatuto de função oficial. A imponência do espaço e das construções representadas associavam a noção de autoridade e prestígio às cenas. ARGM



96. Relicário do Presépio

Inscrição: «DOMINA MARIA A ROLIM DOMINI LVDOVICI
AGAMA A CONIVX SACRO CHRISTI PRAESEPIO DICAVIT
ANNO 1615»

Portugal, 1615

Bronze dourado e prata. 61 x 35 x 25 cm

Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. OR.48



97. Relicário de Santa Luzia

Inscrição: «S. Lucia Virgo / et Mart. Rom.»

Início do século XVII

Prata e moscovite. 36 x 165 x 108 cm

Proveniência: Sé de Coimbra (?)

Museu Nacional de Machado de Castro, inv. 6218 O-137



98. Relicário

Inscrição: «CONFESSORIB[US] DICATVM / Sam [...] dr /
S. Martim / S. Corbiniano bispo e confels. / S. Isidoro /
S. Nicolao / SL.co da orde[m] dos dominicoas / [S]am
Baco / S. João / Braço S. Thobias / Osso de hu[m] santo /
S. Seuerino / Sã[m] fellicis»

Final do século XVI – início do século XVII

Bronze, madeira, vidro e papel. 69 x 58 x 15,5 cm

Igreja de Nossa Senhora dos Mártires de Arraiolos / Arquidiocese de Évora,
inv. AR. SM 1.005 ODV



99. Relicário *Ad Tabula*

Portugal, finais do século XVI

Madeira, granadas e vidros. 79,8 x 48 cm

Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. RL 1001



100. Relicário *Ad Tabula*

Inscrição: «Ecce senex, et Virgo Dei Rectoris Olympi, Ingenius humanum, munera laeta canunt. Hic Baptista sedes, Hic in complexibus almae Matris Christe sedes Bíblia saera docens. Hos circumfusi sacrum Paena anentes Aligeri coetus (...) larga poli. P. Fr. Ioanes d Neuibº ord. Stº Aug Pinxit» no quadro (em baixo)

Portugal (?), 2.ª metade do século XVII

Ébano, bronze dourado, vidros e pintura. 101 x 73 x 17 cm

Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. RL 1208



101. Relicário-sacrário

Itália, 2.ª metade do século XVII

Ébano, prata, pedrarias e pintura sobre alabastro.

87,5 x 50,4 x 33,5 cm

Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. RL 1253

Bibliografia: *Inventário do Museu Nacional de Machado de Castro*, 1992.

Esplendor e devoção, 1998. *Arte sacra no concelho de Arraiolos*, 2007.

Foi na Sessão de 25 de dezembro de 1563 do Concílio de Trento que se reafirmou a pertinência histórica e canónica do culto das relíquias. Devoção conhecida desde a Antiguidade Tardia, ela tinha vindo a ser, no entanto, condenada como idolátrica nos meios protestantes, que a relacionavam ainda com uma inaceitável devoção da Cruz e a prática condenável das exumações e trasladações dos corpos dos santos, as *translationes* que então se vulgarizavam; mas nem a negação veemente do poder apotropaico ou propiciatório das relíquias conseguiu impedir a sua legitimação doutrinal nos meios da Contrarreforma Católica, com expressão pública em políticas como as de São Carlos Borromeu (1538-1584) enquanto arcebispo de Milão, que conheceram enorme repercussão na Europa do seu tempo.

A multiplicação de recetáculos para guarda e exposição de relíquias ocorrida na 2.^a metade do século XVI e ao longo de Seiscentos, correlata daquele acentuado incremento devocional, ajudou a fixar novas tipologias de relicários, entre os quais os chamados «relicários arquitetónicos», designação genérica que recobre uma apreciável variedade de formas e modelos.

Não parece ser objetivo destas peças a simples replicação de protótipos edificados, nem tão-pouco a sua *representação* à escala; a utilização de elementos arquitetónicos apenas os implica enquanto vocábulos, a que falta porém a articulação dentro de um sistema linguístico coerente; e, mesmo quando parecem aproximar-se de «microarquitecturas», na sua conceção transparece sobretudo a tentativa de reprodução de conteúdos simbólicos.

O caso do relicário de Santa Luzia (cat. 97) proveniente provavelmente da Sé de Coimbra, e hoje conservado no Museu Nacional de Machado de Castro, é um bom exemplo desta última situação. Organizado em edícula, mais do que em temple-

te, apresenta o recetáculo ao centro, envolvido lateralmente por dois pares de colunas dóricas, assentes em plintos. Sobre a estrutura portante assenta um frontão triangular, com uma correta base tripartida, rematado de forma invulgar por um volume piramidal a que não se tem dado especial atenção. Ao ourives não ocorreu, certamente, copiar qualquer edifício existente e também não foi sua intenção a criação de um modelo arquitetónico experimental, mas sim referir-se, em abstrato, a uma forma geralmente identificável pela sua vocação funerária. A utilização do motivo em pirâmide é, na verdade, uma citação culta de uma tipologia sepulcral desenvolvida no círculo de Rafael (v.g. os túmulos de Baldassare Castiglione ou de Lavinia Thiene, devidos ao arquiteto Giulio Romano) a partir do arquétipo mítico do Mausoléu de Halicarnasso, bem adaptado, por isso, ao recetáculo de um despojo de Santa Luzia.

Outros dois relicários desenvolvem idêntica tipologia em edícula; os respetivos enquadramentos arquitetónicos, um austero toscano-dórico no de Arraiolos (cat. 98), talvez condizente com as figuras venerandas dos mártires masculinos cujas relíquias conserva, e uma ordem compósita mais adjectivada no do Presépio (cat. 96), ainda animada pela encenação escultórica da mangedoura da Gruta de Belém, aproximam ambas as peças de tipologias retabulísticas ou de altares parietais – ideia que a taxonomia coeva reforça ao designar, em 1698, o relicário *Ad Tabula* como *oratório*. Em todas é idêntico o uso de um fundo lexical arquitetónico em constante atualização (frontões interrompidos, colunas de fantasia), sem preocupações sintáticas e estruturais mas enriquecido por uma profusa ornamentação de motivos em ponta de diamante, cartelas, festões e grinaldas claramente oriundos da tratadística flamenga, aquela que melhor garantia alguma liberdade criativa face aos modelos teóricos mais restritivos de inspiração italiana.

Mantendo a mesma estrutura e a mesma filiação em modelos retabulares tardo-renascença, os relicários mais tardios, também conservados no Museu de S. Roque (cats. 100 e 101), não deixam mesmo assim de revelar um esforço de adaptação a um gosto em mudança. Continuam, por um lado, as convenções de composição baseadas essencialmente numa linguagem de raiz clássica e pendor arquitetónico, ainda julgada a mais digna para este género de objetos devotos – e apenas modernizada com uma ordem regida por colunas torsas na peça com a representação pictórica da Sagrada Família com São João Batista; procede-se, por outro lado, ao seu *aggiornamento* estético por via ornamental, através da diversificação de materiais e da exploração de outros meios expressivos, conjugando as tabelas centrais com cenas pintadas, o trabalho de marcenaria protobarroca, a arte da ourivesaria e da joalheria. MS



102. GIUSEPPE PALMS, GIUSEPPE FOCHETTI, GIUSEPPE VOYET
E GENARO NICOLETTI Modelo da Capela de São João Batista
na Igreja de São Roque

Itália, Roma, 1744-1747

Nogueira policromada e dourada, pintura sobre cobre. 140 x 93 x 86 cm

Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. 326

Bibliografia: Ferraris, 1990 e 1995. Delaforce, 2002. Pimentel, 2008a e 2008c.

O esplêndido modelo da Capela de São João Batista em São Roque constitui, entre nós e nestes anos, precioso testemunho sobrevivente da introdução do modo académico de conceber e planificar a obra de arquitetura que João Frederico Ludovice absorveria em Roma, nos anos da sua formação, e se esforçaria por implantar em Portugal. Na posse da família, aliás, se conservaria até finais do século XIX, quando seria adquirido por João Baptista Verde, de cujas mãos transitaria, em 1882, para o Museu Nacional de Belas-Artes e deste para o de São Roque, procedendo-se em 1879 ao respetivo restauro (Pimentel, 2008b: 232). A esse, com efeito, outro exemplo somente poderá ainda agregar-se no património nacional: o enorme modelo mutilado da capela-mor da Sé de Évora, há muito adaptado a camarim do altar do Senhor dos Passos da capela dessa invocação da Igreja de São Francisco da mesma cidade, aliás notável documento (pelo montante das alterações observadas entre este e a obra final) do processo de contínua elaboração projetual que nortearia a sua execução e é atavismo da ação artística do monarca encomendante, D. João V. E outro tanto, na verdade, ocorreria com São João Batista. O atual modelo, com efeito, sucederia a um primeiro, perdido, executado em 1743 pelo marceneiro Giacomo Manaccioni (Ferraris, 1990: 67; e 1995: 321-322), cuja elaboração ocorreria na esteira do próprio lançamento do empreendimento da capela e a par dos designados *desenhos de apresentação* (como eles se destinando, decerto, a obter a aprovação do encomendante – e a seduzi-lo pelo respetivo luxo), efetivamente solicitados no próprio ato da encomenda, com expressa recomendação de ilustrarem «tudo miudamente, não só de claro-escuro, mas pintando as cores dos marmores e bronzes dourados o mais proprio que for possível». O modelo atual seria a consequência da violenta polémica que rodearia a execução do

empreendimento, gerida a partir de Lisboa pelo próprio Ludovice (Pimentel, 2008a: 226-228), e resultaria de um trabalho de equipa, entre o marceneiro Giuseppe Palms, os pintores-decoradores Giuseppe Fochetti e Giuseppe Voyet (na pintura e simulação dos mármore e figuras) e o miniaturista Genaro Nicoletti na reprodução sobre cobre das telas de Agostino Masucci. O precioso objeto incorporaria, pois, as alterações impostas por Frederico ao projeto original, de Nicola Salvi e Luigi Vanvitelli, com ele diretamente se articulando. Mas não enquanto *apresentação* do mesmo, por isso que as datas da sua realização (1744-47) se confundem com as da execução do programa definitivo e finalmente aprovado pelo rei – antes, com toda a probabilidade, como antecipação visionária (para o monarca, que lentamente declinava) de um extraordinário objeto (a Capela, com o seu prodigioso tesouro de alfaias), diferido na sua materialização pela urgência posta na conclusão da encomenda paralela da Patriarcal e que, na verdade, D. João V não chegaria a ver montado no templo inaciano de São Roque, por essa via sumptuosamente assinalado como marco de relevo no roteiro cortesão. Nesse sentido, enquanto luxuosa peça do *puzzle* ideal de uma *Lisboa Romana*, e mesmo enquanto idealização miniatural, participa marginalmente (mas em afirmação realizadora) desse microcosmos referencial acumulado pelo monarca, desde as primícias do reinado, sob a forma de uma Roma em miniatura, declinada na extraordinária coleção de modelos que o terramoto devorou e onde pontificava, imensa, a do próprio complexo vaticano (Delaforce, 2000: 65-66). AFP



Atribuível a João Frederico Ludovice, o coordenador dos programas artísticos de D. João V desde o início do seu reinado, este desenho apresenta, em corte transversal, uma capela lateral de um templo, provida de severo arco-formeiro da ordem toscana, moldando abóbada de caixotões entre rosetas, sendo as paredes internas rasgadas por nichos de grandes dimensões, o todo enquadrando um retábulo de colunas coríntias e frontão triangular vazado, igualmente provido de rosetas, destinado a abrigar a pala pintada, na linguagem «clássica» do Barroco tardio italiano e mais especificamente romano que o arquiteto divulgou em Portugal. Impossível de relacionar, seja por razões morfológicas, seja mesmo formais, com o projeto de Mafra, relançado na década de 20, ou com a Capela de São João Batista na Igreja de São Roque (Garms, 1995b: 128), dos anos 40, o programa que o desenho consubstanciará afirma, porém, ostensivamente, os valores ideológicos da arquitetura «à romana», que orientam a estética do seu presuntivo autor e, simultaneamente, o mecenato artístico joanino, em acordo com pressupostos de *nobreza*, *seriedade* e *riqueza*, que ele mesmo viria a formular (Pimentel, 2004: 118). Todavia, desde 1707 que, sob a sua direção, decorriam trabalhos de remodelação da capela real do Paço da Ribeira, estruturalmente resultante das campanhas realizadas em 1619, quando, na expectativa da visita de Filipe III a Lisboa, se transfere o templo palatino para o andar nobre da residência régia. Construção de três naves, divididas por arcos assentes em grossos pilares de cantaria, era a central mais larga e, sobretudo, mais alta que as laterais, iluminada por janelas, formando sobre aqueles um clerestório (Pimentel, 2002: 103). A reforma empreendida visava ampliar o espaço disponível, pelo acrescento do coro, em articulação com o próprio investimento na sua dignidade litúrgica (que culminaria na ele-

vação a Sé Patriarcal em 1717), ao mesmo tempo que modernizar o ambiente, alinhando-o com a estética italianizante adotada entusiasticamente pelo soberano, e com a própria ideologia do poder, onde a hipertrofia da componente eclesástica do aparato régio, em obsessiva emulação da cúria pontifícia, constituía ingrediente central. É neste quadro que se inscreve a organização, nos anos imediatos, nas capelas laterais, de retábulos à face, «à romana», providos de «quadros de excelente pintura» (Pimentel, 2002: 103), a tipologia retabular que Ludovice havia introduzido e sistematicamente aplicado nos empreendimentos submetidos ao mecenato real (de Évora a Mafra e a São Roque) e que a partir deles se difundiria no aro cortesão. Algum conservadorismo da linguagem estética apresentada pelo desenho, por confronto com a capela joanina de São Roque, a escassa profundidade de capela lateral, mesmo a regulação do arco formeiro pelos moldes da ordem toscana (que em São Roque resultaria da necessidade de enquadrar a obra nova no marco genérico da igreja preexistente), fundamentam uma plausível inscrição deste projeto no âmbito das primeiras reformas realizadas na Patriarcal e no seu conjunto de *retábulos à face*. Gorada a viabilidade de modelar Lisboa, com efetivo sistema, enquanto *Roma do Ocidente*, a capela real, muito especialmente no quadro da grande reforma dinamizada a partir de 1743 (onde se inscreve a encomenda marginal da capela onomástica inaciana), converter-se-ia no território a um tempo viável e onírico (Pimentel, 2000: 162-163; e 2008a: 229) das ambições reais, na sua meticulosa idealização de estrita observância da estética e dos dispositivos pontifícios, que modelariam igualmente o Patriarcado de Lisboa enquanto instituição – onírico pragmatismo esse que em Mafra adquiriria forma, sistema e coerência. AFP

103. JOÃO FREDERICO LUDOVICE (1673-1752), atrib.

Corte transversal de uma capela

1.ª metade do século XVIII

Desenho à pena e aguada de tinta da China. 48 x 27 cm

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 248 Des

Bibliografia: Garms, 1995b. Pimentel, 2000, 2002, 2004 e 2008a.



104. FILIPPO JUVARRA (1676-1736)

Ideia para um farol monumental

1719

Biblioteca Nazionale Universitaria de Turim, Ris 59/1, fólio 17

Esquisto para o complexo da igreja e palácio patriarcal de Lisboa

Inscrição: *levante*

1719

Desenho à pena e pincel, tinta castanha; aguarela. 18 x 26,7 cm

Museo Civico de Turim, inv. 1706/DS, vol. i, fólio 4, desenho 7

Esquisto para o palácio real e igreja patriarcal de Lisboa

Inscrição: *levante*

1719

Desenho à pena, tinta castanha; aguarela. 14,8 x 28,5 cm

Museo Civico de Turim, inv. 1860/DS, vol. i, fólio 98, desenho 158

Esquisto para o palácio real e a igreja e o palácio patriarcal de Lisboa

Inscrição: *mezzo giorno*

1719

Desenho à pena, tinta castanha; quadratura a lápis. 15,8 x 29,9 cm

Museo Civico de Turim, inv. 1859/DS, vol. i, fólio 96, desenho 157

Bibliografia: Carvalho, 1960-1962. Scotti, 1973 e 1976. Gritella, 1992. Garms, 1995a. Dardanello, 2001. Delaforce, 2002. Manfredi, 2001. Pimentel, 2002 e 2008b. Rossa, 2002, 2008 e (2011).

Manfredi, 2010 e 2011. Raggi, (2011), 2012a e 2012b. Sansone, (2012).

Catálogo on-line: <http://www.palazzomadatorino.it/archivio.php>

O *corpus* de desenhos de Filippo Juvarra dedicada a Lisboa é, notoriamente, exíguo. A sua perda irreparável deve-se ao Terramoto de 1755 e à destruição da Biblioteca Real do Palácio da Ribeira, em cuja vasta coleção de desenhos e gravuras se encontravam, preciosamente guardados, os esboços e projetos elaborados pelo arquiteto italiano durante a sua estada em Portugal, em 1719. As cartas do Núncio Apostólico, de facto, testemunham sem qualquer dúvida a execução de «varie piante della gran fabrica che medita di fare Sua Maestà nel Terreno del Paço» («vários projetos da grande fábrica que pensa fazer Sua Majestade no Terreiro do Paço»), de «un nuovo disegno adattato al detto sito [Buenos Aires] nuovamente eletto» («um novo desenho adaptado ao dito local [Buenos Aires] agora eleito») e a elaboração, para este fim, de «bellissime piante e i disegni magnificentissimi» («belíssimas plantas e de desenhos magnificentíssimos»). Até à destruição da cidade, ou seja, durante cerca de trinta e cinco anos, estas obras gráficas permaneceram acessíveis à corte portuguesa e eram, sem dúvida, conhecidas pelos seus arquitetos. Um dado a ter em conta, já que a perda dos desenhos de Juvarra, a complexa trajetória do fenómeno arquitetónico da capital durante o período joanino e o escasso conhecimento da bibliografia portuguesa por parte da crítica internacional têm vindo a determinar uma perceção imprecisa do papel de Lisboa no amplo movimento arquitetónico e urbanístico das grandes capitais europeias entre os séculos XVII e XVIII. Atualmente, e no seguimento do congresso internacional dedicado a Filippo Juvarra (Turim, 2011), estão prestes a ser publicados dois contributos, de Walter Rossa e de Giuseppina Raggi, que visam colmatar este *gap*.

Patentes nesta exposição, os três desenhos do imponente complexo real e patriarcal, a construir no lugar então chamado Buenos Aires, devem ser

situados ao longo do declive que, da atual Basílica da Estrela, chega ao Tejo; no entanto, estes desenhos foram e, por vezes, continuam a ser referidos pela crítica internacional como relativos à zona do antigo Palácio Real da Ribeira, quando não ao próprio Palácio de Mafra.

Tommaso Manfredi e Giuseppe Dardanella, nos seus estudos publicados na primeira década deste século, sufragam a teoria do palácio voltado para o Terreiro do Paço, baseando as suas afirmações na análise gráfica destes fólhos e na sua insólita presença em coleções italianas, datando-os entre 1717 e 1719. Esta cronologia situa-os, assim, nos anos em que Juvarra colabora em Roma com o marquês de Fontes no projeto para o Palácio Real de Lisboa, o qual transpõe para uma vista perspetiva, depois pintada por Gaspar Van Wittel e enviada à corte de D. João V. Este evento histórico e artístico é bem conhecido da crítica e foi alvo de vários e divergentes debates, face aos quais Walter Rossa tem vindo a proporcionar uma leitura mais coerente e em sintonia com a história da arquitetura e do urbanismo português ao longo do século XVIII.

Aos orgânicos contributos de Rossa junta-se a interpretação de Giuseppina Raggi, em 2012, de um desenho de Juvarra anteriormente desconhecido, publicado em 2011 por Tommaso Manfredi como sendo do Palácio de Mafra e datado de 1719. O desenho em questão, que se distingue conceptualmente dos três fólhos pertencentes ao Museo Civico di Torino aqui expostos, refere-se, na verdade, ao próprio projeto do Complexo Palatino da Ribeira, desenvolvido durante os dois anos de intenso intercâmbio entre Lisboa e Roma, de 1717 a 1718, ou seja, antes do regresso a Portugal do marquês de Fontes e da sucessiva chegada do arquiteto italiano. Este desenho aponta-nos o tipo de intervenção idealizada: envolver e unificar a área que, do Palácio Corte-Real, se coligava ao Torreão de Filippo Terzi através da comprida

galeria e da Ribeira das Naus. Uma longa fachada monumental iria harmonizar a ampliação do Palácio Real a poente do Terreiro do Paço e apareceria refletida nas águas do Tejo, alinhada que estava com o nível do rio. O novo desenho acrescentado ao *corpus juvarriano* sobre Lisboa confirma ainda a hipótese de reconstrução proposta por Sandra Sansone (a ser publicada brevemente), com base nos conhecidos fólhos conservados na Reggia di Caserta, que vinham sendo atribuídos pela crítica ora a Luigi Vanvitelli, ora ao marquês de Fontes. De salientar que, mesmo sem estas novas contribuições críticas, se considerarmos a topografia de Lisboa antes do Terramoto e a alta concentração de edifícios em torno do Palácio Real, os três esboços aqui expostos não possuem as dimensões adequadas, nem em extensão nem em altura, para serem executados na área da Ribeira. A hipótese de se tratar de projetos elaborados em Roma, e, por isso mesmo, sem conhecimento direto do local por parte de Juvarra, não justifica uma tal discrepância, já que a presença do marquês de Fontes garantiria uma noção clara do lugar.

Os três fólhos do Museo Civico de Turim apresentam, isso sim, uma coerência de conjunto que justifica a expressão do Núncio, proferida provavelmente perante a versão final do seu plano de pormenor desdobrado em *Bellissime piante e disegni magnificentissimi*. Embora os três desenhos apresentem um traço rápido e tendo em conta que muito pode ter mudado entre a ideia inicial e o projeto final, a presença de uma *quadrettatura* no fólho n.º 1859 sugere que possa tratar-se de uma imagem fidedigna do Palácio Real e da Basílica a construir no sítio de Buenos Aires, tal como foram idealizados durante os seis meses de permanência de Juvarra em Portugal. De facto, a mesma grelha encontra-se noutro desenho juvarriano, referente ao projeto para uma das residências reais da Casa de Saboia, e transposto para pintura

por Giovanni Paolo Panini na conhecida *Veduta del Castello di Rivoli* executada entre 1723 e 1725. A análise das escassas fontes documentais relativas à estada de Juvarra em Portugal, conhecidas até hoje, demonstra, contrariando repetidas afirmações da historiografia da arte, que o grande projeto não é abandonado logo após a partida do arquiteto italiano. Certamente, em novembro de 1723, ainda se pensa em ativar o estaleiro e a *quadrettatura* do fólio n.º 1859 poderá ter a ver com o pedido de envio para a corte de Lisboa de *Vedute* do complexo, baseadas nos projetos idealizados, seguindo a mesma prática solicitada pela corte de Turim a Juvarra relativamente ao Castelo de Rivoli, cujo plano é elaborado entre os anos de 1717 e 1718, isto é, contemporaneamente ao debate arquitetónico-urbanístico na corte portuguesa. Os contactos entre Filippo Juvarra e as cortes de Turim e Portugal permanecem constantes durante os anos 20. Não só o marquês de Abrantes, entre 1721 e 1722, apoia a tentativa de unir pelo vínculo do matrimónio a irmã de D. João V, a infanta D. Francisca, e o herdeiro do trono, Carlos Emanuel, como as festas do casamento do mesmo príncipe de Saboia com Anna Cristina Palatinato-Sulzbach, em 1722, dirigidas pelo próprio Filippo Juvarra, acabam por converter-se numa ocasião para estreitar as relações culturais entre as duas cortes, devido principalmente ao interesse da rainha D. Maria Ana de Áustria pela ópera e à sua vontade de construir um teatro de corte em Lisboa. Um desejo que se concretiza em dois projetos, um dos quais de 1731 localizado «no pátio da patriarcal» anexo ao Palácio da Ribeira; exatamente onde, vinte anos depois, Giovanni Carlo Sicínio Bibiena edificará a Ópera do Tejo. A memória é um fio essencial para entendermos a história artística do Portugal setecentista.

Considerando, assim, o fervor pelos projetos arquitetónicos que, desde 1716, caracteriza a corte

portuguesa em estreita relação com Roma através do marquês de Fontes e do seu convívio com os artistas do círculo do Cardeal Ottoboni, compreende-se a explosão de entusiasmo desencadeada pela chegada a Portugal de Filippo Juvarra. Dela não dão provas, de novo, as cartas do Núncio Apostólico; assim como as recentes reflexões críticas sobre as dinâmicas culturais daquela época enquadram a obra do arquiteto italiano num contexto mais articulado. De facto, entre a segunda e a terceira década do século, D. João V partilha plenamente com aristocratas e eruditos do seu círculo mais próximo a vontade de modernização da cultura portuguesa, sintonizando-a com os modelos europeus contemporâneos, embora declinados pela sensibilidade característica das sociedades ibéricas. O *grand tour*, que D. João V pretendia fazer e planeava ao longo de dois anos (1714-1716) mas não conseguiu realizar, converte-se numa abertura à linguagem cultural e artística europeia, usada na construção de uma imagem capaz de espelhar o poder da monarquia portuguesa como centro católico de um império ultramarino e de afirmar plenamente a sua força no contexto das grandes potências europeias.

A ligação a Roma é sentida com dupla intensidade: trata-se do antigo império romano e do coração da cristandade católica. A História Antiga torna-se referência constante dos nobres da corte e, como demonstrou Walter Rossa, o espírito dos primeiros projetos de reorganização urbanística de Lisboa remete para a eficaz intervenção feita pelo imperador Diocleciano no Palatino. Assim, tendo em conta o diálogo estabelecido entre Roma e Lisboa, entre Filippo Juvarra, o marquês de Fontes e a corte portuguesa, a chegada do arquiteto representa o *clímax* de um período de grande vitalidade artística. A sua intuição cenográfico-urbanística, a intrínseca e natural espetacularidade da cidade, a abertura cultural exaltada na

corte e a sólida vontade de D. João V em afirmar o poder da monarquia lusitana são catalisados pela capacidade criativa de Juvarra e pela sua facilidade em traduzi-la graficamente. Se o propósito inicial da chamada a Lisboa do arquiteto italiano era a intervenção na zona da Ribeira, a mudança de plano não significa um capricho momentâneo e logo esquecido; pelo contrário, demonstra a intensidade do interesse pela adoção de uma linguagem arquitetónica partilhada internacionalmente.

A carta do Núncio, datada de 28 de março de 1719, reconstitui em palavras aquilo que os três desenhos transmitem visualmente.

Persistendo la Maestà del Re – escreve – in voler dar principio alla grand’opera della Chiesa Patriarcale, Palazzo Reale, Giardino, Tappada per animali silvestri si è quasi determinata al sito di Buenos Aires che è molto bello e salutare, sopra la collina che domina la città e scopre l’entrata del mare tra li due castelli di San Giuliano e del Bugio, e tutta la Barra fuori. (Persistindo Sua Majestade o Rei em querer dar início à grande obra da Igreja Patriarcal, Palácio Real, Jardim, Tapada para animais bravios, é quase decidido o lugar de Buenos Aires que é muito belo e sadio, sobre a colina que domina a cidade e revela a entrada do mar entre os dois castelos, de São Julião e do Bugio, e toda a barra em diante).

O lugar escolhido é, portanto, estratégico, simbólico, cenográfico: «domina a cidade e revela a entrada do mar... e toda a barra em diante». O grande esforço diplomático conduzido por D. João V, para obter concessões pontifícias que reconhecessem e reforçassem o poder político e religioso da monarquia portuguesa enquanto império católico ultramarino, traduz-se nas duas perspetivas visuais garantidas pela nova localização. De um lado, a leste, o centro da cidade, com o antigo Terreiro, o

porto, a Casa da Índia e, ainda, a fachada da velha Sé, convertida em sé oriental, voltada a poente, e agora dominada à distância pela imponente fachada *alla romana* da nova Basílica, situada a levante do complexo régio, nova Sé de Lisboa ocidental, graças à divisão da diocese da cidade, concedida pelo Papa em consequência da elevação da capela real a patriarcal. Do outro, a ocidente, uma vista que abrange a entrada fluvial de acesso à cidade e o mar aberto: uma visão que domina as rotas e que se impõe às embarcações.

O palácio real assim imaginado assoma de frente para o rio, via simbólica de poder, comunicação e riqueza, estabelecendo uma conexão direta entre a sede da monarquia e o caminho marítimo para os seus domínios. Através de amplos *parterres* ligados por rampas transitáveis, o Tejo liga-se ao palácio e o palácio projeta-se no Tejo. Arcos triunfais que aumentam a sua imponência ao aproximarem-se do corpo principal do edifício delineiam cenograficamente e demarcam percursos e terraços, à semelhança dos diafragmas típicos da arquitetura efêmera juvarriana. Uma leitura atenta mostra que o fólio que enquadra o palácio de *mezzogiorno* corresponde na perfeição aos dois fólios que apresentam as vistas de *levante*. O n.º 1860 refere-se ao amplo *parterre* com fontes, delimitado ao fundo pelo braço oriental do palácio e descendo pouco a pouco em direção ao rio, em sintonia com os nivelamentos visíveis no desenho anterior. O n.º 1706 diz respeito, por sua vez, à vista frontal da basílica patriarcal com a monumental praça retangular em frente, delimitada por uma colunata e por pórticos com frontões triangulares. O perfil lateral da igreja, proposto no desenho n.º 1859, comprova na vista de *levante* a monumentalidade cenográfica e classicamente equilibrada, própria da linguagem de Juvarra. Paralela ao imponente edifício da patriarcal, a norte, surge uma outra construção retangular, que poderá referir-se ao

palácio patriarcal, previsto e incluído também no grandioso complexo. Neste desenho, os corpos da fábrica são claramente distintos e, ao mesmo tempo, ligados: caminhos, cenografados por arcos de triunfo, correm para norte, para um espaço que, apesar da indeterminação das rápidas pinceladas a aguarela, sugere uma malha urbanística traçada sobre linhas ortogonais. Ao reconhecer nestes três desenhos uma coerência conceptual, até agora pouco ponderada dada a sua aparência de esboços, descobrem-se algumas afinidades entre a nova Lisboa pós-terramoto e os grandes projetos joaninos por realizar. Mais uma vez, a reformulação da memória é um elemento-chave para entendermos a complexidade da história da arquitetura portuguesa do século XVIII.

Uma das biografias de Juvarra recorda que

la prima ordinazione che ricevette [giunto in Portogallo] fu quella di un disegno per il fanale del porto; per il quale avendo ideato una colonna sullo stile antico ad imitazione di quelle che si vedono in Roma, con l'arme del re in mezzo retta da due Fame, ed in cima un gran fanale [...] per imitare le opere degli antichi imperatori. (a primeira encomenda que recebeu [ao chegar a Portugal] foi o projeto de um farol para o porto; para o qual idealizou uma coluna ao estilo antigo, imitando aquelas que se veem em Roma, com as armas do rei ladeadas pelas alegorias da Fama, e em cima a grande lanterna [...] para imitar as obras dos antigos imperadores).

Num dos seus estudos, Walter Rossa relaciona o quarto desenho aqui exposto com esta primeira criação juvarriana, situando-a na margem de Alcântara e sublinhando como a presença de uma estátua de corpo inteiro, encimando a estrutura, poderia remeter simbolicamente para o farol de Alexandria, antiga sede do patriarcado do Egito. O apelo à Antiguidade é, assim, uma constante

no trabalho desenvolvido por Juvarra em Lisboa. Os anos romanos, o estudo das fontes e dos vestígios do passado haviam dado ao arquiteto uma capacidade especial de interpretar as instâncias representativas das monarquias europeias. Como prova, os belíssimos desenhos da *Ricostruzione dell'antico Campiglio*, realizados em 1709 por encomenda do Papa Clemente XII para oferecer ao rei da Dinamarca. A memória deste trabalho juvenil de reflexão histórica e reconstrução gráfica reverbera no primeiro desenho, n.º 1859, da série aqui presente. E assim, esta Lisboa imaginada espelha a sua potência evocando não só a Roma moderna mas também, e sobretudo, Roma antiga. Exprime, deste modo, um projeto de afirmação e de organização centralizado no poder régio, um modelo mais imperial do que pontifício, partilhado e apoiado também pela grande nobreza portuguesa e que, *mutatis mutandis*, terá de esperar até meados do século para ser realizado. GR

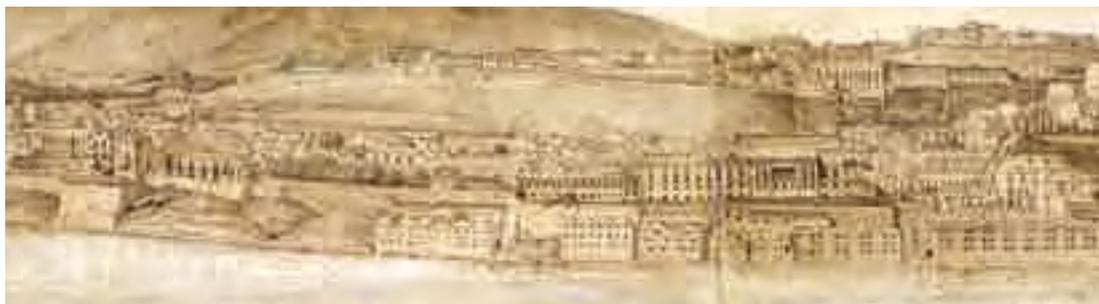


Fig. 6 Panorâmica de Lisboa, pormenor. Desenho. Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa



105. LUÍS RIBEIRO C. CRISTINO DA SILVA (1896-1976)
E ANTÔNIO LEOPOLDO DE ALMEIDA (1898-1975)
Mausoléu de Alfredo da Silva – Maqueta

Pedra

Antigo complexo da Companhia União Fabril (CUF), Barreiro

Bibliografia: França, 1972. Santos, 1995.

O industrial Alfredo da Silva (1871-1942), fundador do império industrial da Companhia União Fabril (CUF), sediado na vila do Barreiro, foi apoiante do Estado Novo e manteve com o ditador Salazar relações cordiais benéficas para ambas as partes, respetivamente políticas e empresariais. Falecido em 1942, coube ao arquiteto Cristino da Silva o desenho do seu imponente mausoléu (certamente discutido com o encomendante), erguido no sítio onde outrora se sediava o cemitério e uma capela locais. Cristino, o melhor servidor da arquitetura oficial, ou oficiosa, do Estado Novo, regime de direta inspiração fascista italiana, correspondia, desde a Praça do Areeiro (1938), ao desígnio salazarista de uma arquitetura inequivocamente de poder, monumental, eclética e de um modernismo convencional repleto de estilização historicista.

Concluído em 1947 o mausoléu monumental, em pedra, assume a forma simbólica de uma pirâmide truncada, inspirada na arquitetura da Roma Antiga, revista pelas propostas fascistas italianas, sobrepujada por uma urna. Todo o imaginário político de poder do Estado Novo se reflete nesta obra particular: a monumentalidade classicizante traduz desde logo o poder inequívoco e indiscutível, enquanto uma cruz relevada sobre a entrada, envolta em majestoso lourel, expressa o catolicismo oficial. De cada lado, dois pilares monumentais em pedra suportam piras simbólicas e apresentam relevos académicos esculpidos por Leopoldo de Almeida, figurando trabalhadores, homens e mulheres, dotados de atributos laborais, em veneração e simbólico agradecimento, de pé e de joelhos. O conjunto ergue-se sobre uma plataforma curva com degraus, e completa-se com dois enormes braços curvos em cantaria, definindo opressivamente uma abside ao ar livre, de uma dignidade de santuário solene.

Monumento do maior significado histórico, sociológico e mental, o mausoléu de Alfredo da

Silva, relativamente desconhecido do grande público, expressa o natural desejo de eternidade de um industrial todo-poderoso que desenvolveu obra industrial, económica e social no Barreiro, e permanece como símbolo e ilustração indiscutíveis da organização política do Estado Novo salazarista, que reflete com pesada eloquência. RAS



VII. A ARQUITETURA IMAGINÁRIA
O ESPAÇO IMAGINADO E A CRIAÇÃO DE REALIDADES

Giuseppina Raggi

Quando Ticiano disse aos furiosos patronos que a cúpula da catedral pintada por Antonio Allegri, dito o Correggio (c. 1489-1534), não era nenhum «guisado de rãs», como eles afirmavam, e que nem voltada ao contrário e repleta de ouro valeria o mesmo que tão grande obra-prima, não pretendia fazer um juízo estético inovador, do qual se encarregariam, até à exaustão e sobre cada milímetro do fresco, os estudiosos dos séculos futuros; nem, como um adivinho, se interessava por antever e batizar correntes estilísticas, como outros, em tempos vindouros, insistiriam em fazer. Pouco sabemos do que pensou verdadeiramente o pintor perante aquele fresco, mas o seu assombro – expresso de modo tão imediato, tão perentório, quando solicitada a sua opinião –, reconhecendo num só olhar o génio de Correggio, talvez resultasse de uma qualquer capacidade disruptiva patente naquela obra: a realidade invisível dos céus, assim descrita e imaginada, materializava-se em frente aos seus olhos, mais, invadia o olhar e arrebatava-o para o vórtice de amor que, com os anjos celestes, erguia a Mãe até ao Filho.

Aquela *Assunção* sem obstáculos, direta, coerente no seu movimento espacial, ligando a terra ao alto dos céus numa linha vertical, tinha como ponto de paragem o seu próprio ápice. *Escamotage* intuitivo de um grande artista que, pondo um anjo atrevidamente de escorço no centro da cúpula e concedendo a realidade da carne à elegância impalpável atribuída a tais criaturas, resolve um problema espinhoso: o infinito não tinha sido ainda matematicamente inventado nem filosoficamente discutido¹. Domínio da teologia, a sua representação na ordem proporcional do espaço humano mantinha-se no campo do indizível e, por isso, no espaço imaterial. Mas a questão ficou em aberto: a interrogação indiretamente levantada por aquela «incompreensível» cúpula refletia-se, espelhada pela pintura, no pensamento dos homens. Alguma coisa, naquele fresco, manifestava e inflamava um sentir novo que pedia à razão uma resposta.

Alguns anos antes, Dürer havia dado um novo significado à insanidade do humor negro medieval. Na sua célebre gravura, *Melancholia I*, configurava «uma geometria tornada melancólica ou, para dizê-lo de outra forma, uma melancolia dotada

de tudo quanto está implícito na palavra «geometria» – uma *Melancholia artificialis* ou melancolia do artista [...] enfim, um ser pensante num estado de perplexidade. Esta Melancolia não deriva de um objeto que não existe, mas de um problema que não pode ser resolvido»². No seu famoso estudo *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Erwin Panofsky descobre na *Melancholia I* a representação simbólica da cisão entre teoria e prática, o momento atribulado em que o intelecto humano, na busca de uma resposta, não possui ainda os meios para traduzir em realidade a sua tensão criativa. A geometria tem aqui um papel-chave dado que incorpora, e ao mesmo tempo é capaz de resolver, esta tensão. De facto, para o pensamento humanista que Dürer partilha, esta área da matemática está em estreita relação com aquelas mentes nas quais «a capacidade imaginativa predomina sobre a cognitiva [...] o seu intelecto não pode transcender os limites da imaginação [...] e pode apenas alcançar o espaço ou aquilo que nele se situa e nele é colocado»³. A imaginação possui, portanto, qualidades espaciais, e traduzir em imagem, isto é, em objetos materiais, uma ideia artística significa dotá-la de coordenadas mensuráveis. Mas se Panofsky, num outro famosíssimo ensaio, considerava a perspetiva uma forma simbólica e Filippo Brunelleschi o seu genial inventor⁴, estudos mais recentes têm aberto a investigação às mais subtis e continuadas relações entre ótica (*perspectiva naturalis*), regras de representação (*perspectiva artificialis* ou *pingendi*) e técnicas de medida de grandezas inacessíveis (*perspectiva pratica*) transmitidas nos tratados antigos, medievais e modernos⁵. A compreensão do processo que leva à representação da realidade através da perspetiva e que, na alvorada do século XV, determina uma mudança estrutural na cultura do Ocidente, ganha hoje uma trama de conexões anteriormente não considerada nos estudos da História da Arte.

A relação entre o conhecimento da perspetiva e a geometria, entendida também como noção matemática fundamental para a medição de grandezas inacessíveis, é um elemento basilar, ainda que isso tenha passado despercebido à crítica, na formação e cultura de uma das personalidades artísticas mais interessantes para a génese e para o sucesso da arte da ilusão: o pintor de frescos Agostino Mitelli (Bolonha, 1609-Madrid, 1660).

«Dedico questo scritto ai miei amici dell'Istituto di Psicologia Relazionale (IPR) di Cesena e di Napoli e, con sincera gratitudine, al suo direttore, il prof. Luigi Baldascini, che mi è stato vero maestro» (Dedico este texto aos meus amigos do Instituto de Psicologia Relacional (IPR) de Cesena e de Nápoles e, com sincera gratidão, ao seu diretor, professor Luigi Baldascini, que foi para mim um verdadeiro mestre).

1 Koyré, 2001.

2 Panofsky, 1979: 211, 212. O sublinhado é meu.

3 Panofsky, 1979: 219.

4 Panofsky, 1992.

5 Camerota, 2006; Kemp, 1990.

Em 1643, o matemático bolonhês Girolamo Penna codifica no tratado *I primi elementi dell'agrimensura* os métodos necessários à operação de medir, dando forma sistemática às técnicas descritas por Leon Battista Alberti no seu *Ludi matematici*⁶. O frontispício da obra de Penna é ilustrado por Agostino Mitelli, seu cunhado, e mostra instrumentos comuns à atividade do *prospettico* e do *agrimensore*: o compasso, o esquadro, o fio de prumo, a teoria escrita, o desenho geométrico. Girolamo Penna foi um dos primeiros mentores do quadraturista bolonhês⁷, que se forma em estreito contacto com o ambiente das aplicações práticas dos teoremas geométricos que, compilados por Euclides e divulgados nas Escolas de Ábaco medievais, apoiam a reflexão humanística sobre a *perspectiva artificialis*, e, sucessivamente, partilham a mesma base matemática usada pelos artistas na representação perspética. Assim, a arte seiscentista da ilusão dá nova forma a uma tradição que, da Antiguidade à Idade Moderna, havia entrecruzado, em medidas e graus diferentes, as reflexões sobre a visão, as especulações matemáticas e geométricas, as experiências práticas e as aplicações da perspectiva no campo artístico. Se as primeiras e famosas invenções perspéticas de Brunelleschi representam um espaço arquitetónico, com o passar do tempo, as relações entre perspectiva, arquitetura e fresco alteram-se progressivamente. Chegados à ebulição das primeiras décadas do século XVII, estas ligações resultam em duas modalidades pictóricas complementares dentro de uma mesma e inovadora linguagem. A separação resulta da diversidade de sensibilidades para com as representações arquitetónicas e está ligada a um diferente sentir tanto em relação à arquitetura como à perspectiva, e, conseqüentemente, à ideia de espaço que, em conjunto, pressupõem.

Nos longos anos em que trabalhou no fresco no Palácio Barberini (1632-1639), Pietro da Cortona reflete sobre o modelo proposto por Annibale Carracci para a Galeria Farnese (1604-1609), acabando por abandonar a proposta de uma estrutura arquitetónica predominantemente ilusionista e por optar pela combinação mimética de relevos e elementos escultóricos, organizando um surpreendente diafragma aéreo entre a espacialidade indefinida da narração mitológica nos lados

da abóbada e a espacialidade ilimitada do *Trionfo da Divina Provvidenza*, na qual as «abelhas Barberini» atraem magneticamente o olhar, sobressaindo no conjunto⁸. A regra da perspectiva, aplicada com rigor apenas às três abelhas, cria um impactante efeito de projeção zenital aumentado pelo realismo dos seus corpos, algo possível graças ao primeiro estudo microscópico de Francesco Stelluti sobre estes insetos, símbolo heráldico da família Barberini. De facto, em 1625, a Accademia dei Lincei de Roma dedica ao Papa Urbano VIII, nascido Maffeo Barberini, o *Apiarium*, cujas gravuras testemunham a novidade do método científico. A ciência experimental entra no campo artístico: neste caso, como uma culta referência entomológica de Pietro da Cortona; para os bolonheses, converte-se na chave que lhes permite desenvolver uma linguagem artística autónoma e complementar às inovadoras experiências pictóricas romanas do tempo.

O cerne da questão é a convergência de diversos saberes e práticas na experimentação artística de Agostino Mitelli. Às aplicações da perspectiva prática, apreendida dos estudos de agrimensura do cunhado Girolamo Penna, Agostino Mitelli une os conhecimentos de arquitetura, frequentando as aulas do arquiteto e engenheiro Giovan Battista Falcetta na Accademia Ermatena, em Bolonha, nome atribuído à sala do palácio deixado em testamento à Accademia dei Gelati, por um dos seus fundadores, Melchiorre Zoppio. Para Mitelli, a arquitetura entendida como campo do construído envolve o estudo das fontes da Antiguidade, Vitrúvio *in primis*, e o conhecimento indispensável dos tratados quinhentistas emilianos, Vignola *in primis*. A este rico painel de influências reúne-se a atividade teatral desenvolvida na Accademia dei Gelati, ativa particularmente no campo da poesia e da literatura, e a experiência como cenógrafo não apenas em Bolonha mas também nas vanguardistas cortes dos Farnese e dos Estensi durante as primeiras décadas de codificação da *opera in musica*. O seu pendor para a pintura monumental declara-se desde as suas provas juvenis, e, ainda que formado na prática arquitetónica e cenográfica, é para o fresco que se volta a sua «ferace e pellegrina fantasia»⁹. As biografias do artista sublinham este aspeto: os seus *ghiribizzi*¹⁰, isto é, esboços que ideava com rapidez e talento e que, apesar de serem arquitetó-

6 Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna [BCAB], Girolamo Penna, *I primi elementi dell'agrimensura*, Bolonha 1643. Para o *Ludi matematici* v. Camerota, 2006: 80.

7 BCAB, Sezione manoscritti, ms. B 3375, Giovanni Mitelli, *Vita di Agostino Mitelli*.

8 Pietro da Cortona, 1998.

9 Crespi, 1977: 51.

10 *Ibidem*.

nicos, só as cores e a arte da perspectiva conseguiam tornar reais. O espaço imaginado por Agostino Mitelli possuía, assim, uma característica peculiar: arquitetonicamente coerente, na terceira década do século XVII só podia ser «construído» no campo da ilusão. Por isso, segundo a biografia de Carlo Cesare Malvasia, foi mesmo o arquiteto-engenheiro Falcetta quem apresentou o jovem «fantasista do espaço» a Girolamo Curti e a Angelo Michele Colonna, quadraturistas bolonheses, compreendendo a inovação e o paradoxo das suas invenções espaciais. A perspectiva é, portanto, o instrumento capaz de transformar em realidade os espaços imaginados por Mitelli. O artista vai também alimentando o seu talento, a profusão das suas ideias e a variedade inesgotável dos seus ornamentos com a prática instituída pelos Carracci de desenhar *dal vero*, estendendo-a, porém, às ordens e ornatos arquitetónicos e às *vedute* perspéticas mutáveis, enquadradas pelos arcos dos característicos pórticos da cidade. A prática de desenhar do natural é demonstrada pela série de gravuras realizadas por ele em 1646, intitulada *Freggi d'architettura*, onde surge a sua assinatura e o seu monograma.

Em plena consonância com a cultura académica do seu tempo, Agostino Mitelli representa-se simbolicamente no corpo da divisa através da arte da perspectiva, entendida, no mote *in defectu*, como meio de aperfeiçoamento constante. A sua paixão é, sem dúvida, a experimentação de novos espaços arquitetónicos, embora tal não implique o interesse pela sua construção, mas, antes, pela invenção de novas espacialidades coerentes em si, potencialmente plurissignificantes e, assim sendo, só «virtualmente» realizáveis¹¹.

Ultrapassar as regras da perspectiva sem abandonar a representação arquitetónica coerente era um grande desafio. A «ferace e pellegrina fantasia» de Mitelli embatia com uma prática pictórica que ainda lutava por encontrar os meios de expressão capazes de traduzir as suas novas ideias em espaços credíveis, como o *putto* que – segundo a leitura de Panofsky – rabisca cabisbaixo em *Melancholia I*. Projetada para grandes superfícies, a arquitetura pintada colocava ao artista uma série de problemáticas teóricas e práticas de difícil resolução, quando este pretendia manter a integridade visual do espa-

ço imaginado. Esta integridade é uma qualidade essencial para compreender a arte da quadratura, arte do engano, sem dúvida, mas, prioritariamente, campo predileto da ilusão, entendida como capacidade de «criar realidades».

O encontro entre Bolonha e Florença, entre a invenção das novas espacialidades de Agostino Mitelli e o método empírico inaugurado por Galileu Galilei, marca um momento fundamental para a redefinição seiscentista da quadratura e, conseqüentemente, acaba por influenciar de modo determinante as artes que nela se inspiram e que dela retiram o estímulo, em particular a arquitetura efémera e a cenografia.

Diferente do temperamento saturniano que, de Marsilio Ficino passando pelo Romantismo, chega ao século XIX para especificar o génio criativo, o engenho de Agostino Mitelli exprime-se numa atitude operativa que, pouco interessada na teorização (ainda jovem, recusou o aliciante convite do arquiteto dos Farense, Giovan Battista Aleotti, para ilustrar o tratado de perspectiva e arquitetura que este pretendia publicar), conjuga invenção e constantes desafios. De facto, a evolução da sua arte, e a conseqüente criação de um repertório quadraturístico, que irá alimentar gerações de artistas, é determinada pelas variadas respostas encontradas para traduzir em «realidades coerentes» os mundos arquitetónicos por ele imaginados em sintonia com as diferentes características dos espaços físicos que queria transformar. A realização da quadratura implica uma contínua experimentação prática que os tratados teóricos, publicados entre os séculos XVII e XVIII, irão sistematizar sem conseguirem reconstituir, e, por isso, ocultando a multiplicidade de soluções pragmáticas e a importância do *mestiere* no campo das artes ligadas intrinsecamente à perspectiva (quadratura, cenografia e arquitetura efémera), que permitiam a inteligente e livre aplicação das suas regras. No último decénio, a crítica da História da Arte tem-se centrado particularmente na relação entre quadratura e ciência em Roma, analisando a sua conexão com a tradição dos estudos científicos desenvolvidos pelos Jesuítas, pelos Mínimos e focando-se na obra e na imensa perícia de Andrea Pozzo¹². Escrutinada com menor atenção tem sido, ao contrário, a atividade dos bolonheses Colonna e Mitelli, contemporânea não da arte romana de Pozzo, que só no fim do

11 Para uma reflexão crítica mais profunda sobre a obra de Agostino Mitelli remeto para o meu livro em fase de redação final: *Le dinamiche della meraviglia. La quadratura e lo spazio atlantico portoghese*. Vide Raggi, 2006 para uma primeira proposta sobre estes temas.

12 Bösel e Salviucci Insolera, 2010.

século tomaria corpo, mas da construção de relógios solares e de paisagens anamórficas, que assombravam pela técnica e pelo artifício mas que não criavam «mundos globais». É certo que a arte dos bolonheses tem menos afinidades com a ciência dióptrica e, sobretudo, catóptrica, tão marcantes no ambiente romano, e é talvez este eminente interesse científico da Roma do início de Seiscentos que terá impedido a arte dos emilianos de ser plenamente apreciada na cidade pontifícia, pelo menos até ao grande fresco de Domenico Canuti e Enrico Haffner na Igreja dos Santos Domingos e Sisto (1674). Ainda que Andrea Pozzo, no fim do século XVII, tenha conseguido realizar a síntese admirável entre quadratura e anamorfose, inspirada nos estudos de catóptrica, o *modus operandi* das várias gerações de artistas que determina a difusão europeia de pinturas monumentais de arquitetura está ligado, na tipologia e na prática, com a tradição elaborada ao longo do século XVII pelos quadraturistas da Itália setentrional; em primeiro lugar, pelos bolonheses, e entre eles, alteando-se notoriamente já no século XVIII, pelos Bibiena¹³.

Se os vínculos entre as arquiteturas pintadas pelos bolonheses e a ciência são menos fortes que aqueles que ligam arte e ciência no contexto romano da primeira metade do século XVII, a interação de Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna com a ciência de Galileu é fulcral no desenvolvimento da quadratura seiscentista e passa pelo contacto com o mundo académico toscano e pela invenção de instrumentos científicos. De um ponto de vista prático, a recente publicação do tratado sobre perspectiva redigido em 1613 por Ludovico Cigoli, pintor e colaborador de Galileu, e pronto para ser publicado em 1628, mostra como a convivência com a corte florentina pode ter proporcionado aos bolonheses o alento e o campo de ação necessários para responder à sua interrogação melancólica. Entre outros estímulos culturais e operativos, Mitelli chegou provavelmente a conhecer o instrumento para projetar figuras sobre superfícies de qualquer morfologia descrito no tratado¹⁴. Cigoli, de facto, inventou um perspetógrafo, depois aplaudido e construído por Jean-François Niceron, e a galeria pintada na abóbada de berço da segunda sala do apartamento térreo do Palácio Pitti, isto é, realizada sobre uma superfície curva, é, sem dúvida, uma obra de grande en-

genho, artifício e experimentação operativa, tendo em conta a data da sua realização (1640).

Não será por acaso que o programa iconográfico das salas do andar nobre do Palácio Pitti, pintadas por Pietro da Cortona e por Ciro Ferri (1640-1646)¹⁵, é ainda baseado num universo pré-copernicano¹⁶ e que, por outro lado, na supracitada Sala da Audiência Privada do apartamento estivo, pintada por Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli (1640), apareça, debruçada da dita galeria ilusionística, uma mulher que olha através de um telescópio. A Inquisição, nesses anos, tinha já decretado a sua sentença contra Galileu (1564-1642) exilado em Arcetri, localidade próxima do Palácio Pitti, e o grão-duque da Toscana, Fernando II, havia mantido, ao longo dos anos, uma posição de grande equilíbrio político, conseguindo proteger o cientista sem desafiar abertamente o Vaticano. Assim, apesar desta condenação sem apelo, na sala mais extraordinária, devido à espantosa ilusão de uma galeria arquitetónica projetada sobre uma superfície curva, é posto em grande destaque o instrumento científico «culpado». É também esta a sala da *Gloria de Alessandro*, cujos atos audazes, sábios e corajosos aparecem representados em grandes quadros monocromos, ilusoriamente pendurados nas paredes, e cujo triunfo é celebrado no espaço incomensurável do céu, graças à elevação do espaço mensurável, através, precisamente, da dita galeria «virtual». O espaço real, seja arquitetónico, seja funcional (a sala é destinada às audiências privadas do grão-duque), transmuta-se, através da pintura, em espaço dinâmico, ampliando-se arquitetónica e metaforicamente. No início, dilata-se pelas paredes em espaço de virtudes e de capacidade de comando; depois, alça-se na abóbada em espaço de engenho e de audácia, numa referência implícita à proteção dada à ciência e às artes experimentais; por fim, projeta-se no espaço ilimitado da merecida *Gloria*. Gradualmente, as dimensões mensuráveis da quadratura, arquitetónica e perspeticamente construída, abrem-se à imensidade do espaço infinito. Esta progressão funcional e metafórica da ordem espacial – física (isto é, do espaço arquitetónico real), quadraturística (isto é, da amplificação ou da elevação do espaço arquitetónico pintado), infinita (isto é, do espaço aberto pela glória, pela epifania ou pelo triunfo) – é

13 Bentini e Lenzi, 2000.

14 Camerota, 2010.

15 Sobre o Palácio Pitti vide Chiarini 2000. Sobre a grande decoração barroca vide Roettgen, 2007.

16 Righini, 2003.

outra qualidade essencial da arte dos bolonheses e a razão da sua necessidade de manter a coerência do conjunto.

Os mundos imaginados por Mitelli e Colonna, arquitetonicamente coerentes, não possuem a qualidade do «desengano», sublinhada numa exposição dedicada à arte de Pozzo¹⁷. Porém, considerando o reportório das pinturas monumentais de arquiteturas pintadas na Europa e fora da Europa, seria interessante questionar se, na história dos frescos de quadratura, o prazer intelectual de revelar o artifício terá alguma vez usufruído tanto da arte de camuflar o engano, «enganando» a própria regra da perspectiva, isto é, brincando com ela, sem a negar mas, ao mesmo tempo, sem a aplicar com rigor. Mesmo em quadraturas semelhantes, o prazer da revelação terá sempre estado ao alcance de quem, engenhosamente culto, quisesse comprová-la; mas o encanto de poder vaguear livremente por um espaço, ao mesmo tempo coerente e maravilhoso, ativava uma experiência perceptiva envolvente e global que, vivida repetidamente, transformava aquele mundo imaginado em imagem da realidade. Estes «espaços» não podiam desmorrar-se, tal como a ordem mundana ou divina, profana ou sagrada, por eles espelhada; aliás, deviam reforçá-la e, em certos casos, como no Novo Mundo, chegar a edificá-la de raiz.

Quando Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli chegaram a Madrid (1658-1662), estavam no apogeu da sua carreira. Os anos dos frescos florentinos no Palácio Pitti (1637-1641) eram só a recordação dos seus primeiros, mas empolgantes, desafios. Durante as últimas duas décadas, a sua arte tinha crescido em repertório, prática, invenção, retórica, engenho, e era plenamente capaz de responder às complexas exigências de representação da mais potente monarquia do tempo, a Espanha. Mesmo que em guerra, é ainda o período da união das duas coroas ibéricas, um mundo peninsular aquém dos Pirenéus que, para lá das suas tensões, partilha cultura, sociedades e impérios semelhantes... E os dois artistas bolonheses são encarregados de pintar a fresco o centro nevrálgico do Alcazar Real: *el salon de los espejos*¹⁸.

Perdido este fresco em 1734, a descrição de Antonio Palomino, publicada em 1724, restitui-lhe a riqueza artística, metafórica e simbólica:

*A Miteli tocó el ornato, que lo hizo com gran manera, enriqueciendolo con tan hermosa Arquitectura, fundado, y macizo ornamento, que parece pone fuerza al Edificio; y lo que es muy digno de toda ponderación, la mucha facilidad, y destreza com que está obrado. Colona pintó algunas cosas movibles, festones de hojas, de frutas, de flores, Escudos, Trofeos, y algunos Faunos, Ninfas y Niños bellisimos, que plantam sobre la Cornisa relevada, que se fingió de jaspe, y una Corona de Laurel dorada, que ciñe toda la Sala en torno. Quedó la pieza tan hermosa, que deleita los ojos, recrea la memoria, aviva el entendimento, se apacienta el animo, se incita la voluntad, y está finalmente publicado todo Majestad, Ingenio y Grandeza. El Rey subía todos los dias, y tal vez, la Reina nuestra y las Señoras Infantas, a ver el estado que llevaba esta obra: y preguntava a los artífices muchas cosas, com el amor y el agrado que siempre trató Su Majestad a los profesores de esta arte.*¹⁹

O edifício do poder monárquico era sólido e, ao mesmo tempo, riquíssimo em qualidade e variedade, como manifestava a *Alegoria de Pandora* pintada no céu do *sfondato*, aberto no topo do mundo espacial imaginado e «criado» pela quadratura.

Ao contrário de Espanha, os quadraturistas não chegam a Portugal por vontade régia. O primeiro desembarca no porto de Lisboa em 1701, atraído provavelmente pelas informações difundidas pela rede de mercadores toscanos, homens de negócios mas também de cultura, atentos às oportunidades do momento e capazes de convencer um quadraturista-cenógrafo, entre os tantos ativos em Itália nos finais de Seiscentos, a aventurar-se na pródiga cidade lusitana.

Vincenzo Bacherelli chega e fixa-se em Portugal até 1721, ano em que regressa a Florença, exercendo um papel determinante na introdução da arte de transformar interiores de palácios e de igrejas em espaços mais amplos e dinâmicos. Como no caso da pequena capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Piedade, em Merceana, Alenquer – infelizmente, em péssimo estado de conservação e fadada a desaparecer se não for sujeita a uma rápida intervenção de restauro –, que reúne uma apurada cultura pictórica. Os *Apóstolos* que, dos balaústres, assistem à cena sagrada recordam as soluções adotadas por Pozzo na semicúpula da capela-mor da Igreja de São Francisco Xavier, em Mondovì, ou mesmo no refatório do convento romano dos Mínimos, em Trinità dei Monti;

17 Bösel e Salviucci Insolera, 2010.

18 Aterido, 2006.

19 Palomino, 1715-1724.

a *Assunção da Virgem* sugere os modelos de Carracci, enquanto a organização do conjunto, a cornija a delimitar o *sfondato* com os relevos figurativos e monocromos nos seus quatro ângulos e os toques de ouro que realçam os efeitos da transição da luz natural ao longo do dia remetem para a cultura quadraturística bolonhesa transferida e depois desenvolvida na Toscana, no decurso do século XVII. Como no caso da portaria do Mosteiro de São Vicente de Fora, a respeito da qual escreve o jesuíta Inácio Vieira, no capítulo «Fazer mayor a sala, ou portico, e delinear de tal sorte o edificio inteiro que se vejão todas suas partes», do tratado a si atribuído:

*o que se supõe distar mais se pinte com cores menos vivas; porque o que tem cores vivas parece aproximar-se mais a vista... O p.e Dechaes julga por impossível representá-las [sic] entrando por alguma janella, e assim parece-lhe que as pintem fechadas; porem depois que vy aquelle arraial do sol na pintura da portaria de S. Vicente de Fora por entre a baranda fngida, não me parece tão impossível a quem tiver tão boa arte [...]*²⁰.

Ao contrário do que tem sido especulado pela crítica portuguesa, o autor refere-se aqui à pintura da luz natural que entra virtualmente pelas aberturas do espaço quadraturístico e é reenviada, através do preciso equilíbrio entre as cores, e, sobretudo, do justo cálculo da projeção das sombras, considerando as diversas tipologias de fontes luminosas. Além do conhecimento da perspectiva, a capacidade de organizar pictoricamente os efeitos luminosos das fontes reais (de janelas ou aberturas existentes), virtuais (de janelas ou filtros de luz pintados pelas cores), simbólicos (da claridade, da relação das cores e da perspectiva aérea nos *sfondati*) é outro elemento técnico fundamental à construção das ilusões; esta atenção aos efeitos da luz encontra-se tanto nas quadraturas da capital portuguesa como naquelas da Baía. A cultura introduzida por Bacherelli trazia já consigo o resultado de um século de experimentações, invenções e códigos quadraturísticos. De facto, durante o século XVIII, na Península Ibérica, a arte da quadratura, a peculiaridade do fresco de Andrea Pozzo na igreja romana de Santo Inácio (1694) e os novos artificios cénicos dos Bibiena associam-se livremente e os elementos de cada experiência específica ou tradição (seja ela romana

ou bolonhesa, florentina ou da Itália do Norte) misturam-se segundo graus e relações diferentes, revelando o *background* do século precedente e novas e originais maneiras de entender as formas. Este movimento de «interligação artística» não abrange só a pintura de arquiteturas e as artes afins mas estende-se à arquitetura propriamente dita. Durante a segunda e a terceira década do século, a aristocracia da capital portuguesa abre-se à cultura internacional europeia e a chegada de Bacherelli coincide com um tempo de grande vivacidade, que atinge o *clímax* com a chamada régia de Filippo Juvarra a Lisboa.

Por um dia, exatamente o dia 8 junho de 1719, Lisboa deixou de ser a mesma cidade. Havia-se trabalhado arduamente, durante meses, sob a direção de Filippo Juvarra para transformá-la segundo os desejos do rei D. João V²¹. Desde a semana da Páscoa, o arquiteto italiano a todos fascinava com a qualidade da sua arte, descrita pelo Núncio Apostólico ao pormenor:

L'apparato delle chiese per la copia grandissima de lumi di cera in tal giorno è stato bellissimo e sopra tutto ha spiccato quello della Madonna di Loreto della Nazione Italiana stante una bella macchina di prospettiva fatta secondo il disegno dato dal sig. Canonico Filippo Juvarra. La Maestà del Re fu a vederla di notte per lungo tempo non cessando di lodare la disposizione e la ricchezza, essendovi andata il giorno anche la Regina e li SS' Infanti, l'Em^o Card^e, Mons^r Patriarca, tutti li Ministri stranieri e la città per la novità del sepolcro isolato e degli altari tutti chiusi, come se fosse un gran sepolcro, tutta la chiesa illuminata con sopra 700 grossi lumi di cera e torce dentro e fuori del prospetto principale (O aparato das igrejas devido à enorme duplicação de velas de cera em tal dia era belíssimo destacando-se, sobretudo, aquele da Nossa Senhora do Loreto da Nação Italiana ostentando uma bela máquina de perspectiva feita a partir do desenho do Senhor Cónego Filippo Juvarra. Sua Majestade o Rei foi vê-la de noite durante longo tempo não cessando de louvar a apresentação e a riqueza, tendo ido de dia também a Rainha e Suas Altezas os Infantes, o Eminentíssimo Cardeal, Monsenhor Patriarca, todos os Ministros estrangeiros e a cidade pela novidade do sepulcro isolado e dos altares todos fechados, como se fosse um grande sepulcro, toda a igreja iluminada com mais de 700 grandes velas de cera e tochas dentro e fora da fachada principal)²².

20 Mello, 2002: vol. II, n.º 505.

21 *Arte Efémera em Portugal*, 2001.

22 Roma, Archivio Segreto Vaticano [ASV], Segr. Stato, Portogallo, 75, c.71v, datado de 11 de abril de 1729.

O espaço interno da igreja da comunidade italiana, de repente, deixou de corresponder à realidade espacial conhecida. Do mesmo modo, por um dia, até Lisboa deixou de ser reconhecida. E de novo, o Núncio conta todos os detalhes:

Il preparamento in che si lavora giorno e notte e le feste a tutta pressia per la processione di giovedì del Corpus Domini che ha da uscire dalla Patriarcale non può essere più maestoso e nobile e ricco di quello sarà, vedendovisi già comparire la grandezza, magnanimità e straordinaria pietà del Re, che ha fatto formare un portico di colonne con suo cornicione ben architettato, con bellissimi adornamenti di statue, trofei, e quadri a chiaro oscuro tutti allusivi al Mistero, per gran parte del Terreno del Paço, stando adornato tutto il cortile del Palazzo regio, et il contorno della Patriarcale di Arazzi con oro della casa di Braganza, come pure tutte le finestre, coperto tutto di tende di tela con altre sotto cremisi: la chiesa poi è superbissimamente addobbata. Le strade per dove ha da passare sono pure coperte con tende all'altezza delli tetti, misurate rigorosamente per la larghezza della strade a propotione e tutte le facciate delle case, e finestre dal tetto sino a terra sono ornate in arazzi e damaschi, et altre preziose suppellettili. Non si sarà veduta né vedrassi cosa più grandiosa concorrendo già moltissima gente del regno per vedere tal meraviglia, potendosi dire senza affettazione che tutto il giro ben grande di tal Processione per il cuore della città parerà una chiesa formale ornata e coperta per tutti i lati senza che vi possa quasi

entrar ária (Os preparativos nos quais se trabalha dia e noite e nas festas a toda a pressa para a procissão da quinta-feira do Corpo de Deus que deve sair da Patriarcal não podem ser mais majestosos e nobres e ricos, vendo-se já aparecer a grandeza, magnanimidade e extraordinária piedade do Rei, que mandou levantar um pórtico de colunas com as suas cornijas bem arquitetado, com belíssimos ornamentos de estátuas, troféus e quadros a claro-escuro todos alusivos ao Mistério, por grande parte do Terreiro do Paço, estando enfeitado todo o pátio do Palácio Real e a Patriarcal com tapeçarias com ouro da Casa de Bragança, como também todas as janelas, com cortinas forradas a tecido carmim: a igreja está soberbamente adornada. As estradas por onde há de passar estão também cobertas de tecidos à altura dos telhados, medidos rigorosamente pala largura da estrada à proporção e todas as fachadas das casas, e janelas de cima a baixo estão enfeitadas com tapeçarias e damascos, e outros adereços preciosos. Não mais foi vista nem será coisa tão grandiosa ocorrendo já

muitíssima gente do reino para ver tal maravilha, podendo dizer-se sem presunção que todo o percurso bem longo de tal Procissão pelo coração da cidade irá parecer uma igreja ornada e coberta por todos os lados sem que possa quase entrar o ar)²³.

Se a quadratura transforma um espaço, a arquitetura efémera pode convertê-lo temporariamente em algo que não é. O jogo torna-se mais vertiginoso, a técnica, chegados ao século XVIII, já não tem segredos para quem domina a arte. Mas já no século precedente, as primeiras experimentações haviam mostrado as múltiplas potencialidades do efémero. Em meados de Seiscentos, por exemplo, os jesuítas da Universidade de Brera tinham transformado a sua igreja, dedicada a São Fiel, num «outro» espaço. Para homenagear a cidade de Milão, na verdade,

i padri presero a far correre nella grande nave di mezzo seguentemente, come una tappezzeria di pittura, che togliendo alla chiesa le sembianze del sacro, facesse luogo alla libertà dell'ingegno, secondo il fine preteso (os padres começaram a fazer correr na grande nave central como que uma tapeçaria de pintura, que tirando à igreja a aparência do sagrado, desse lugar à liberdade do engenho, segundo o fim pretendido)²⁴.

O espaço sagrado podia reconverter-se, momentaneamente, em espaço profano, ou ainda amplificar-se na sua dimensão mística. A introdução, por parte de Andrea Pozzo, de elementos arquitetónicos nas máquinas das celebrações das Quarenta Horas aumentou exponencialmente o sucesso deste momento de religiosidade coletiva, ao conseguir traduzir em realidade tangível, porque contida num espaço mensurável, o mistério da presença de Cristo no Santíssimo Sacramento.

Do mesmo modo, em Lisboa, a 8 de junho de 1719, não só toda a cidade se converte numa única e grande igreja como, ao percorrê-la o rei e os infantes, junto às mais altas figuras religiosas, políticas e civis, e aos representantes de todas os grupos sociais, passa a representar uma conceção do poder real que engloba, metaforicamente, a amplitude dos seus vastos territórios. Se a capital de um império pode transformar-se num espaço sagrado homogéneo, este espaço pode metaforicamente abranger e envolver a totalidade de seus

23 ASV, Segr. Stato, Portogallo, 75, cc. 138r-v, datado de 5 de junho de 1719. O documento é transcrito quase integralmente também in Scotti, 1973:128. O sublinhado é meu.

24 Bösel e Salviucci Insolera, 2010: 231.

domínios, na exaltação, celeste e terrestre, do Corpo Místico de Cristo. Um conceito político-religioso de afirmação e expansão, que ainda se reflete, cinquenta anos depois e em circunstâncias governativas aparentemente diferentes, na majestosa quadratura de Nossa Senhora da Conceição da Praia, em Salvador de Baía, onde o Cordeiro Místico triunfa, junto à Imaculada Conceição, sobre os Quatro Continentes, na igreja do porto da cidade brasileira, pertencente a uma irmandade de mercadores de origem portuguesa, localizada no bairro historicamente ligado à fundação da cidade e, sobretudo, lugar real e simbólico do poder marítimo e comercial de Portugal, ponto de cruzamento das rotas que uniam, na verdade, todas as partes do mundo²⁵.

Nos dias seguintes ao grande evento, D. Inácio Barbosa Machado recorda-se de ter redigido a versão manuscrita da sua *Histórica critico-chronologica da Instituição da festa, procissão e officio do Corpo Santissimo de Christo* durante aqueles dias fervilhantes do Corpo de Deus de 1719. O próprio confirma, na versão publicada em 1759:

[...] per especial preceito daquelle Monarca ... se me ordenou em 6 de Junho... que lhe formasse huma individual Relação do mayor triumpho, que para o culto do mesmo Senhor, dispoz a magnificencia daquelle saudoso Principe, o Senado da Camara e os Ecclesiasticos e Seculares desta grande Cidade e Corte de Lisboa no sempre fausto e memoravel dia de 8 de Junho do mesmo ano de 1719. He sem duvida que os Soberanos são imagens de Deos na terra, e que no modo possível, tem semelhança com o mesmo Onnipotente em produzir creaturas novas pela efficacia do seu poder. Creou aquelle Senhor [D. João V] em hum só instante toda a formosa maquina do Céu, e da terra, segundo a opinião de Santo Agostinho e gravissimos Doutores²⁶.

O efêmero adquire uma valência aparentemente estranha ao seu próprio significado: um oxímoro que, na verdade, revela o paradoxo implícito na criação de espaços imaginários, isto é, a sua capacidade de criar realidades. O perceptível e o real, o virtual e o tangível perdem os seus limites específicos e, entrando num jogo de espelhos e de alusões, desestruturam o espaço físico, criando outros mundos igualmente credí-

veis, em consonância com a visão cultural e as exigências de autorrepresentação dos encomendadores, para reforçar ou promover o «mundo» espelhado e, na repetição da experiência perceptiva do espaço assim transformado, «construir» uma realidade humana à imagem destas imagens.

Se, por um dia, Filippo Juvarra transforma Lisboa numa única igreja dilatada, realizando um evento inigualável em magnificência, imponência simbólica e influência artística, o espaço imaginário e imaginado encontra a sua manifestação mais dúctil e divulgada no âmbito do teatro, da festa da aclamação. A reafirmação momentânea de uma visão compartilhada do mundo, seja política, social ou cultural, reforça-lhe as bases e aumenta-lhe o vigor. Celebrar não é apenas um acontecimento efêmero, transitório. O evento pode ser passageiro, mas o «mundo» espelhado é afirmação de realidade, não devaneio. A arte da perspectiva, que permite a realização prática de todos estes campos de representação (quadratura, cenografia e arte efêmera), fornece-lhes a sua dupla característica de «janela» e de «espelho», termos que aparecem já nas reflexões quatrocentistas, para caracterizar as potencialidades e a magia dos preceitos técnicos desta arte. E se a analogia da janela guiou maioritariamente os artistas dos séculos XV e XVI, que a entendiam como uma abertura para o mundo da realidade capaz de reproduzi-lo mimeticamente, o desenvolvimento dos estudos de dióptrica e catóptrica aproximaram progressivamente a arte da perspectiva da analogia do espelho, entendendo-a como uma possibilidade de refletir o mundo. Mas qual «mundo»?

A interrogação inicial regressa mais uma vez e amplifica-se até aos limites da imaginação do homem, que implicitamente demarcam e expressam as etapas da sua história cultural. A *Melancolia* não pára de criar *techné* capaz de transformar em realidade visível os «mundos» por ela imaginados. No século XVII, apoiou-se na perspectiva aplicada às arquiteturas pintadas, hoje, serve-se das mais avançadas ferramentas da realidade virtual²⁷. A capacidade de traduzir para coordenadas medíveis, e portanto representáveis, uma imagem mental, dota essa imagem de um potencial de realidade que, através da sua experimentação visível ou sensorial, a transforma progressivamente em realidade cultural e, como tal,

25 Raggi, 2008 e 2010.

26 Ignácio Barbosa Machado, *História critico-chronologica da Instituição da festa, da procissão e officio do Corpo Santissimo de Christo no veneravel sacramento da Eucharistia... Expoem-se huma distincta, e panegyrica relação da magnificencia, ornato e sumptuosos edificios com que nesta Corte de Lisboa, por ordem de Sua Magestade, a celebrarão os Ecclesiasticos e Seculares em 8 de Junho neste presente anno de 1719...* Advertencia, Lisboa: na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759. O sublinhado é meu.

27 Raggi, 2006.

vivida pela comunidade humana que utiliza essa linguagem expressiva e que, assim, se encarrega de replicá-la e de reproduzi-la. Não se trata apenas de uma questão de persuasão retórica limitada à época do chamado «Barroco»; constitui, sim, um impulso sempre atual e, também, uma ocasião potencial para quem quiser questionar-se sobre a necessidade do espírito humano não só de criar mas, sobretudo, de identificar-se com aquilo que imagina. Bem para lá das explicações e dos antídotos fornecidos pela Psicanálise ou pela Psicologia e perante a experiência histórica não só dos séculos passados mas, especialmente, do nosso – daquele que acabou há pouco e daquele que há pouco teve início –, refletir sobre a arte da perspectiva nos seus profundos e complexos significados culturais e nas suas novas declinações contemporâneas não representa um mero exercício de exegese histórica. Porque na vida de um homem, como disse Imre Kertész no discurso proferido durante a entrega do Prémio Nobel da Literatura de 2002, «potrebbero esserci episodi molto più oggettivi dei quali il suo ego soggettivo non potrebbe assumersi la responsabilità (alguns episódios podem ser tão demasiadamente objetivos que o eu subjetivo não consegue responsabilizar-se por eles)»²⁸. As imagens internas e externas distorcem a percepção profunda da realidade, da qual se acercam apenas o mistério e a energia vital de cada ser humano; aqui, o historiador tem de parar. Trata-se de um desafio bem maior do que o da cúpula repleta de ouro de Correggio, porque

interiormente, per così dire sotto la pelle, cerchiamo sempre di identificarci con il passato, con la tradizione, con qualche chimerica immagine romantica, con un simbolo molto amato. E, sicuramente, in questa identificazione c'è un senso di sicurezza, di salvezza, un senso di essere posseduti e di possedere. Ciò dà grande conforto, poiché si trova conforto, sicurezza, in ogni forma di illusione. Evidentemente l'uomo ha bisogno di molte illusioni... (interiormente, dentro da pele, por assim dizer, tentamos sempre identificar-nos com o passado, com a tradição, com alguma quimérica imagem romântica, com um símbolo muito amado. E, certamente, nesta identificação existe um sentido de segurança, de proteção, uma sensação de ser possuído e de possuir. Isto dá grande conforto, pois sente-se conforto, segurança, em qualquer forma de ilusão. Evidentemente, o homem precisa de muitas ilusões...)²⁹.

28 Kertész, 2007: 248.

29 Krishnamurti, 1990: 14-15.



106. O Templo de Latona

Bruxelas, c. 1520-28

Lã e seda. 430 x 390 cm

Proveniência: Paço Episcopal de Lamego

Museu de Lamego, inv. 6

Bibliografia: Zevi, 1967. Mendonça, 1983: 100. Quina, 2005.

[...] *Pois a filha de Tírésias, Manto, a que antevê o futuro, / impelida por divino impulso, andava pelos caminhos / vaticinando: «Ó Isménides, ide em grande número / oferecer incenso e piedosas preces a Latona e aos filhos / ambos de Latona, e cingi o cabelo de folhas de louro / Latona pela minha boca assim ordena.» As Tébanas todas / obedecem. Adornam as fontes com as folhas prescritas, / ofertam incenso nas sagradas chamas entoam preces, / Eis que chega Níobe com uma multidão de seguidoras, / deslumbrante pelas vestes frígias de ouro entretecido, / e, tanto quanto lhe consente a ira, formosa. Movendo / os belos cabelos longos caídos sobre os ombros ambos, / detém-se, altiva. Lançando o olhar arrogante em redor, / «Que loucura», diz, «preferir deuses de que se ouviu falar / aos que se veem! Por que razão nas aras se cultua Latona / e a minha divindade está sem incenso?» [...]*

É assim que Ovídio descreve, nas *Metamorfoses* a cena representada na tapeçaria. A invasão do templo de Latona é o único episódio sobrevivente da História de Níobe, série provavelmente com quatro panos. Níobe continua a vangloriar-se do seu nascimento, da sua fortuna e sobretudo das sete filhas e dos sete filhos comparando-os com dois de Latona que andou errante para dar à luz uma vez que ninguém lhe queria dar guarida. Latona indigna-se e são os seus filhos, Apolo e Artémis que a vão vingar matando os filhos de Níobe e deixando apenas dois, um rapaz e uma rapariga.

A definição de arquitetura (reduzida) de Bruno Zevi (cit. in Boudon, 1971: 16),

a pintura existe em duas dimensões, mesmo quando sugere três ou quatro, a escultura vive segundo três dimensões, mas o homem perante ela continua no exterior. A arquitetura pelo contrário é como uma grande escultura esvaziada, no interior da qual o homem penetra, anda e vive

dá uma importância fundamental ao interior. A cena em que Níobe ataca o templo da Latona passa-se num ambiente arquitetónico que se revela como a antítese do espaço acolhedor pensado por Zevi. A verdade é que não estamos perante morada dos homens mas sim morada dos deuses.

A tapeçaria medieval recorreu frequentemente às colunas como elemento estruturante da composição. Basta pensarmos na série «Triunfos da Mãe de Deus», do Património Nacional espanhol, em que as colunas criam espaços narrativos sequenciais não só na horizontal como na vertical.

A coluna na arquitetura romana, tal como na grega, para além elemento de suporte, é usada isolada com funções votivas ou triunfais e é parte integrante da simbólica greco-latina. Hércules construiu «as colunas de Hércules», uma no Norte de África (Ceuta), outra no Sul da Europa (Gibraltar), que delineavam uma fronteira de proteção, marcavam um limite de segurança em relação aos tubarões e outros monstros que povoavam o Oceano.

As duas colunas que ladeiam o altar da deusa são duas colunas que excedendo a função votiva se apresentam como altares de Apolo e de Artémis, filhos da deusa, empunhando ambos um molho de setas com que irão matar os filhos de Níobe.

Uma arcaria, mais cenográfica do que arquitetural, marca convencionalmente os limites do espaço-templo. No centro, no seu trono-altar, sob um baldaquino e enquadrada por um pano de honra a deusa, envolta em vestes douradas, com um quase sorriso seráfico, levanta a mão esquerda numa atitude de alheamento em relação à ação que se desenvolve perante o seu olhar apático. Por detrás do trono levanta-se uma altíssima parede, onde se podem ler duas colunas adossadas e um arco que ultrapassa os limites da arcaria. Se a arcaria, desafiando toda a lógica do equilíbrio (do ponto de vista da estática ainda se pode conceber),

se as colunas que suportam Apolo e Artémis apresentam uma base desproporcionada em relação ao fuste como que a afirmar a verosimilhança, já a parede que enquadra o altar é nitidamente um exemplo de uma arquitetura impossível.

No início do século XX, apesar do centro da tapeçaria ser marcado pela cartela onde se pode ler «LATONA», Joaquim de Vasconcelos, Alfredo Guimarães e Albano Sadoeira classificam o pano como o «Triunfo da Religião Cristã sobre o Paganismo», enquanto João Amaral defende «O Templo de Latona» como designação para a tapeçaria. É o mesmo João Amaral que chama a atenção para o personagem masculino, ajoelhado em primeiro plano que, de braços no ar, veste uma túnica onde na cercadura inferior está marcada (bordada?) repetidas vezes a sigla «A E I O V», que interpreta como sendo as iniciais da divisa da Casa da Áustria: *Austria Est Imperare Orbi Universum* (Compete à Áustria Governar o Universo Inteiro). João Amaral não dá qualquer explicação para o facto.

D. Fernando de Vasconcelos foi bispo de Lamego entre 1513 e 1550. De ascendência real — era filho de D. Afonso de Vasconcellos e Menezes, conde de Penela, bisneto do infante D. João, filho natural de D. Pedro —, foi capelão-mor de D. Manuel e de D. Catarina de Habsburgo e celebrou o casamento da infanta Isabel com o imperador Carlos V (Quina, 2005). Verificamos, pois, que D. Fernando de Vasconcellos mantinha uma relação de intimidade com a corte portuguesa e logo com representantes da casa da Áustria. Poderemos assim por a hipótese de a tapeçaria *O Templo da Latona* ter sido uma oferta de D. Catarina. Como segunda hipótese poderemos pensar que o pano, ou a série, teriam sido tecidos a partir da série inicial, propriedade da Casa da Áustria e hoje desaparecida. TPP



107. VIEIRA LUSITANO (1699-1783), atrib.

Alegoria à aclamação de D. José I

Inscrição: «JOSEPH VIVIT / ET IPSE DOMINABIT / IN OMNI TERRA». Genes., 45, 26

c. 1750

Óleo sobre tela. 248 x 320 cm

Ministério dos Negócios Estrangeiros, Palácio das Necessidades

ARCHITECTURA. *Soberba, sumptuosa, pomposa, magnifica, arrogante, magestosa, celebre, celebrada, celeberrima, famosa, preciosa, rica, regia, augusta, harmonica, regular, traçada, marmorea, eterna, antiga, Grega, Romana, Gothica, barbara.* = *Acorde simetria do edificio, A harmonia da fabrica soberba...*

REY. *Monarca, Principe.* = *Augusto, Soberano, absoluto, dispotico, poderoso, rico, opulento, magnifico, liberal, feliz, ditoso, amavel, pio, piedoso, religioso, justo, recto, benigno, clemente, benefico, grandioso, generoso, sabio, prudente, cauto, provido, sollicito, vigilante, desvelado, brando, pacifico, docil, amado, optimo, illustre, inclyto, famoso, memoravel, celebrado, celebre, immortal, eterno, glorioso, forte, magnanimo, guerreiro, belligerante, bellico, bellicoso, belligero, Mavorico, armipotente, invicto, invencivel, victorioso, triunfador, conquistador, heroico, temido, tremendo, terrifico...*

(Candido Lusitano, Dicionario Poetico, 1765, dedicado «A Magestade Augusta, e Fidelissima de El Rey D. Joseph I. Nosso Senhor.»)

O «Dicionário Poético para uso dos que principiam a exercitar-se na Poesia Portuguesa, obra igualmente útil ao orador principiante», regista para «arquitetura» e «rei» a magnífica adjectivação em epígrafe que também, e tão bem, se adequa à leitura da nossa pintura. Por sua vez, Vieira Lusitano, a quem até hoje a obra é atribuída, deixou expresso no anúncio suspenso da trompeta da figura alada que «José vive, e governa toda a terra», atirando para além do espaço delimitado da pintura a afirmação do poder absoluto do monarca. Tal inscrição vem do Génesis e reporta-se à história de José, figura bíblica representada noutra pintura desta exposição (cat. 126).

O registo pictórico baseia-se na *Relação curiosa da Varanda, em que se celebrou a Acclamação e*

Exaltação ao Throno do sempre Inclyto, e Augusto Monarca D. Joseph I (Lisboa, 1750) e, qual câmara fotográfica, fixa-se na imagem de D. José I (1714-1777) e de D. Mariana Vitória (1718-1781) entronizados. Um trono imenso, desmesurado, que acolhe duas figuras reais, qual leito nupcial onde é consumado aos olhos de todos o Ato de Acclamação e Exaltação ao Trono de Portugal.

O trono, preciosamente entalhado e estofado, está colocado sobre um estrado de três degraus alcatifado com um tapete persa cheio de flores e, a julgar pelas colunas de fuste estriado que sustentam a cobertura que se adivinha plana, inserido numa galeria porticada, a *Varanda* que a *Relação curiosa* refere e que foi erguida junto ao Torreão do Paço da Ribeira. Bustos escultóricos romanos (um, com o sol ao peito, outro, coroado de louros) espreitam de fora as augustas figuras, enquanto um dragão guarda a fronteira entre o interior do pavilhão e o ar livre. Marcando a diferença relativamente ao espaço denso da representação, adivinha-se na atmosfera exterior uma pilastra que suporta uma balaustrada com uma figura guerreira de espada em punho; outro arco com uma figura esmagada por um tronco de pirâmide encimado pela figura da Justiça e, entre estas construções, os carros, um puxado por cavalos e com um arco de escudos de armas coroados, outro puxado por um camelo, tudo evocando, certamente, pelo modo esfumado como são dados, a arquitetura efémera montada por ocasião da aclamação de D. José I.

Impressiona a exuberância dos tecidos pintados que percorre com hábil verosimilhança os brilhos vários da matéria têxtil – sedas bordadas a ouro, artificiosos drapeados, veludos tufados, «cor de cinza» na casaca do rei, carmim nos mantos reais forrados de arminho, nos coxins onde as régias figuras pousam os pés, no manto de Lísia ajoelhada que lhes oferece como simbólicos frutos de Amor, quatro corações vermelhos. Brilham as

joias – a guarnição de peito da rainha que alia as trémulas flores ao laço rígido que as amarra, as pérolas da pulseira, do colar, dos brincos, do penteado, as pedras do vestido, o adorno do rei que lhe prende o manto, os botões da casaca – enfim, uma profusão de ouro e diamantes que se reúnem ao alto num dos símbolos do poder monárquico, a coroa. Coroa que se duplica no estofado por entre as régias cabeças.

As figuras que incarnam as virtudes régias dispõem-se em círculo aureolando tão supremo momento. Junto à já referida Lísia (com uma coroa onde as quinas alternam com os castelos), está a Fidelidade. Ao lado da rainha, olhando uma para a outra, aquelas que muito provavelmente são a Fortaleza e a Temperança. Junto ao rei impõe-se a Justiça, com a balança suspensa dos seus dedos e a espada erguida que se cruza com o cetro (com um olho) que atrás dela outra figura apresenta, numa clara evocação do poder esclarecido e iluminado do rei.

É todo um programa alegórico, toda uma referência aos símbolos pátrios e imperiais, toda uma recordação do mundo antigo que, narrados em colorido ritmo e por contraste com a pose hierática dos personagens, reforçam e sustentam a sua missão. O rei, no isolamento absoluto do seu poder, ostenta o cetro. A rainha, a única que nos olha, segura entre as mãos o leque, a indelével diagonal que se opõe ao marcado movimento ascensional em que a pintura se constrói. Na realidade, há uma construção, efémera, ao tempo, e de que esta pintura se apropriou. Sente-se que ela subjaz a tão cuidada encenação. Uma construção alcatifada, é certo, mas que se adivinha grandiosa no resultado final deste espetáculo de pompa e circunstância. ACH



Raro exemplar produzido no Norte da Europa, este cofre eucarístico apresenta duas características únicas nas coleções dos museus do Estado em Portugal: a sua forma de pavilhão e a total cobertura por espelhos. A sua feição invulgar remete para um gosto corrente nos finais do século XVI que tem por matriz os pavilhões de caça e as tendas militares. Este tipo de estruturas é muitas vezes representado em várias tipologias de peças, nomeadamente espelhos, têxteis, cerâmica e, frequentemente, utilizado nos desenhos coevos, como é o caso do *Amphitheatrum Sapientiae Aeternae* de Heinrich Khunrath de 1595.

A estrutura da peça, em prata dourada, é um pavilhão com doze janelões fechados por arcos de volta perfeita rematados por querubim e separados entre si por colunas toscanas sobre soco com interposta dupla, elementos que contraíam, de certa forma, o caráter efêmero que os pavilhões ou tendas têm. Apostos a cada coluna apresentam-se, em alto-relevo, as figuras de onze apóstolos e de São Paulo que, a par de São Pedro, ladeiam o janelão central, numa alusão clara à importância destes dois personagens como verdadeiros pilares da Igreja. É também assinalável que estas figuras sejam caracterizadas trajando «à romana» com túnica curta, veste típica dos homens de condição humilde, e não de toga, traje tradicionalmente associado às mais altas estirpes, na Antiguidade. A linguagem clássica é, novamente, utilizada nos pequenos medalhões e concheados que decoram as bases e as interpostas duplas, inspirados em desenhos decorativos como os de Jan Vredeman de Vries. A cimalha que remata o corpo da toda a peça apresenta romãs, claro símbolo cristológico, numa alusão à função de cofre eucarístico reforçada pelo *Agnus Dei* aplicado sobre o centro do telhado – a tampa do cofre.

Já os espelhos que cobrem todas as faces desta peça conferem-lhe um aspeto imaterial e, simultaneamente, refletem a luz, acentuando a caráter místico do mistério e dogma da eucaristia. LP

108. Cofre eucarístico

Norte da Europa, finais do século XVI

Prata dourada, cobre dourado, espelhos, madeira dourada e prateada. 43 x 34 x 60 cm

Proveniência: Mosteiro de Santa Maria de Belém (Jerónimos), Lisboa

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 565 Our



109. JOÃO DOS REIS (ativ. 2.ª metade do século XVII)

O Arco dos Franceses na entrada da Sé

Cópia dos reaes aparatos e obras que se fizeram em Lixboa na occasiam da entrada e dos desposorios de Suas Majestades (álbum de desenhos, fólho 4v-5)

Lisboa, 1687

Desenho à pena e pincel a tinta castanha e tinta da China, aguarelado a tinta da China.

42 x 30 cm

Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, inv. A.T./L. 317

Bibliografia: Correia, 2001.

As festas de casamento, sobretudo quando celebrados com príncipes ou princesas estrangeiros, visando reforçar laços de amizade e aliança com outras nações, eram momentos celebrativos especiais não só para a família real como para o coletivo da nação. Para estas ocasiões, a cidade de Lisboa era especialmente engalanada com estruturas efémeras que projetavam uma imagem de modernidade que o velho burgo, de malha urbanística medieval, estava longe de possuir no século XVII. Com estes aparatos, megaeventos à escala da época, ao mesmo tempo que exibia a sua opulência, a cidade reivindicava o estatuto de uma das mais poderosas da cristandade. Para as festas organizadas por ocasião do casamento de D. Pedro II com D. Maria Sofia de Neuburgo, filha do eleitor palatino do Reno, a capital revestiu-se de aparatosos festejos. Este álbum é composto por 30 desenhos que representam os diversos arcos triunfais que foram construídos (e pagos) pelas diversas nações estrangeiras e pelas corporações de ofícios, e se distribuíram ao longo do percurso por onde passou o cortejo real, entre o Paço da Ribeira e a Sé. Com o seu arco, cada uma pretendia rivalizar em imaginação e ostentação de meios, certa de que estava a jogar o seu próprio prestígio.

O arco triunfal, de invenção romana, havia surgido para assinalar de forma perpétua nas entradas das cidades do império, as vitórias dos seus exércitos e o triunfo dos chefes militares. Eram pois estruturas que tinham associadas uma auréola de prestígio. Deste conjunto, destacou-se o Arco dos Franceses, construído à entrada da Sé que, pelas grandiosas proporções – 26,5 metros de altura por 90 metros de largura – mascarava a velha fachada românica do templo. A sua estrutura clássica estava assente em seis colunas da ordem coríntia, simetricamente distribuídas e ladeando o arco central sobrepujado por uma coroa fechada e cetro. Entre as colunas, diversos painéis repre-

sentavam as quatro partes do mundo e diversos soberanos portugueses, enquanto o remate do entablamento era adornado pelas figuras alusivas aos seis planetas, encimados por um sol. À entrada e à saída da cerimónia de ação de graças, os jovens esposos e a comitiva puderam caminhar por entre o grandioso aparato que visava a exaltação do prestígio da casa reinante. ARGM



110. AUTOR DESCONHECIDO

Arco de triunfo, obeliscos e fachada do palácio dos Estaus

Construções efêmeras realizadas em Lisboa, em 1785, por ocasião dos casamentos da infanta espanhola D. Carlota Joaquina com D. João, príncipe da Beira, e da infanta portuguesa D. Mariana Vitória com D. Gabriel, príncipe das Astúrias

(Álbum de desenhos relativos às festas organizadas em Lisboa por ocasião do duplo casamento dos príncipes das Astúrias e da Beira)

c. 1785

Desenho à pena e pincel a tinta da China e aguarela. 47 x 58,5 cm

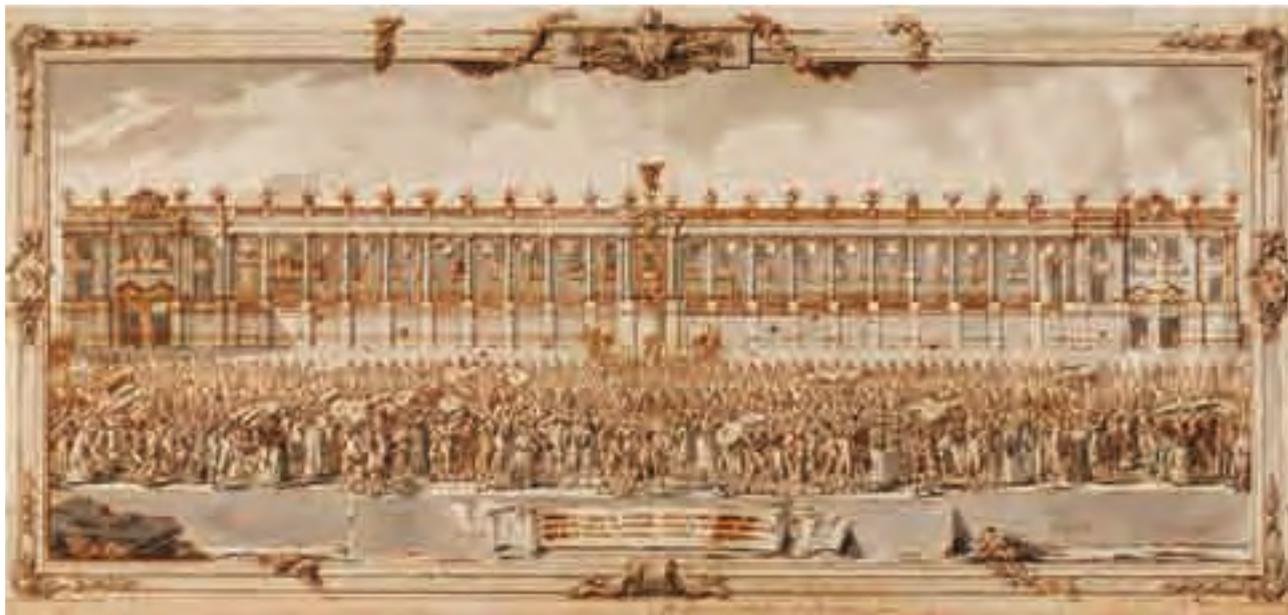
Coleção particular, Porto

Bibliografia: Pereira, 2001.

As circunstâncias deste projeto de decoração efêmera encontram-se descritas na extensa legenda existente na margem inferior. Trata-se de uma vista dos adornos exteriores do Palácio dos Estaus, no Rossio, e do arco de triunfo e pirâmides erigidas no centro da mesma Praça, em 1785, por ocasião dos festejos comemorativos dos duplos desposórios dos Infantes de Portugal e Espanha, que decorreram entre 15 e 18 de junho. Os dispositivos foram mandados construir pelo então embaixador extraordinário de Espanha, conde de Fernan Nuñez, e foram executados por um francês de apelido Maté.

A fachada do palácio (onde atualmente se encontra o Teatro D. Maria II) encontrava-se iluminado por 254 achas de cera, 110 aranhas, distribuídas por quatro fileiras ou ordens, e 660 velas também de cera. A altura do arco, construído no centro da praça, elevava-se a 146 palmos desde o solo à extremidade superior da estátua, sendo a altura de cada um dos obeliscos de 84 palmos e, as iluminações, contando com 8568 luzes. Montada como um grandioso dispositivo cénico de luz e som, a função foi ainda acompanhada por dois coros musicais colocados de cada lado do arco triunfal. Relatos da época dão conta que, em certas horas da noite de 15 de junho de 1785, chegaram a estar reunidas cerca de 30 000 pessoas para assistirem a este espetáculo, que os próprios monarcas em pessoa vieram admirar.

Se este tipo de estruturas de matriz neoclássica começava então a adornar as praças das principais cidades europeias, entendemos aqui que a sua génese, antes de passar a definitiva, radicava precisamente nas celebrações festivas de que o século XVII foi pródigo. Entre nós, será preciso esperar pelo século XIX para que algumas estruturas, como o Arco da Rua Augusta, em Lisboa, venham a surgir na paisagem urbana. ARGM



111. JOAQUIM CARNEIRO DA SILVA (1727-1818)
 Projeto de varanda para a festa de aclamação de D. Maria I
 Assinado «J. C. Silva» e datado 1778
 Desenho à pena a tinta castanha, aguarelado a castanho e tinta da China. 47,5 x 97 cm
 Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 2737 Des

112. JOAQUIM ANTÓNIO DOS REIS ZUZARTE (ativ. 2.ª metade do século XVIII) Vista em prospetiva central de uma grande iluminação de Triunfo à feliz Aclamação da Rainha Nossa Senhora
 Assinado «Zuzarte inv. e fes» e datado 1777
 Desenho à pena, aguarelado a tinta da China. 66 x 93,2 cm
 Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 2851 Des
 Bibliografia: Correia, 2001. Pereira, 2001.

As festas de aclamação de D. Maria I, ocorridas a 13 de maio de 1777, foram ocasião de grandes celebrações que pretenderam sublinhar o júbilo da nação pela sua subida ao trono. Diversos foram os atos públicos então organizados. Na nova Praça do Comércio, recentemente terminada, foi construída uma varanda de aparato para a cerimónia solene de aclamação da nova rainha que, rodeada pela corte, foi saudada pela população da capital. A efémera construção – conhecida através de um magnífico desenho preparado no ano seguinte pelo mestre gravador Joaquim Carneiro da Silva, certamente com a finalidade de ser passado a gravura – foi instalada a toda a largura da praça que, durante mais de dois séculos, fora Terreiro do Paço e que por decisão de D. José I e do marquês de Pombal cumpria agora novas funções mercantis. A memória, essa, era ainda recente e suficientemente forte para que D. Maria, habitualmente retirada em Queluz, o tivesse escolhido como local simbólico do poder régio, no coração da cidade. O dispositivo construído sobrepunha-se à recente construção pombalina, de estrutura mais linear e funcional, mascarando-a, carregando o conjunto de elementos ornamentais. Desta forma se negava, ainda que temporariamente, a sobriedade do novo estilo pombalino para se regressar a fórmulas de maior ornamentação e aparato, certamente consideradas mais apropriadas para um festejo real.

Para a mesma ocasião outro aparato decorativo foi utilizado no projeto de uma fachada fictícia criada pelo arquiteto Joaquim António Zuzarte, e construída frente às casas de Pedro Estras no Largo da Patriarcal Queimada (atual Largo do Príncipe Real). Um desenho que nos ficou deste dispositivo, mostra uma monumental edificação erigida sobre um soco, rematado por varanda sobre o qual assentava uma fachada cenográfica de andar único, que conjugava dois corpos avançados, nas extremidades, com um corpo central

composto por cinco arcos. O conjunto apresentava-se formalmente clássico mas ornamentado com elementos decorativos rococó. A estrutura, construída em materiais perecíveis – madeira e tela pintada – destinava-se a receber um forte aparato de iluminação noturna, espetáculo então raro e muito apreciado pela população da capital. Este tipo de aparatos não podiam deixar de ter um forte impacto nos habitantes de uma cidade escura, suja e ainda bastante caótica, vinte e dois anos depois do grande sismo. ARGM



113. JOSÉ ANTÓNIO NARCISO (1731-1811), atrib.
 Projeto de pintura monumental para o teto de uma capela-mor
 Início do século XIX (?)
 Desenho à pena a tinta da China, aguarelado a várias cores. 36 x 26,7 cm
 Proveniência: Academia Real de Belas Artes, 1884
 Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 233 Des

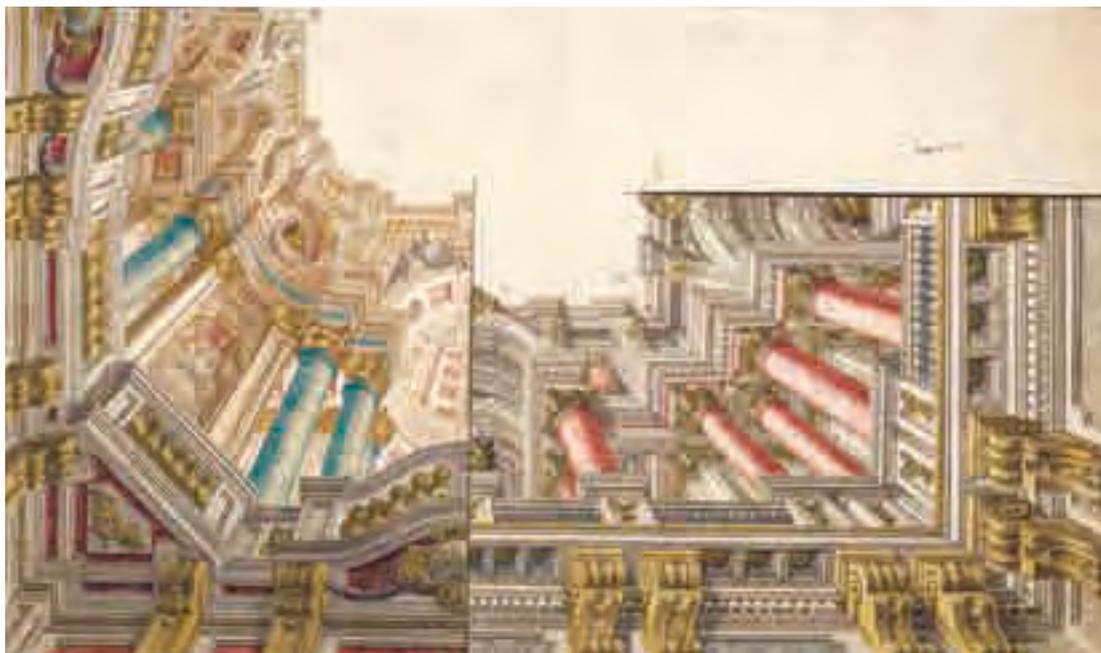


114. JOSÉ FRANCISCO FERREIRA DE FREITAS (1776-1857)
 Projeto de quadratura para o teto da nave da Igreja de Nossa Senhora
 da Encarnação de Lisboa
 1824
 Desenho à pena a tinta da China, aguarelado a várias cores. 49,5 x 72,4 cm
 Proveniência: Academia Real de Belas Artes, 1884
 Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 451 Des



115. JOSÉ ANTÓNIO NARCISO (1731-1811) Projeto de quadratura para o teto da igreja do Santíssimo Sacramento de Lisboa 1804
Desenho à pena a tinta castanha, aguarelado a várias cores. 24,3 x 46,1 cm
Proveniência: Academia Real de Belas Artes, 1884
Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 511 Des

116. JOSÉ DA CUNHA TABORDA (1766-1836) Bozzetto da pintura monumental para o teto da Sala dos Grandes Jantares do Palácio da Ajuda com *Alegoria ao Aniversário Natalício de D. João VI* 1824
Desenho aguarelado a várias cores. 101,5 x 43,8 cm
Proveniência: Academia Real de Belas Artes, 1884
Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 636 Des



117. JOSÉ ANTÓNIO NARCISO (1731-1811) Projeto de quadratura para o teto da igreja do Santíssimo Sacramento de Lisboa 1804

Desenho à pena a tinta castanha, aguarelado a várias cores. 37 x 63,1 cm

Proveniência: Academia Real de Belas Artes, 1884

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 512 Des

118. PEDRO ALEXANDRINO DE CARVALHO (1730-1810) E JOSÉ ANTÓNIO NARCISO (1731-1811)

Pintura monumental de quadratura, do teto da Capela do Santíssimo do Paço da Bemposta com *A Transfiguração de Cristo*

1793

Desenho à pena e aguada de tinta da China sobre desenho subjacente a lápis. 70,3 x 40,5 cm

Proveniência: Academia Real de Belas Artes, 1884

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 191 Des

Bibliografia: Machado, 1823. Raczynski, 1847. Santos, 1962 e s.d. Mello, 1999. Serrão, 2003. *Monumentos*, 2004. Raggi, 2004, 2008, 2012a e 2012b. Ferreira, 2006. Reis, 2006. Fonseca, 2008.

Até ao final do século XX, o estudo da quadratura portuguesa foi caracterizado pelo peso de uma tradição histórico-crítica interessada sobretudo em distinguir as particularidades do «gosto nacional». As breves considerações elaboradas neste sentido por Reynaldo dos Santos, nos anos 60, têm sido retomadas e absolutizadas por Magno Mello no conceito de «quadro recolocado», limitando assim a compreensão do fenómeno cultural complexo que é a difusão e a reinterpretação da pintura monumental de arquiteturas em perspectiva na época moderna. Paralelamente, o meticoloso trabalho de campo e de levantamento de fontes documentais, realizado por Vítor Serrão, tem aberto aos investigadores um património de vastas dimensões, cuja variedade, para ser compreendida, requer visões epistemológicas flexíveis que reduzam, cada vez mais, o uso das categorias estilísticas de cariz oitocentista.

Desde a primeira década deste século, a propósito dos problemas específicos suscitados por estas interpretações de âmbito português, Giuseppina Raggi e Vítor dos Reis têm vindo a propor uma série de observações críticas, centradas, respetivamente, na ligação às origens seiscentistas da quadratura italiana, nos textos da primeira autora, e no processo de visualização da «macchina celeste», nos contributos do segundo, que refreiam os conceitos histórico-artísticos tradicionalmente aplicados, abrindo novos espaços de reflexão sobre a circulação das formas artísticas e sobre os processos da sua execução em diferentes contextos geográficos e momentos temporais.

A partir do tratado de paz com a Espanha e da definitiva separação das duas coroas (1668), assiste-se à constituição e ao crescimento progressivo de um processo cultural de afirmação da monarquia portuguesa e de construção da sua própria imagem, que atravessa todo o século XVIII e chega às primeiras décadas do XIX e que se estende, e re-

flete num jogo de espelhos tudo menos linear, aos territórios ultramarinos, em particular à colónia brasileira. O Terramoto de 1755 representa uma cisão para a cidade de Lisboa que não corresponde a uma fratura estilística, como repetidamente afirmado pela crítica do século passado, mas a um trauma que induz, forçosamente, à reconversão das prioridades, no seio da qual as experiências artístico-culturais realizadas ou ideadas na primeira metade do século chegam, por vezes transformando-se, por vezes concretizando-se, à segunda metade e mais ainda. A memória, alimentada pelo «poder dos afetos», é um nutriente constante da cultura portuguesa que permite entender fenómenos aparentemente contraditórios ou anacrónicos e que confere originalidade ao encontro entre o presente, o novo, o atualizado, e o passado, a continuidade, a tradição. Trata-se de um movimento extraordinariamente complexo, este que emerge e que pode ser acompanhado ao longo de duzentos anos, desde meados de Seiscentos à primeira metade de Oitocentos, se ampliarmos o ângulo de visão e o deixarmos movimentar-se livremente por «aquém e além-mar».

Desde o programado *grand tour* de D. João V (1716), o reino de Portugal inscreve-se ativamente na *koinè* cultural europeia, declinando-a segundo as características próprias da sociedade ibérica, tanto políticas como religiosas, e à luz das dinâmicas de poder interno e externo. A chegada a Lisboa do quadraturista florentino Vincenzo Bacherelli (ativo em Portugal de 1701 a 1721) tornou-se no catalisador das vontades de renovação da pintura monumental de arquiteturas e géneros afins, como a cenografia e a arquitetura efémera. O grupo de pintores formado diretamente por Bacherelli, ou através do seu exemplo, difunde um modelo de quadratura de raiz bolonhesa mas já enriquecido com elementos toscanos e romanos, que, *mutatis mutandis*, permanece válido até aos

anos 20 do século XIX. A cultura académica portuguesa, oficializada em 1781 com a instituição da Aula Régia do Desenho, tem um papel importante na compilação das experiências artísticas de todo o século XVIII. Esta continuidade, negada radicalmente por Magno Mello e pontualmente criticada por Vítor dos Reis, pode ser comprovada nas analogias tipológicas entre as quadraturas realizadas em São Salvador da Baía, na primeira metade de Setecentos, pelo pintor português António Simões Ribeiro, e as arquiteturas pintadas em Lisboa no último quartel do século XVIII, nas igrejas restauradas ou reconstruídas após o Terramoto. A restituição a Simões Ribeiro – aluno de António Lobo, de acordo com a biografia escrita por Cyrillo Volkmar Machado – da autoria da quadratura da igreja da Ordem Terceira de São Domingos, na Baía, documentada e datada de 1745 por Giuseppina Raggi, estabelece uma relação de continuidade com a pintura realizada na Igreja de Nossa Senhora da Pena em Lisboa, mesmo que essa se afigure como uma assumida reapropriação da quadratura de Lobo, como entende Raggi, ou resulte de um processo de criação autónomo, como defendem Vítor dos Reis e Anne-Louise Fonseca. Na sua essência, este processo de reapropriação, ou de reinvenção da forma, notifica a persistência do interesse pela quadratura e não a sua pressuposta decadência nos finais do século XVIII, assaz advogada pela crítica oitocentista e novecentista.

Convém ainda considerar que muitos dos quadraturistas, cenógrafos, decoradores, ativos em Lisboa entre os séculos XVIII e XIX, tiveram, na sua juventude, contacto direto com Giovanni Carlo Sicinio Bibiena e Giacomo Azzolini. Na conhecida carta de Novembro de 1752, o arquiteto e cenógrafo bolonhês refere-se àquela «dozzena di Pittori del paese» (dúzia de pintores locais) – contratados para pintar os cenários para o Tea-

tro de Salvaterra e sobre os quais afirmava, com suave ironia, «a suo tempo spero si faranno, ma per hora conviene contentarsi se arrivano a fare in un giorno il lavoro che farebbe uno solo dei nostri» («espero que, a seu tempo, venham a fazer-se mas, por ora, devemos contentar-nos se chegarem a concluir num dia o trabalho que um dos nossos faria sozinho») –, na qual estariam incluídos, muito provavelmente, José António Narciso e, de certeza, Simão Caetano Nunes, escolhido nos dias seguintes ao Terramoto para transformar a sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Loreto num local adaptado ao culto, sob supervisão de Bibiena. A filiação na cultura cenográfica *emiliana*, elevada a linguagem teatral europeia, é marcante nos quadraturistas que trabalham em finais do século na reconstrução das igrejas da Baixa, surgindo associada, inevitavelmente, à produção pictórica e cenográfica de Roma, ponto de referência e diálogo constante em toda a vivência artística, arquitetónica e urbanística da Lisboa de Setecentos. Uma relação que conta ainda, no fim do século XVIII, com o restabelecimento das bolsas concedidas aos jovens portugueses para viajarem até à cidade pontifícia, instituindo um *iter* de formação artística que irá abranger a maioria dos pintores régios ativos até meados do século XIX.

À tradição quadraturística canónica alude o desenho do MNA A, cat. 117, atribuído a José António Narciso e destinado à decoração da nave da «igreja do Santíssimo Sacramento» como se lê no verso do mesmo, proveniente, como todos os outros aqui expostos, do antigo fundo da Academia Real de Belas-Artes de Lisboa. A ordem arquitetónica perspectivada neste desenho alia o virtuosismo da arte à criação de uma especialidade mensurável, simbolicamente projetada na dimensão celeste, e é apresentada em duas hipóteses tipológicas, mostradas em soluções angulares, típicas dos desenhos de quadratura, por questões

funcionais ligadas à restituição da ideia projetual e à sua execução pictórica. A solução escolhida pela Irmandade encomendadora é, no entanto, aquela representada no desenho/cat. 115, atribuído, no catálogo do Museu, ao mesmo autor mas apenas com a referência genérica «projecto decorativo para tecto». Como no desenho precedente, também neste José António Narciso propõe duas variantes semelhantes. Neste caso, as enormes mísulas suportam a cornija projetada e harmonizam o espaço arquitetónico virtualmente dilatado, seguindo uma métrica binária ou simples e ritmando a presença de *cartouches* monocromas, ovais ou retangulares. Como documentado por Vítor dos Reis e Anne-Louise Fonseca, o contrato foi estipulado em 1804 e a quadratura que acabou por ser realizada corresponde à solução da direita, cat. 115, sendo a *Exaltação do Cordeiro Místico*, representada no *sfondato*, da responsabilidade de Pedro Alexandrino Carvalho, que laborava frequentemente em parceria com Narciso, executando os elementos figurativos.

Também o desenho/cat. 113, deve ser considerado como modelo escolhido para uma obra a realizar. Catalogado sem autoria, pode, no entanto, ser atribuído a José António Narciso, pois o seu nome surge na primeira linha à direita, junto com outras assinaturas, provavelmente de membros da mesa de uma irmandade ainda por identificar. Estilisticamente, não é muito diferente do desenho/cat. 115, escolhido para a Igreja do Santíssimo Sacramento, ainda que a organização do espaço pintado remeta mais para a morfologia de uma capela-mor do que para a de uma nave. O desenho/cat. 113 aponta ainda uma interessante afinidade com o desenho/cat. 114, executado por José Francisco de Freitas (datado de 1824, mas sem referência ao local), seja na representação da figura sobre uma base curvilínea ou na presença de imponentes mísulas ornamentadas com volu-

tas duplas como principais elementos estruturais da quadratura. O tipo de abóbada, a alternância entre janela cega e janela real, assim como o perfil das cornijas na obra de Freitas correspondem, na verdade, ao teto da nave da Igreja de Nossa Senhora da Encarnação. A pintura atual foi realizada por José António Mateus e João Rodrigues em 1825, após o incêndio que destruiu o telhado desta igreja em 1802; o desenho de José Francisco de Freitas poderá ser, por isso, uma proposta rejeitada a favor da solução de pendor mais classicizante, ainda existente. O estudo de José Francisco de Freitas possui ainda claras afinidades com a decoração do teto da sacristia da mesma igreja, realizada por Simões Caetano Nunes em 1781, em parceria com os pintores de figuras Francisco de Setúbal e João Thomas. Adotando uma tipologia quadraturística próxima do estilo de Nunes e representando uma glória celeste (*vide* ângulo superior direito do desenho), o artista opta por manter a homogeneidade estilística do próprio edifício. Ativo sucessivamente nas pinturas do Palácio das Necessidades, José Francisco de Freitas mostra-se hábil na gestão de diversas possibilidades decorativas. Esta convivência de modelos caracteriza a pintura monumental portuguesa entre os séculos XVIII e XIX mesmo no âmbito das comissões régias.

De facto, o Palácio Real da Ajuda representa uma *summa* das práticas decorativas setecentistas, repartidas pelas suas salas, de acordo com a função de cada uma. Os principais protagonistas da pintura e da historiografia portuguesa participam na realização desta campanha decorativa de longa duração, que mereceria uma investigação crítica exaustiva, ainda por fazer. O desenho/cat. 116 é, provavelmente, o *bozzetto* realizado por José da Cunha Taborda para o fresco da atual Sala dos Grandes Jantares, embora este apresente uma mudança em relação ao projeto, já que as pilastras passaram a colunas na obra concreti-

zada. No centro da quadratura, o amplo espaço celeste é ocupado pela exaltação profana do rei, através da *Alegoria ao Aniversário Natalício de D. João VI*. Como demonstra também o programa iconográfico desenvolvido no Palácio Real de Mafra, as décadas entre os séculos XVIII e XIX testemunham um período de grande vitalidade da pintura monumental na capital portuguesa. O ensino académico codifica o *modus operandi* dos mestres italianos que os artistas lusos conhecem e aprofundam também durante as bolsas de estudo em Roma. Aos modelos de referência indiscutível, reconhecidos e afirmados pela cultura artística europeia, começam a juntar-se aqueles elaborados por mestres portugueses. Neste sentido, o desenho/cat. 118, ainda que catalogado cronologicamente como o primeiro da série aqui exposta, poderia ser o último. Vítor dos Reis define-o como «único modelo português» apresentado aos encomendadores régios e Anne-Louise Fonseca, considerando a apresentação global de toda a construção quadraturística-figurativa, entende-o como desenho realizado para ser transposto para gravura e, como tal, destinado à divulgação. A pintura foi realizada, entre 1793 e 1795, pelo quadraturista José António Narciso e pelo pintor Pedro Alexandrino Carvalho na capela do Santíssimo Sacramento da igreja do Palácio da Bemposta, mas, tendo em conta as características gráficas descritas, sugiro – como hipótese conclusiva deste texto – que possa tratar-se de um estudo académico feito a partir da pintura original. Se assim for, confirma-se a prática de transmissão da arte da quadratura e da cenografia pelo contacto direto entre mestre e discípulo e através da elaboração de cópias de desenhos e de frescos originais. Prática que tem as suas raízes na própria base do ensino académico, desde as suas primeiras instituições no século XVI. GR



119. CARLO GUARNIERI Relicário de São Félix
 Itália, Roma, 1744-1747
 Prata dourada. 81 x 30 x 34 cm
 Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. MPr. 17



120. CARLO GUARNIERI Relicário de Santo Urbano
 Itália, Roma, 1744-1747
 Prata dourada. 81 x 30 x 34 cm
 Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. MPr. 16
 Bibliografia: Machado, 1922. Bulgari, 1958. «Reliquiario», 1958. «Reliquie», 1958. Calissoni, 1987.
 Mandroux-França, 1996. Montagu, 1996. Loiola, 1999. Vale, 2002, 2009 e 2012.

Fazendo parte de um conjunto inicial de oito relicários que na atualidade se encontra reduzido a quatro, os dois relicários de São Félix e de Santo Urbano, pertencentes à coleção de ourivesaria da Capela de São João Batista da Igreja de São Roque, apresentam uma feição arquitetônica à qual desde logo se alude nos desenhos das obras que até nós chegaram, nos quais as peças surgem identificadas sob a classificação, que poderíamos considerar tipológica, de *ad tempio*.

O processo da encomenda do conjunto de obras de ourivesaria, que se integra naquele mais vasto da obra da Capela de São João Batista, a que pertencem os dois relicários de São Félix e de Santo Urbano, é concretamente desencadeado por um documento emanado de Lisboa a 9 de março de 1744 e intitulado *Relação das pessas de Ouro, e prata, etc^a, que se mandam vir de Roma para Serviço da nobilissima Capella do Espirito Santo e São João Batista da Igreja de São Roque, e cazo de não virem antes que a Capella, a devem acompanhar* (Biblioteca da Ajuda, ms. 49-VIII-27, doc. 8). Neste minucioso documento surgem mencionadas quase todas as obras que vieram depois a ser efetivamente realizadas e entre estas reconhecem-se oito relicários, relativamente aos quais constavam detalhadas instruções, quanto às formas a adotar e às relíquias que deveriam conter. Na já mencionada encomenda emanada de Lisboa podia concretamente ler-se:

Para as funções festivas em que se quizer o altar com mayor pompa se querem outo ostensorios ou reliquiarios de prata dourada do melhor gosto, e com variedade na idéa, assim do Ornato como da forma, que he certo deverá de Algum modo seguir a figura das reliquias, as quaes se recomenda muito sejam não somente insignes, mas tãobem de sufficiente tamanho, para que se Conheça que houve igualmente empenho na especialidade das reliquias, e na grandeza do ornato.

Os relicários assumiam-se como peças fundamentais no teatro sacro que era o interior das igrejas barrocas. O culto católico das relíquias funda-se não apenas na natural veneração que o homem confere a tudo o que se relaciona com as pessoas pelas quais possui particular estima ou afeto mas em especial na veneração religiosa, devida aos mártires e aos santos, enquanto heróis da fé e modelos da perfeição cristã. Assim, o culto das relíquias deve ser entendido como uma veneração a Deus, pois honram-se as relíquias dos santos para honrar Deus. O corpo dos santos (ou partes dele) converte-se assim em objeto de culto especial por três ordens de razões. Antes de mais, tal corpo foi instrumento do espírito, para que pudesse ter sido alcançada a santidade; seguidamente o corpo foi templo vivo do Espírito Santo (como desde logo refere São Paulo na sua primeira carta aos Coríntios, I Cor, 6:19); finalmente esse corpo ressuscitará num dia glorioso, para gozar a felicidade eterna do Paraíso (cf. «Reliquie», 1958).

Com efeito, o culto das relíquias, no contexto da fé católica, assenta no próprio dogma da ressurreição da carne e no poder de intercessão dos santos. Perfeitamente enquadrado no espírito da Contrarreforma (recorde-se que o Concílio de Trento consagra a sua XXV Sessão ao culto dos santos e das relíquias), Santo Inácio de Loyola, nos seus *Exercícios Espirituais*, estabelecia que o fiel devia orar perante as relíquias com devoção idêntica àquela com que orava quando se encontrava diante da imagem de um santo (cf. Loyola, 1999: 179, n. 358 [Sexta Regra]); os *Exercícios* foram redigidos a partir de 1526 e receberam a aprovação pontifícia em 1548).

Segundo o *Dizionario Ecclesiastico*, «relicário» é o contentor destinado a guardar e a expor qualquer relíquia sagrada (cf. «Reliquiario», 1958). Ora esta sumaríssima definição traduz desde logo as duas vertentes que caracterizam o relicário e

em particular aqueles que agora nos importam: guardar e expor, conservando assim a relíquia mas mostrando-a, exibindo-a também perante os fiéis. O relicário é assim a morada da relíquia e a eleição de vocabulário arquitetónico para a sua concretização vem tão-só sublinhar essa ideia, como com clareza evidenciam os dois relicários em análise.

Os desenhos destes relicários foram remetidos de Roma para o reino a 23 de janeiro de 1745, pelo embaixador Manuel Pereira de Sampaio (1692-1750), e no denominado Álbum Weale (designação advinda do nome do editor inglês John Weale em cuja posse esteve, consta na atualidade dos fundos da biblioteca da École Nationale des Beaux-Arts de Paris (ms. 497), cf. Mandroux-França, 1996; composto por 160 folhas numeradas reto e verso de 1 a 319, o álbum consiste no minucioso registo, escrito e desenhado, das encomendas de obras de arte italianas destinadas a Lisboa, designadamente à patriarcal e à Capela de São João Batista, assim reunido sob o título de *Libro degli Abozzi de Disegni delle Commissioni che si fanno in Roma per Ordine della Corte*) reconhecem-se com efeito os desenhos de oito relicários, organizados segundo quatro tipologias, todos associados ao ourives romano Carlo Guarnieri (1710-1774?) (ourives com atividade conhecida em Roma entre os anos de 1745, em cujo dia 30 de maio obteve a sua patente, e 1774, cf. Bulgari, 1958: vol. I: 576 e Calissoni, 1987: 243).

A execução da totalidade dos relicários terá sido inicialmente atribuída ao mencionado ourives romano. Porém, em data que se desconhece mas que será posterior a maio de 1748 (com efeito, data de 6 de novembro de 1749, o primeiro pagamento a Guarnieri, que nos foi dado localizar, fazendo referência explícita a quatro, e não a oito, relicários; cf. B.A., ms. 49-VIII-18, fl. 163.), a realização de quatro deles, em prata branca (hoje desaparecidos), é confiada a Giuseppe Gagliardi

(1697-1749), tendo depois sido concretizada pelo seu filho Leandro (1729-1804), tendo em conta a circunstância do seu falecimento em 1749. Os quatro relicários sobreviventes eram efetivamente dois pares de distinta morfologia e composição: um par concebido *ad urna* e outro *ad tempio*, sendo que o de São Félix e o de Santo Urbano se integram precisamente nesta última topologia, de feição arquitetónica.

Os exemplares do segundo par apresentam um corpo arquitetónico de quatro faces limitado por colunas helicoidais. Enquanto as faces anterior e posterior ostentam uma figuração de pórtico, nas laterais abrem-se nichos que albergam alegorias da Caridade e da Igreja Triunfante. Nas bases, entre grinaldas e conchas, reconhecem-se medalhões com cenas da de martírio, que naturalmente aludem às vidas de São Félix e de Santo Urbano.

Quanto à componente figurativa – ou mais evidentemente escultórica dos relicários realizados por Guarnieri –, Jennifer Montagu aventou desde logo a hipótese de que a mesma tivesse sido concretizada com base em modelos executados por escultores (cf. Montagu, 1996: 171), o que se revela muito provável tendo em consideração as características eminentemente escultóricas das bases e dos remates superiores das peças, distantes do trabalho habitualmente realizado por um ourives e, em particular, por um ourives não reconhecidíssimo no ambiente do *Settecento* romano como é o caso de Guarnieri. Não nos tinha sido todavia dado encontrar indícios documentais desta situação e apenas uma breve passagem da *Colecção de Memórias*, de Cyrillo Volkmar Machado, aludia à existência do que podemos depreender serem modelos, realizados por Alessandro Giusti (1715-1799) no ateliê romano do escultor Giovanni Battista Maini (1690-1752), seu mestre e autor de estátuas para a Basílica de Mafra e de modelos para diversas obras da patriarcal (acerca

da obra de Maini em Mafra cf. Vale, 2002, e sobre os seus contributos para a patriarcal veja-se Vale, 2009 e 2012): «Passou depois ao estudo da escultura com João Baptista Mayne, aonde fez grandes progressos, e executou uma parte da escultura dos 4 requissimos Relicarios da Capella de S. João» (Machado, 1922: 208).

Mais recentemente foi possível apurar com certeza o envolvimento de Giovanni Battista Maini na realização dos modelos da componente escultórica dos relicários e muito concretamente naqueles efetuados por Leandro Gagliardi, sendo, quanto a nós, pelo menos provável que o mesmo se tenha passado com aqueles realizados por Carlo Guarnieri e em concreto com os de São Félix e de Santo Urbano, pois às oito peças presidiu idêntica conceção (ainda que esta possa ter sido concretizada de modo diferente) e a elaboração dos modelos terá sido prévia ao trabalho dos ourives em qualquer delas. Com efeito, é integrada numa nota de despesa dos herdeiros de Giuseppe Gagliardi (falecido em 1749) – ou seja, sua mulher Costanza Fattori e seus filhos Leandro e Filippo Gagliardi – datada de 24 de abril de 1752, que se reconhece a seguinte passagem: «Tutta la scultura delle Figure, e Putti di detti reliquiarij è Opera del Celebre Maini» (Toda a escultura das figuras, e *putti* dos ditos relicários é obra do célebre Maini) e que se identifica uma verba no montante de 150 escudos, relativo ao pagamento dos modelos dessas mesmas figuras «fatti dal Celebre Signor Maini» (feitos pelo célebre Senhor Maini) (B.A., ms. 49-VIII-22, fl. 165v.). Fica assim esclarecido o contributo do escultor lombardo para pelo menos parte da obra dos relicários da capela de São João Batista, podendo deste modo considerar-se válida a informação complementar de Cyrillo quanto a um eventual envolvimento de Giusti na realização dos modelos, no contexto da oficina do mestre. TLV



121. LEANDRO GAGLIARDI Turíbulo

Itália, Roma, 1744-1750

Prata dourada. 33 x 12,5 cm

Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, MPr. 21

Bibliografia: Rocca e Guedes (dir.), 1955. Bulgari, 1958. Calissoni, 1987. Varignana (coord.), 1997. Righetti, 2004.

A designação «turíbulo» deriva do termo latino *t(h)uribulum*, que significava «vaso de incenso». O turíbulo apresenta-se formado por três componentes: o recipiente em forma de vaso (contendo as brasas), a respetiva tampa (em torre) dotada de orifícios e que é passível de ser movida ao longo de correntes, e o manípulo. Os primórdios da incensação com o turíbulo registam-se em Roma, nos séculos VII-VIII, como gesto honorífico ao Papa, a outros dignitários eclesiásticos e ao livro dos Evangelhos, mas só a partir do século IX, se passou a incensar o altar da missa, o clero e as oferendas. O gesto de incensar com o turíbulo assumiu um valor profundamente simbólico na alta Idade Média e manteve-se durante a Idade Moderna: o corpo do turíbulo aludia ao corpo de Cristo, as quatro correntes de suspensão simbolizavam as virtudes cardeais, enquanto o fogo se reportava ao Espírito Santo e o fumo perfumado significava as preces dos fiéis dirigindo-se ao trono de Deus (cf. Righetti, 1955; Rocca e Guedes, dir., 2004).

Tendo em conta a relevância simbólica do objeto e também razões de ordem prática da elaborada e complexa celebração litúrgica de Setecentos, um turíbulo (e a respetiva naveta) não poderiam faltar no conjunto de obras de ourivesaria encomendadas em Roma para a Capela de São João Batista.

Assim, no contexto do denominado, na documentação coeva, «serviço para a missa», cuja execução foi confiada ao ourives romano Antonio Gigli (c. 1704-1761), contava-se um turíbulo e uma naveta. Porém, ambas as peças foram, por manifesto desejo de D. João V, ofertadas ao Sumo Pontífice Bento XIV, o qual, por seu turno, as ofereceu à Catedral de São Pedro da sua Bolonha natal, onde ainda hoje se podem observar no respetivo Tesouro (cf. Varignana, coord., 1997: 212-213). Houve então que proceder à substituição das peças por outras idênticas – realizadas com base nos mesmos desenhos, o que proporciona um conjunto

de reflexões interessantes acerca do processo de conceção e realização das obras de ourivesaria no ambiente do *Settecento* romano – cuja execução foi então confiada ao ourives Leandro Gagliardi (1729-1804) (acerca de Leandro Gagliardi veja-se designadamente Bulgari, 1958: 483, e Calissoni, 1987: 217-218).

O turíbulo realizado por Gagliardi para a capela régia da Igreja de São Roque apresenta uma profusa e generalizada ornamentação, constituída por folhas de acanto e cabeças de anjo. A parte intermédia ou central ostenta tratamento arquitetónico, com um corpo formado por colunas toscanas e entablamento de planta circular. A tampa surge coberta por conchas, folhas de acanto e cabeças de anjo, sendo em tudo idêntica à que se observa no manípulo. A feição arquitetónica da peça remete uma vez mais a sua identificação com um edifício e, por inerência, como corpo (de Cristo), ele próprio morada da alma, reforçando o simbolismo do objeto.

O turíbulo (bem como a respetiva naveta e colher) foi assim realizado por Leandro Gagliardi, provavelmente com a colaboração de seu irmão Filippo, e estava concluído no mês de abril de 1750 (note-se que os pagamentos relativos a estas peças se encontram diluídos nos múltiplos pagamentos feitos aos Gagliardi ao longo de vários anos, frequentemente registados como sendo devidos a trabalhos feitos e a fazer-se, não nos tendo sido dado localizar nenhum registo específico quanto a estas duas peças; cf. Archivio di Stato di Roma, 30 Not. Cap. Uff. 29, pasta 403, fl. 168v.-170, documento que nos foi indicado pela Professora Jennifer Montagu, a quem muito agradecemos). Como se mencionou, as peças de Gigli integram o Tesouro de São Pedro de Bolonha e a sua observação permite constatar como se tratam de obras de qualidade plástica superior àquelas que Gagliardi posteriormente executou. TLV



122. CAVALEIRO DE FARIA (ativ. conhecida 1768-1771)

Edifício em ruínas

Assinado. Desenho à pena, a tinta castanha. 25,9 x 38,7 cm

Proveniência: Academia Real de Belas Artes, 1884

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 205 Des

123. CAVALEIRO DE FARIA (ativ. conhecida 1768-1771)

Paisagem com ruínas e figuras

Assinado. Desenho à pena a tinta castanha. 23,5 x 34,5 cm

Compra, 1940

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 2735 Des



Estas composições, desenhadas à pena pelo Cavaleiro de Faria – figura artística bem mal conhecida – enquadram-se no tema do *capriccio* arquitetónico com ruínas clássicas que esteve em voga na Europa a partir da segunda metade de Seiscentos. Popularizadas inicialmente por pintores franceses como Pierre Antoine Patel (1648-1707) ou Claude Gellée, dito Le Lorrain (c. 1600-1682), ou ainda italianos como Marco Ricci (1676-1730), pretenderam evocar as paisagens de uma Arcádia mítica através da presença de restos de estruturas arquitetónicas clássicas, integradas na paisagem. O género viria a evoluir, no século seguinte, através de pintores como Giovanni Pannini (1691-1765), Francesco Guardi (1712-1793), G. B. Piranesi (1720-1778) ou Hubert Robert (1733-1808), entre muitos outros. Monumentais estruturas arquitetónicas passaram a impor-se nas paisagens, por contraposição à reduzida escala da figuração humana. A referência já não era agora a da arquitetura grega da Antiguidade mas sim a romana. Nestas composições do Cavaleiro de Faria, os volumes surgem como articulações complexas, truncadas, muitas vezes sem umnexo inteligível. A presença das formidáveis ruínas e o chão juncado de restos arqueológicos remetem-nos para o sonho de um passado grandioso em contraste com a frágil presença de pessoas e animais, testemunhos de um presente transitório e breve. Meditação sobre os efeitos da passagem do tempo, esta temática foi popularizada internacionalmente pela gravura e muito utilizada pelas artes decorativas, precisamente por ser um arquétipo visual fácil. Este género permitiu, afinal, o confronto de pintores e desenhadores com a arquitetura da Antiguidade, sem os limites impostos pela funcionalidade, o que favorecia a liberdade de tratamento e abordagens imaginativas das grandes estruturas clássicas. ARGM

124. CAVALEIRO DE FARIA (ativ. conhecida 1768-1771)

Paisagem com ruínas e figuras

Assinado e datado 1770

Desenho à pena a tinta castanha. 25,2 x 36,6 cm

Proveniência: Academia Real de Belas Artes, 1884

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 2067 Des

125. CAVALEIRO DE FARIA (ativ. conhecida 1768-1771)

Cidade em ruínas com figuras e cavaleiros

Assinado e datado 1770

Desenho à pena a tinta castanha. 36,8 x 24,8 cm

Compra, 1912

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 2070 Des



126. ANDRÉ GONÇALVES José dá-se a conhecer a seus irmãos

c. 1746-1750

Óleo sobre tela, 90 x 163 cm

Sacristia da Igreja da Madre de Deus, Lisboa

Bibliografia: Saldanha, 1994. Machado, 1995.

Ele, porém, com benignidade, disse-lhes: Aproximai-vos de mim. E, tendo-se eles aproximado, disse: Eu sou José, vosso irmão, e a quem vós vendestes para o Egito. Não temais, nem vos pareça ser coisa dura o terdes-me vendido para este país, porque para vossa salvação me mandou Deus adiante de vós, para o Egito. (Gênesis, 45, 4:5.)

Esta passagem do Gênesis subjaz às imagens desta pintura que integra a série de André Gonçalves sobre a vida de José, o 11.º filho de Jacob e de Raquel e um dos doze patriarcas de Israel. A sua história (Gênesis, 37-50), uma narrativa do Antigo Testamento que é a própria história da família de Jacob, desenvolve-se entre os planos da natureza humana e da revelação divina, inclui as rivalidades familiares, os sonhos premonitórios, a ida e permanência no Egito, o reencontro final e tem como sentido a salvação do seu povo e, por consequência, a conservação de Israel. Desde que José se dá a conhecer a seus irmãos, «este homem cheio do espírito de Deus» (Gênesis, 41:38) encontra forma de restaurar a fraternidade, que mais não é do que um longo e difícil processo que se constrói através do conflito, da pena, do perdão e da reconciliação. É esta ideia de fraternidade que A. Gonçalves consubstancia na irmandade que pinta – uns por terra, submissos, e outro que lhes estende os braços.

A encenação deste episódio inscreve-se num esquema já utilizado no século XVI e que é um padrão de representação deste passo essencial da vida do mais amado dos filhos de Jacob: um face a face entre um colectivo de figuras representadas numa faixa e a outra, isolada. Uma gravura a partir de Rafael, datada de 1540 (British Museum, Londres), expressa bem este cânone, revelando também outra constante nesta cena, que é o fundo arquitectónico, no caso referido, três nichos de arco de volta perfeita com cúpula concheada. Mas é numa gravura de Pier Francesco Mola (1612-

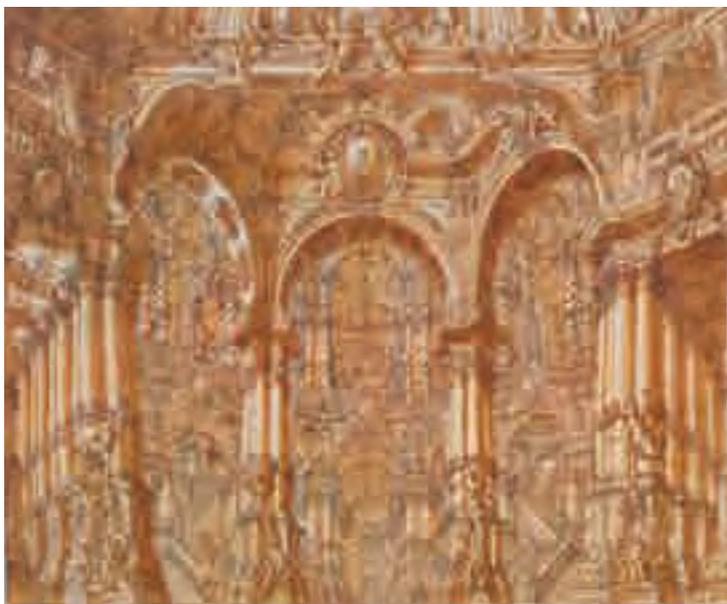
-1666) (Art Institute, Chicago) que encontramos a matriz desta pintura da sacristia da igreja da Madre de Deus, com duas pequenas diferenças – no óleo de Gonçalves a pintura não vai além do cume da montanha, no canto superior esquerdo, e José tem um turbante com jóia e pluma, enquanto na gravura são visíveis os arcos que as colunas de fuste liso sustentam, havendo, por isso, muito mais espaço de céu. A gravura reporta-se ao tema do fresco pintado por Mola para a galeria Alexandre VII no Palácio do Quirinal, Roma, em que, evidentemente, José é representado à esquerda, tal como nos estudos dos seus desenhos para o tema que se conservam no British Museum.

O suporte acentuadamente rectangular da pintura, quase um duplo quadrado, sublinha a impressão inicial de tratar-se de duas faixas, uma de figuras, de colorido vibrante e plena de curvas, aposta a outra de edifícios onde avulta a linha direita. Entre ambas, a evidente separação por uma balaustrada e por um muro quase cego que repete nas suas saliências e reentrâncias o movimento que as figuras desenhavam. A demarcada separação entre figura e fundo empresta, assim, uma absoluta teatralidade, um carácter mesmo operático, que tão bem convém à dramatização da cena.

Todas as linhas que definem o revestimento do chão convergem para um ponto de fuga atrás da cabeça «do irmão» de túnica verde, figura-âncora à volta da qual as outras se organizam. O remate da balaustrada aparta as figuras que estão de pé daquelas que estão ajoelhadas e divide a pintura ao meio. Os cajados jogam o seu jogo de diagonais na ortogonalidade aparente – os do chão, à direita, fazem emergir a diagonal que as cinco figuras intermédias enformam, o da esquerda aponta para José, rasando-lhe o pulso, e outro, na mão da figura de costas, isola este grupo de duas figuras verticais, denunciando, talvez, a incredulidade ainda não desfeita. O jovem e dócil Benjamim, que não tivera

ciúmes nem traíra seu irmão pois nascera depois da sua partida de Israel para o Egito, contrapõe-se, de mãos postas, a José, de mãos abertas, amparado pela base sólida do edifício – o palácio que habitava, do faraó egípcio a quem ascendera. «Como refere Santo Ambrósio, Benjamim representa a figura de São Paulo, que descenderá precisamente da sua tribo» (Saldanha, 1994: 156). As sólidas colunas que se erguem acima dele assinalam a importância do personagem que prefigura.

Obviamente desfasado do tempo da narrativa e do próprio tempo da pintura, o espírito classicizante da arquitetura nesta pintura, que ressuscita a memória da relação entre figuras e arquitetura nas grandes estruturas compositivas de Nicolas Poussin (1594-1655), remete para um imaginário em que a linha direita, o arco perfeito, a proporção certa, o ritmo justo servem, aqui, o propósito moral e didático da figura do Antigo Testamento que é José. Neste cenário, ou com este pano de fundo de uma arquitetura que abraça toda a cena, capaz de ser reconhecida e interpretada aos olhos de meados do século XVIII, o grande edifício (o palácio de onde José saiu) de que só vemos a base ergue-se à direita do quadro e refaz-se imaginariamente a nossos olhos, ao mesmo tempo que se consolida esse outro edifício da história bíblica, as doze tribos de Israel, em que história de José e seus irmãos se integra. ACH



127. FRANCESCO GALLI BIBIENA (1659-1739)

Porto magnífico com um arco triunfal

1.ª metade do século XVIII

Desenho à pena a tinta castanha, aguarelado a castanho. 26,5 x 32,2 cm

Proveniência: Academia Real de Belas Artes de Lisboa, 1884

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 322 Des

Bibliografia: Beaumont, 1964: fig. 14; 1973: 413; 1987: 76, fig. 26 e 1993: 35, fig. 17. Muraro, 1978.

Matteucci e Lenzi, 1980 (referência à existência de mais duas versões do mesmo tema: no Hermitage, Leninegrado, e numa coleção particular em Parma, sendo este último assinado e datado «Francesco Bibiena fecit 1720»). Muraro e Povoledo, 1980 (referência sobre a utilização deste cenário na inauguração do Teatro Filarmonico de Verona). AA. VV., 1980: 173, fig. 218. Beaumont e Lenzi, 1992: 142.

128. FRANCESCO GALLI BIBIENA (1659-1739)

Átrio magnífico com figuras

1.ª metade do século XVIII

Desenho à pena a tinta castanha, aguarelado a castanho e verde. 40,6 x 57,6 cm

Proveniência: Academia Real de Belas Artes de Lisboa, 1884

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 308 Des

Bibliografia: Correia, 1969, n.º 3 e 4. Beaumont, 1973: 408-415. Muraro e Povoledo, 1975: 140.

Beaumont, 1987a. Beaumont e Lenzi, 1992: 148.

129. CÍRCULO DOS GALLI BIBIENA

Interior de palácio com escadarias

Meados do século XVIII

Desenho à pena a tinta castanha, aguarelado a castanho. 26,5 x 32,5 cm

Proveniência: Academia Real de Belas Artes de Lisboa, 1884

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 318 Des

Bibliografia: Beaumont, 1987b: 75, fig. 25 e 1993: 34, fig. 16.



**130. FRANCESCO GALLI BIBIENA (1659-1739), atrib.
Arquiteturas com obelisco ao centro**

1.ª metade do século XVIII

Desenho à pena a tinta castanha, aguarelado a castanho. 26,2 x 32,1 cm

Proveniência: Academia Real de Belas-Artes de Lisboa, 1884

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 323 Des

Bibliografia: Beaumont, 1987b: 78, fig. 28 e 1993: 37, fig. 19. Beaumont e Lenzi, 1992: 143.



131. FRANCESCO GALLI BIBIENA (1659-1739)

Arcadas de um pátio com estátua de Neptuno

1.ª metade do século XVIII

Desenho à pena a tinta castanha, aguarelado a castanho. 26,4 x 32,3 cm

Proveniência: Academia Real de Belas-Artes de Lisboa, 1884

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 325 Des

Bibliografia: Beaumont, 1964: 16; 1987b: 79, fig. 29 e 1993: 38, fig. 20. Correia, 1969 (referência às afinidades na arquitetura e na estátua de Neptuno com os desenhos para a ópera *Il Fetonte*, integrando este desenho no grupo de atribuíveis a Francesco Bibiena). Beaumont e Lenzi, 1992: 144.

132. FRANCESCO GALLI BIBIENA (1659-1739)

Deliziosa Reggia di Teti*, cenário para a ópera *Fetonte

1.ª metade do século XVIII

Desenho à pena a tinta castanha, aguarelado a castanho. 26,4 x 32,1 cm

Proveniência: Academia Real de Belas Artes de Lisboa, 1884

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 319 Des

Bibliografia: Muraro e Povoledo, 1970: 41, fig. 51. Beaumont, 1987b: 84, fig. 34.

Os desenhos cenográficos aqui apresentados são comumente aceites pela comunidade científica como sendo desenhos de Francesco Galli Bibiena, trazidos para Portugal pelo seu filho Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena (1717-1760), aquando da contratação deste como arquiteto-decorador e responsável pelo risco dos teatros régios josefinos, em 1752.

Francesco, como um dos maiores arquitetos e cenógrafos do século XVIII, trabalhou para algumas das principais cortes europeias. Destacam-se alguns dos teatros que projetou, como o Hofburg de Viena (1700), o Teatro de Nancy (1708-09), o Teatro Filarmónico de Verona (1716), o Alibert em Roma (1720), tendo dirigido ainda a famosa Academia Clementina de Bolonha, a partir de 1726. Como excelente cenógrafo que era, na esteira do trabalho familiar, com destaque para o seu irmão Ferdinando (1656-1743), autor de inúmeros tratados de arquitetura e cenografia, usou pontos de vista múltiplos de forma a criar efeitos espaciais ilusórios bastante impressionantes, como nesta exposição se poderá confirmar.

Naturalmente que esses desenhos familiares serviram como inspiração para a formulação de algumas das cenografias que povoaram o universo cénico português dos anos 50 e 60 do século XVIII (escola bibienesa, cat. 129), já que Sicinio criou, juntamente com a sua equipa composta por muitos artistas bolonheses (de onde se destacam Petronio Mazzoni e Giacomo Azzolini, este último responsável cenográfico entre os anos de 1766-1787), um grupo de trabalho profissional na área da cenografia, inexistente nesses moldes até então.

Acredita-se que o núcleo a que estes desenhos pertenciam seria muito mais vasto, provavelmente mantido pelos arquitetos-decoradores dos teatros régios portugueses como material de trabalho, muitas vezes reinterpretado e, em alguns momentos, reaproveitado (como no caso

das cenografias de árvores, arbustos, entre outros elementos). Esse núcleo acabaria por ser disperso por quatro grandes acervos, nomeadamente o do Museu Nacional de Arte Antiga (1884), o da Biblioteca da Academia Nacional de Belas-Artes (1836, de onde estes desenhos são diretamente provenientes), o da Biblioteca Nacional de Portugal (1796) e, por fim, o da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (1810).

Estas cenografias reportam-nos ao ambiente vivido pelo público durante os espetáculos: barcos navegavam onde antigamente não havia água (cat. 127), pátios com obeliscos (cat. 130) ou átrios com fontes (cat. 131) desapareciam para surgirem interiores de palácios (cat. 129), tudo enquadrado por um ambiente de sonho que reportava a audiência, verdadeiramente, a outro mundo. Porém, toda essa magia era produzida com a ajuda de centenas de pessoas que ficavam como que «invisíveis» à plateia, justo a que o espetáculo tivesse o andamento esperado e provocasse emoções, numa atitude tão própria do Barroco.

Os espaços que permitem composições de microarquiteturas são múltiplos, como ruínas, jardins porticados (cat. 131), galerias ao ar livre, átrios (cat. 128), templos, cavernas, glórias, pavilhões, anfiteatros, praças, pátios (cat. 131) ou fontanários. Muitos dos elementos de composição, que dão riqueza aos espaços cenográficos, aparecem generosamente nos ambientes criados para ópera *seria* (trágica), mas são mais restritivos no que respeita à ópera *buffa* (cómica). Para esta última, os elementos habitualmente encontrados serão escadarias, colunas – dórica e jónica, mas nunca coríntia, farol, torre, o arco de volta inteira e o arco rebaixado. As óperas *sérias* poderão utilizar todos estes, mas ainda outros elementos que dificilmente serão encontrados em outro género musical. Esses elementos são, entre outros, os obeliscos, as colunas e capitéis de ordem coríntia ou

compósitos, balaustradas, colunas salomónicas, atlantes, pináculos, cúpulas, arcos e panóplias que, de facto, conferem uma nobreza e uma elegância mais consonantes com a seriedade e grandiosidade temática dos libretos trágicos. Os libretos são peças-chave, não só para hoje se poderem associar as cenografias às suas respetivas óperas, mas principalmente por conterem a informação que serviu de base para o arquiteto-decorador (como, em contexto setecentista, se denominava o cenógrafo) inspirar-se na construção do seu desenho, como se de um guião se tratasse.

À demarcação entre ópera trágica e cómica é ainda acrescentada a satírica, segundo o que estava estipulado nos vários tratados de arquitetura, como os de Vitruvius (séc. I a.C.) e Sebastiano Serlio (1475-1554) ou até o do português Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823), compartimentando os elementos arquitetónicos nessas divisórias. Enquanto para a satírica eram reservados os ambientes de vegetação luxuriante e exótica, com um ambiente maioritariamente rural, a cómica teria casas simples, mercados, tabernas e, por vezes, um templo, deixando-se as pirâmides, estátuas, palácios, pórticos e «coizas magníficas» para os ambientes da ópera trágica.

O conjunto das cenografias apresentadas nesta exposição enquadra-se, obviamente, nesta última categoria, como se denota pelos pormenores e pluralidade dos elementos arquitetónicos. A composição subordinada à novidade introduzida pelos Bibiena no mundo da perspetiva, a construção *per angolo*, permite que este, ao ser colocado num eixo central (cat. 128; cat. 130), multiplique o visionamento do espetador numa pluralidade de eixos e pontos de fuga, dando a sensação de perpétuo movimento em todo o espaço cénico. Os panos arquitetónicos que proliferam quase ao infinito (cat. 129; cat. 132), com uma decoração esfusante que nos reporta para o delírio barroco do horror ao

vácuo (cat. 131; cat. 132), mantêm, contudo, uma ordem compositiva e um rigor técnico, denunciando o conhecimento de regras académicas, bem como um traço delicado e preciso nos pormenores dos rostos, vestes ou concheados decorativos (cat. 128; cat. 129), que são característicos do mundo imaginário e cenográfico bibienesco.

Estes desenhos demonstram bem a qualidade e a espetacularidade que enriqueciam os palcos mais importantes das casas reais europeias da época, sendo alguns dos melhores exemplares mundiais de arquitetura efémera feita no século XVIII.

Os barroquismos decorativos e essas arquiteturas utópicas não ficaram, todavia, hermeticamente fechados no *Settecento*; ainda hoje, no século XXI, vemos os seus ecos na Moda, ou em vários outros movimentos neobarrocos, com exemplos que vão do cinema até às reinterpretações diretas no mundo da ópera, com apresentações em espaços originais e mantendo um figurino e uma estética da época. O caso mais marcante em Portugal, que aliou perfeitamente esse mundo exuberante dos Bibiena e as novas tecnologias, foi o da ópera *Antígono*, de António Mazzoni, escrita especialmente para a Ópera do Tejo, que estrearia a 4 de novembro de 1755 mas que, devido ao cataclismo sobejamente conhecido de 1 de novembro, só veio a estreiar a 21 de janeiro de 2011, pela recriação de Nicholas MacNair e a orquestra Divino Sospiro, dirigida pelo maestro Enrico Onofri, e com a colaboração do figurinista António Tenente, do encenador Carlos Pimenta e do desenhador António Jorge Gonçalves; este ia concebendo, em tempo real, as cenografias da ópera através de um processo digital, mantendo o efeito de tridimensionalidade barroco, substituindo a pesada maquinaria setecentista pelo computador e pela técnica virtual dos nossos dias.

Este episódio em particular é uma prova de que as cenografias barrocas, com as suas arquite-

turas fantásticas e luxuriantes, cujos exemplares desta exposição dão um excelente testemunho, permanecem como uma fonte de inspiração inesgotável e atual no imaginário artístico dos nossos dias. AG-H



133. Portugal dos Pequenitos
Coimbra, 1940
Fotografia (coleção particular), 1951
Bibliografia: França, 1972. Santos, 1995.

Idealizado pelo professor de Medicina da Universidade de Coimbra e político Fernando Bissaya Barreto (1886-1974), o Portugal dos Pequenitos (e não Portugal dos Pequeninos, como é vulgarmente conhecido) é um parque temático concebido e construído como um espaço lúdico, pedagógico e turístico.

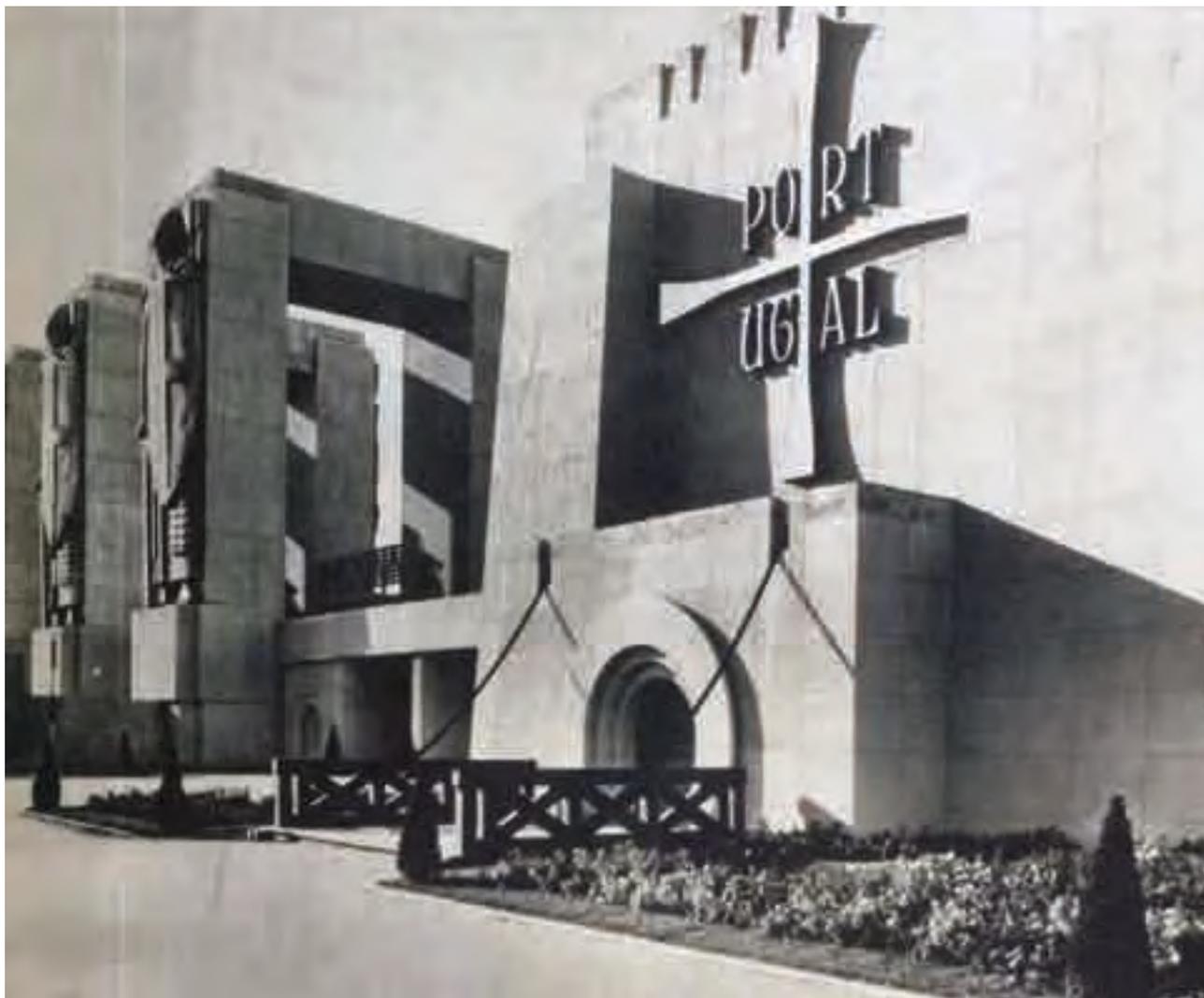
Erguido no largo do Rossio de Santa Clara, em Coimbra, o parque foi pacientemente desenhado pelo destacado arquiteto modernista Cassiano Branco, concretizando-se ao longo de anos.

Iniciado em 1938, foi inaugurado em 8 de junho de 1940, no âmbito global das Exposições dos Centenários de 1940. Apresentava então um conjunto de casas regionais portuguesas ilustrativas das diversas regiões portuguesas em microescala, incluindo solares de Trás-os-Montes e Minho, e casas típicas de cada região com pomares, hortas, jardins, capelas e pelourinhos, além do cenográfico conjunto evocativo de Coimbra, sintetizando em colagem os principais monumentos históricos da cidade, com destaque para a Universidade, lavrados em cantaria. Posteriormente, e até à sua conclusão definitiva pelos finais da década de 1950, o Portugal dos Pequenitos enriqueceu-se com a chamada «área monumental», síntese, sempre em microescala, do património monumental edificado das diferentes regiões do País. A esta acresceu também a representação monumental e etnográfica das então províncias ultramarinas em África, do Brasil, de Macau, do Estado Português da Índia e de Timor Português, cercados por exemplares da flora nativa destas regiões, compreendendo ainda as representações dos arquipélagos dos Açores e Madeira.

Um dos primeiros parques temáticos erguidos no mundo, hoje ainda enriquecido com uma vertente museológica, e com um fluxo de 400 000 visitantes anuais, o Portugal dos Pequenitos é um documento do maior interesse sociológico,

espelhando a mentalidade sociocultural oficial do Estado Novo gizado pelo ditador Salazar, de quem Bissaya Barreto, destacado dirigente da União Nacional, foi amigo e médico pessoal, retribuindo-lhe aquele a amizade demonstrada.

Os modelos formais que ilustra em microescala, maioritariamente de estilização historicista e regionalista, de raiz oitocentista, constituem as vertentes arquiteturais oficializadas pelo Estado Novo, a que acrescem algumas edificações, como as de caráter colonial, de um modernismo Art Déco tardio, acrescido de estilizações decorativas «étnicas». RAS



134. Exposição do Mundo Português
Lisboa, 1940

Bibliografia: França, 1972. Santos, R.A. 1995, 1997 e 1998.

Comemorativa do duplo centenário simbólico da Fundação da Nacionalidade (1140) e da restauração da independência (1640), e assinalando o apogeu do Estado Novo salazarista, que nela celebrava e divulgava o «Ressurgimento Nacional» oficialmente pretendido, a magna *Exposição do Mundo Português* de 1940, preparada desde 1938, foi notavelmente servida por uma plêiade de artistas. O comissário-geral, Augusto de Castro, definiu-a como «uma síntese da civilização portuguesa e da sua projecção universal», como «a verdadeira cidade da História de Portugal» que era também «uma lição de energia, uma perspectiva do génio português [...] um balanço de forças espirituais». Primeira «grande Exposição de História» no mundo, quando até aí «só se tinham realizado «certames de carácter industrial, comercial ou colonial», ela não teria porém «um carácter exclusivamente erudito – e muito menos arqueológico». Não seria «um museu de coisas mortas, mas um exemplo e uma exaltação das forças permanentes e imortais da nossa raça» e, como tal, seria não só retrospectiva mas também celebrativa da política empreendida pelo Estado Novo salazarista, regime de inspiração fascista. Deveria por isso obedecer plasticamente a um «estilo português de 1940» que, na arquitetura dos pavilhões, se traduziu num modernismo oficial ecleticamente temperado com citações historicistas e regionalistas.

Cottinelli Telmo foi o arquiteto-chefe do certame (dividido em «três grandes capítulos: a parte histórica, a secção de etnografia metropolitana e a secção colonial») que teve pavilhões de Rodrigues Lima (Fundação, Formação e Conquista, e Independência), Pardal Monteiro (Descobrimientos), Carlos Ramos (Colonização), Raul Lino (Brasil), Cristino da Silva (de Honra e de Lisboa) e do próprio Cottinelli (Portugueses no Mundo), aos quais se aliaram núcleos de Jorge Segurado

(Aldeias Portuguesas), Veloso Reis Camelo / João Simões (Vida Popular), Cottinelli / Leopoldo de Almeida (Padrão dos Descobrimientos), Vasco Regaleira (Casa de Santo António, Bairro Comercial e Industrial), António Lino / G. Mello Breyner / José Bastos / Vasco Regaleira (Secção Colonial), António Lino (Jardim dos Poetas, Parque Infantil, Espelho d'Água), António Lino / Keil do Amaral (Parque de Atrações) e Leitão de Barros / Martins Barata (Nau Portugal).

Quase todos os arquitetos e pintores modernos (e numerosos académicos também, numa percentagem de vinte por cento) lá colaboraram, embora se notasse a ausência de António Soares. Ao todo, 17 arquitetos, 43 pintores, 19 escultores, 5000 operários e mais de mil modeladores-estucadores ergueram no cenário admirável de Belém, diante do marco simbólico do Mosteiro dos Jerónimos e fronteira ao rio Tejo, a «cidade efémera».

Almada Negreiros, Arlindo Vicente, Botelho, Eduardo Anahory, Emmerico Nunes, Estrela Faria, Frederico George, José Rocha, Jorge Barradas, Kradolfer, Lino António, Luís Dourdil, Manuel Lapa, Maria Keil, Mily Possoz, Paulo Ferreira, Roberto Araújo, Sarah Afonso e Tomás de Melo como pintores-decoradores, António da Costa, António Duarte, Barata Feyo, Canto da Maya, Francisco Franco, João Fragoso, Leopoldo de Almeida, Martins Correia, Semke e, postumamente, Ruy Gameiro como escultores, constituíram o elenco dos artistas mais notáveis.

O Pavilhão «de Honra e de Lisboa» de Cristino da Silva suscitou o aplauso geral, com as suas massas admiravelmente articuladas tingidas de citações historicistas (torre senhorial, arcos apontados, laçarias manuelinas, pontas de diamante) e revestidas com relevos de Canto da Maya. Fronteiro, destacava-se o Pavilhão dos «Portugueses no Mundo» de Cottinelli, massa longitudinal luminosa com sua abside central enquadrando

a enorme e severa escultura da «Soberania» de Leopoldo de Almeida, de uma gramática de inspiração classicizante nazi. Raul Lino, reinventou-se notavelmente no seu Pavilhão do Brasil, nação amiga convidada, com seu leve articulado de colunas-palmeira suportando uma grelha hofmaniana e com decoração e interiores Art Déco executados pelo brasileiro Roberto Lacombe.

O ecletismo revelou-se na arquitetura e nas soluções de decoração e equipamento dos pavilhões efémeros então edificadas, consagrando a figura do pintor-decorador pela via privilegiada da pintura mural, na qual predominaram as estilizações medievalizantes, sobretudo praticadas por Manuel Lapa e Martins Barata. Mas foi no Centro Regional da Exposição, dirigido por António Ferro, que se revelou a decoração mais acertada e unitária graças, à sua dedicada equipa de decoradores revelada nas Exposições Internacionais, acrescida de Estrela Faria e de Eduardo Anahory, que retomou o modelo decorativo das Exposições de Paris (1937) e de Nova Iorque (1939).

Ao utópico modelo da «Política do Espírito» promovido por António Ferro, diretor do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN, depois SNI) desde 1933, sobrepôs-se desde então e posteriormente o modelo do todo poderoso Duarte Pacheco, ministro das Obras Públicas. Foi essa política de obras públicas, servida por um modelo formal de um modernismo eclético e severo de estilização historicista regionalista, o modelo que triunfou na arquitetura promovida pelo Estado Novo, antes que, na década de 50, novas propostas não oficiosas surgissem pela mão de uma nova geração de arquitetos modernos. RAS



135. EXPO'98 – Exposição Mundial de Lisboa
Lisboa, 1998

Planeada desde 1989, a Expo'98, ou Exposição Mundial de Lisboa, comemorou, simbolicamente, o V Centenário da chegada de Vasco da Gama à Índia em 1498 e a imagem de um Portugal que se considerava moderno e desenvolvido.

O seu tema foi «Os Oceanos: Um Património para o Futuro», e o local escolhido para a acolher foi o limite oriental da cidade de Lisboa, junto ao Tejo. Esta zona de 50 hectares ao longo de uma frente ribeirinha de 5 km, uma zona industrial muito degradada, foi recuperada e lá se construíram diversos equipamentos fundamentais, como a nova ponte sobre o Tejo, a Ponte Vasco da Gama, desenvolvida numa extensão de 14 km, e a nova Estação do Oriente, desenhada pelo arquiteto Santiago Calatrava.

Nesta zona, a que se deu o nome de Parque das Nações, decorreu a Exposição Mundial de Lisboa que, inaugurada a 22 de maio, decorreu até 1 de outubro de 1998, acolhendo 141 países e 14 organizações internacionais e atraindo 11 milhões de visitantes (apesar de as previsões iniciais apontarem para 15 milhões).

Evitando o mau exemplo da Expo'92 de Sevilha, na qual os diversos pavilhões e equipamentos não encontraram uso posterior e conheceram o abandono e a degradação, procurou-se que os da Exposição de Lisboa servissem o desenvolvimento urbano da cidade e ficassem futuramente ao serviço da população.

A porta de entrada arquiteturalmente mais relevante foi a Porta do Mar, desenhada pelos arquitetos Manuel Graça Dias e Egas José Vieira: foi mantida a torre de *cracking* da antiga refinaria petrolífera, marco simbólico percorrido por uma rampa curva ascendente, iluminada à noite, que conduzia a uma plataforma de observação e um bar situados no topo.

O mais notável pavilhão construído foi o Pavilhão de Portugal, com posição central no recinto

da Exposição, junto à Doca dos Olivais. Desenhado pelo arquiteto Siza Vieira, nele se reviram criticamente os modelos históricos da arquitetura portuguesa sob uma linguagem contemporânea: um corpo falsamente porticado, revestido a azul-jejo monocromo tradicional, sustenta uma magnífica abóbada suspensa, executada num único vão curvo com 65 metros de comprimento e 50 de largura, sob a qual se estende a Praça Cerimonial, com uma área de 3250 m², que recebeu todos os atos oficiais. No interior funcionaram, como nos restantes pavilhões, espaços de exposição e também de restauração e convívio.

O Pavilhão dos Oceanos (hoje Oceanário de Lisboa), concebido pelo arquiteto norte-americano Peter Chermayeff, e uma das principais referências da Exposição Mundial de Lisboa, funciona ainda hoje como um aquário gigante onde foi recriado o Oceano global, albergando cerca de 15 mil exemplares de 200 espécies diferentes de fauna marinha.

O Pavilhão da Utopia, desenhado pelos arquitetos Regino Cruz e SOM-Skidmore Owings & Merrill, Inc, foi posteriormente convertido em Pavilhão Multiusos (hoje Pavilhão Atlântico), sendo utilizado para congressos e, sobretudo, vários tipos de espetáculos.

Além de diversa zonas e equipamentos permanentes de lazer, passeio e diversão (Porto de Recreio, com marina; Parque do Tejo e do Trancão, zona verde com 80 hectares), a entrada principal, frente à Gare do Oriente, foi convertida em Centro Comercial, enquanto a zona internacional norte acolhe atualmente a Feira Internacional de Lisboa.

Entre os restantes pavilhões destacam-se o Pavilhão do Conhecimento dos Mares (arquiteto Carrilho da Graça), hoje Museu da Ciência; o Pavilhão do Futuro (arquitetos Paula Santos, Rui Ramos e Miguel Guedes), hoje Casino de Lisboa; e a Torre Vasco da Gama, hoje encerrada.

Se a Exposição do Mundo Português, realizada entre 23 de junho e 2 de dezembro de 1940, foi a comemoração apoteótica do período mais sólido do Estado Novo salazarista, atraindo 3 milhões de visitantes e revelando-se como a exposição oficial mais importante no quadro de um mundo devastado pela guerra, a Exposição Mundial de Lisboa de 1998 vem a assumir a importância internacional idêntica. O seu edifício culturalmente mais relevante, o Pavilhão de Portugal de Siza Vieira, encontra-se, porém, infeliz e simbolicamente desativado e abandonado, como metáfora de um país hoje imerso em grave crise, que na altura consagrou o ilusório desenvolvimentismo de cariz neo-liberal, atualmente falido. RAS

FONTES MANUSCRITAS

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Arquivo da Casa Real, caixas 3100-3101; 3194-3195; 3505-3507; 3584.

ARCHIVIO DI STATO DI ROMA, 30 Not. Cap. Uff. 29, pasta 403, fl. 168v-170.

BIBLIOTECA DA AJUDA, Ms. 49-VIII-27, Doc. 8.

BIBLIOTECA DA AJUDA, Ms. 49-VIII-18, fl. 163.

BIBLIOTECA DA AJUDA, Ms. 49-VIII-22, fl. 165v.

BIBLIOGRAFIA

A coleção de ourivesaria do Museu de Alberto Sampaio, 1998. Lisboa: IPM.

AA. VV., 1980. *Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*. Bolonha: Museu Cívico, Edizioni Alfa, p. 173 e fig. 218.

AA. VV., 1988. *Les traités d'architecture de la Renaissance*. Paris: Picard éditeur.

AA. VV., 1989. *Sebastiano Serlio*. Milão: Electa.

AA. VV., 1992. *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance*. Paris: Picard éditeur.

AA. VV., 1994. *Dios arquitecto*. Madrid: Ed. Siruela.

AA. VV., 1997. *Revue d'esthétique. La naissance de la théorie de l'art en France. 1640-1720*. Paris: Éditions Jean-Michel Place.

AA. VV., 2001. *A ciência do desenho. A ilustração na coleção de códices da Biblioteca Nacional*. Lisboa: Biblioteca Nacional.

AA. VV., (2001). *Universo urbanístico português 1415-1822*. (Actas do Colóquio Internacional). Lisboa: CNCDP.

AA. VV., 2002. *Jacopo Barozzi da Vignola*. Milão: Electa.

ABECASIS, Maria Isabel Braga, 2009. *A Real Barraca: A residência na Ajuda dos reis de Portugal (1756-1794)*. Lisboa: Tribuna.

ACKERMAN, James, 1994. «The tuscan/rustic order: a study in the metaphorical language of architecture», in *Distance points. Essays in theory and Renaissance art and architecture*. Cambridge: MIT Press, pp. 495-541.

_____, 2010. «Palladio, Michelangelo and *publica magnificentia*». *Annali di Architettura*, n.º 22. Vicenza: Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, pp. 64-79.

ADAM, Peter, 1992. *Art of the Third Reich*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, Inc., Publishers.

ALBERTI, Leon Battista, 1565. *L'architettura*. Veneza: Appresso Francesco Franceschi.

_____, 2011. *Da arte edificatória*. (Trad. por Arnaldo Espírito Santo, introdução e notas por Mário Kruger). Lisboa: FCG, pp. 23-24 e 170.

ALBUQUERQUE, Martim de e CARDOSO, Arnaldo P., 2004. *A Bíblia dos Jerónimos*. Lisboa: Bertrand-Franco Maria Ricci.

ALEXANDER, Jonathan J. (ed.), 1994. *The painted page: italian Renaissance book illumination, 1450-1550*. Londres: Prestel.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira e BARROCA, Mário, 2002. *História da arte em Portugal. O Gótico*, vol. 2. Lisboa: Editorial Presença.

ALVES, José da Felicidade (introdução e notas), 1984. *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte.

ANCONA, Paolo d', 1913. *Nuove ricerche sulla Biblia dos Jerónimos e dei suoi illustratori*. Florença: Leo S. Olschki.

_____, 1936. «Ancora della *Biblia dos Jerónimos* e del *Magister Sentientiarum* di Lisbona». Revista *L'Arte*, fasc. II. Florença: s.n.

ANTONINI, Debora, 1998-1999. «San Sebastiano: un'architettura di Pellegrino Tibaldi nella Milano borromaica». *Annali di Architettura*, 10-11. Vicenza: Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, pp. 140-156.

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie, 1981. *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*. Paris: Les Éditions du Minuit.

ARISI, Ferdinando, 1986. *Gian Paolo Panini e i fasti della Roma del 700*. Roma: Ugo Bozzi Editore.

ARMAS, Duarte d', 1997. *Livro das fortalezas*. (Introdução de Manuel da Silva Castelo Branco). Lisboa: INAPA/ANTT.

Arte efémera em Portugal, 2001. (Coordenação de João Castelo-Branco). Catálogo de exposição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Arte sacra do concelho de Arraiolos. Inventário artístico da arquidiocese de Évora, 2007. Évora: Fundação Eugénio de Almeida.

Arte sacra do concelho de Estremoz. Santa Maria, Santo André e Evoramonte. Inventário artístico da arquidiocese de Évora, 2008. Évora: Fundação Eugénio de Almeida.

ATERIDO, Angel, 2006. «Mitelli, Colonna, Velásquez y la pintura mural en la corte de Felipe IV» in COLEMAR, J. L. e DESFILIS, A. Serra, *España y Bolonia. Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, pp. 241-264.

AVERLINO, Antonio (detto Filarete), 1972. *Trattato di architettura*. Milão: Ed. Il Polifilo.

BAILEY, Gauvin A., 2001. *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*. Toronto: University of Toronto Press.

_____, 2002. «Creating a global artistic language in late Renaissance Rome: artists in the service of the overseas missions, 1542-1621», in JONES, Pamela M. e WORCESTER, Thomas (eds.). *From Rome to eternity: Catholicism and the arts in Italy, ca. 1550-1650*. Leiden: Brill, pp. 225-252.

_____, 2004. «Religious encounters: Christianity in Asia», in JAFFER, Amin e JACKSON, Anna (eds.), *Encounters: the meeting of Asia and Europe, 1500-1800*. Londres: V&A, pp. 102-123.

BANU, Georges, 1989. *Le rouge et or: une poétique du théâtre à l'italienne*. Paris: Flammarion.

BARROCA, Mário Jorge, 1992. «Medidas-padrão medievais portuguesas». *Revista da Faculdade de Letras. História*. Porto: FLP, pp. 55-83.

BATORÉO, Manuel, 2004. *Pintura portuguesa do Renascimento. O mestre da Lourinhã*. Lisboa: Caleidoscópio.

_____, 2011. *Os «Primitivos Portugueses» e a gravura do Norte da Europa*. Lisboa: Caleidoscópio, p. 139.

BEAUMONT, Maria Alice, 1964. *Catálogo de desenhos italianos do século XVII do Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: MNAA.

_____, 1973. «Stage sets by the Bibienas in the Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa». *Apollo*. Londres, pp. 408-415.

_____, 1983. «Livro de Horas», in *XVII Exposição Europeia de Arte e Cultura*. Catálogo de exposição. Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros.

_____, 1987a. «Arquitectura e cenografia nos desenhos dos Galli Bibiena». *Revista São Carlos*, junho-outubro, n.º 5. Lisboa: IPPC, pp. 12-15.

_____, 1987b. *Desenhos dos Galli Bibiena. Arquitectura e cenografia*. Catálogo de exposição (Museu Nacional de Arte Antiga, junho 1987). Lisboa: IPPC.

_____, 1993. *Eighteenth century scenic and architectural design drawings by the Galli Bibiena family from collections in Portugal*. Alexandria, Virginia: Art Services International.

BEAUMONT, Maria Alice e LENZI, Deanna, 1992. *Meravigliose scene, piacevoli inganni. Galli Bibiena*. Bibbiena: Palazzo Comunale.

BECKFORD, William Thomas, 1954. *The journal of William Beckford in Portugal and Spain, 1787-1788* (editado com introdução e notas de Boyd Alexander). Londres: Rupert Hart-Davis.

_____, 1956. *Excursion à Alcobça et Batalha*. Texto da edição original. (Tradução, introdução e notas de André Parreaux). Paris: Societé d'Éditions «Les Belles Lettres».

BEIRÃO, Caetano, 1936. *Cartas da rainha D. Mariana Vitória para sua família de Espanha (1721-1748)*. Caetano Beirão (ed.) Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

BENASSI, Stefano (2004). *L'Accademia Clementina. La funzione; la ideologia estetica*. Bolonha: Minerva Edizioni.

BENTINI, Jadranka e LENZI, Deanna, 2000. *I Bibiena: una famiglia europea*. Veneza: Marsilio.

BERNARDINO, Teresa, 1985. *Sociedade e atitudes mentais em Portugal (1770-1810)*. Lisboa: INCM.

BIALOSTOCKI, Jan, 1989. *El arte del siglo XV*. Madrid: Istmo.

BONNERY, André, MENTRÉ, Mireille e HIDRIO, Guylène, 1998. *Jérusalem, symboles et représentations dans l'Occident médiéval*. Paris: Éd. Grancher.

BORGES, Nelson Correia, 1980. *João de Ruão. Escultor da Renascença coimbrã*. Coimbra: FLUC.

BÖSEL, Richard e SALVIUCCI INSOLERA, Lydia, 2010. *Mirabili disinganni*. Roma: Artemide.

BOUDOM, Phillipe, 1971. *Sur l'espace architectural. Essai d'épistémologie de l'architecture*. Paris: Dunod.

BOURDON, Albert-Alain, 1965. «Une description de Lisbonne en Juin de 1755 par le Chevalier de Courtils». *Bulletin des Études Portugaises*, n.º 26, pp. 111-180.

BRAGA, Theófilo, 1870-1871. *História do teatro português*. Porto: Imprensa Portuguesa.

BRANCO, Ricardo Lucas de Sousa, 2008. *Italianismo e contra-reforma: a obra do arquitecto Baltazar Álvares em Lisboa*. Dissertação de Mestrado em História de Arte, FCSH – UNL, Lisboa.

BRANDÃO, D. Domingos Pinho, 1984. *Obra de talha dourada, ensemblagem e pintura na cidade e na diocese do Porto. Documentação. I. Séculos XV a XVII*. Porto: s. ed.

- BRESCIA, Rosana de Moraes Marreco Orsini, 2010. *C'est là que l'on joue la comédie: les Casas da Ópera en Amérique-Portugaise au XVIII^e siècle*. Dissertação de Doutorado, Universidade da Sorbonne, Paris IV.
- BRIGOLA, João Carlos, 2003. *Coleções, gabinetes e museus em Portugal no século XVIII*. Lisboa: FCG / FCT.
- BRITO, Manuel Carlos de, 1989. *Opera in Portugal in the eighteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BUCHER, François, 1976. «Micro-architecture as the “idea” of gothic theory and style». *Gesta*, n.º 15. Nova Iorque: The University of Chicago Press, pp. 71-89.
- BUENO, Beatriz P. S., 2000. «Formação e metodologia de trabalho dos engenheiros militares: a importância da “ciência do desenho” na construção de edifícios e cidades». Comunicação apresentada no Colóquio «A Construção do Brasil Urbano», Convento da Arrábida – Lisboa 2000. (<http://revistas.ceurban.com/numero4/artigos>)
- BULGARI, Costantino, 1958. *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia*, vol. I. Roma: Lorenzo del Turco.
- BURGESS, Robin (ed.) 2005. *An essay on the opera* Saggio sopra l'opera in musica, by Francesco Algarotti. Nova Iorque: The Edwin Mellen Press.
- BURKE, Peter, 2007. *A construção de Luís XIV*. Lisboa: Caleidoscópico.
- BURY, John, 1979. «Francisco de Holanda, a little known source for the history of fortification in the 16th century», in *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIV. Paris: FCG.
- _____, 1981. *Two notes on Francisco de Holanda*. Londres: Warburg Institute.
- CABROL, F. e LECLERCQ, H., 1924-1948. *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, (dir. por Henri Marrou), 28 vols. Paris: Letouzey et Ané.
- CACEGAS, Fr. Luis, 1866. *Terceira parte da história de S. Domingos, particular do reino e conquistas de Portugal, reformada em estilo e amplificada em sucessos e particularidades por Fr. Luis de Sousa*, 3.^a ed., vol. IV. Lisboa: Typ. do Panorama.
- CAETANO, Joaquim Oliveira, 1995a. «Arquitectura, iconografia e decoração na obra gótica e manuelina», in *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga. A coleção de ourivesaria*. 1.º vol.: *Do românico ao manuelino*. Lisboa: IPM, pp. 190-195.
- _____, 1995b. «Ao modo de Itália: a pintura portuguesa na idade do Humanismo», in *A pintura maneirista em Portugal. Arte no tempo de Camões*. Catálogo de exposição. Lisboa: CCGP, pp. 90-105.
- _____, 1996. *O que Janus via. Rumos e cenários da pintura portuguesa (1535-1570)*. Dissertação de Mestrado em História da Arte, FCSH – UNL, Lisboa.
- _____, 1998a. «O tecto de São Roque», in *O tecto da Igreja de São Roque. História, conservação e restauro*. Lisboa: Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, pp. 13-37.
- _____, 1998b. *Pintura. Coleção de pintura da Misericórdia de Lisboa. Século XVI ao século XIX. Tomo I (1520-1700)*. Lisboa: Museu de S. Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa. (Coleção Património Artístico, Histórico e Cultural da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, vol. V).
- _____, 2002. *Pintura. Coleção de pintura da Misericórdia de Lisboa. Século XVI ao século XX. Tomo I (1520-1700)*. Lisboa: Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.
- _____, 2009. «A Custódia de Belém: arquitectura e celebração», in *A Custódia de Belém – 500 anos*. Lisboa: MNAA, pp. 105-115.
- _____, 2010. «Sob o signo do humanismo. O final do renascimento na pintura portuguesa», in *Primitivos Portugueses (1450-1550). O século de Nuno Gonçalves*. Catálogo de exposição. Lisboa: MNAA, pp. 230-273.
- CALISSONI, Anna Bulgari, 1987. *Argentieri, gemmari e orafi di Roma*. Roma: Fratelli Palombi Editori.
- CÂMARA, Maria Alexandra Gago da, 1993. «A teatralidade do Barroco e a representação de espaços efêmeros. Proposta de leitura do espaço cénico na ópera setecentista». *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 3. Lisboa: Associação Portuguesa de Ciências Musicais, pp. 147-164.
- _____, 1996. *Espaços teatrais setecentistas*. Lisboa: Livros Horizonte.
- CAMEROTA, Filippo, 2006. *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*. Milão: Electa.
- _____, 2010. *Linear perspective in the age of Galileo. Ludovico Cigoli's Prospettiva pratica*. Florença: Olschki.
- CARBONI, Stefano, 2007. «Moments of vision: Venice and the Islamic World, 828-1797», in *Venice and the Islamic World, 828-1797*. Catálogo de exposição. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art / New Haven e Londres: Yale University Press.
- CARDIM, Pedro, 1998. *Cortes e cultura política no Portugal do Antigo Regime*. Lisboa: Cosmos.
- CARITA, Hélder, 2009. *Indo-portuguese architecture in Cochín and Kerala*. Nova Deli: Transbooks.
- CARNEIRO, Luís Soares, 2002. *Teatros portugueses de raiz italiana*, 2 vols. Dissertação de Doutorado, FAUP, Porto.
- CARVALHO, Ayres de, 1960-1962. *D. João V e a arte do seu tempo*, 2 vols. Lisboa: Edição do autor.
- _____, 1979. *Os três arquitectos da Ajuda. Do Rocaille ao Neoclássico*. Lisboa: ANBA.
- CARVALHO, José Alberto Seabra, 1995. «S. Lucas pintando a Virgem», in *A pintura maneirista em Portugal. Arte no tempo de Camões*. Catálogo de exposição. Lisboa: CCGP, p. 435.
- _____, 1998. «O Retábulo da Trindade», in *Garcia Fernandes. Um pintor do Renascimento eleitor da Misericórdia de Lisboa*. Catálogo de exposição. Lisboa: Museu de S. Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, pp. 79-85.
- _____, 1999. «Perspectivas. Gaspar Dias segundo Vredeman de Vries». Separata do *Boletim Cultural*, série IV, n.º 93. Lisboa: Assembleia Distrital de Lisboa.
- _____, 2002. «Pinturas da Madre de Deus do tempo da Rainha D. Leonor», in *Igreja da Madre de Deus. História, conservação e restauro*. Lisboa: IPM, pp. 53-61.
- _____, 2009. «São Francisco e Santo António. Santa Clara e Santa Coleta», in *Casa perfeitíssima. 500 anos da fundação do Mosteiro da Madre de Deus (1509-2009)*. Catálogo de exposição. Lisboa: IMC / MNAZ, pp. 273-276.
- _____, 2010. «Dois mestres luso-flamengos: Mestre da Lourinhã e Frei Carlos», in *Primitivos Portugueses (1450-1550). O século de Nuno Gonçalves*. Catálogo de exposição. Lisboa: MNAA / Athena, pp. 156-173.
- CARVALHO, Maria João Vilhena de, 1999. «Virgem com o Menino», in *Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa*. Catálogo. Lisboa: MNAA, p. 120.
- _____, 2009. «A escultura portuguesa entre a pedra, a madeira e o barro (1450-1580)», in CARVALHO, Maria João Vilhena de e CORREIA, Maria João Pinto, *Arte portuguesa da Pré-História ao século XX*. Vol. 7 – *A escultura nos séculos XV a XVIII* (coordenação de Dalila Rodrigues). Vila Nova de Gaia: Fubu, pp. 7-71.
- CASACA, João M., 2006. *O palmo craveiro e as antigas unidas de comprimento*. Lisboa: LNEC.
- CASTELO BRANCO, Manuel da Silva, 1997. «Introdução», in ARMAS, Duarte d', *Livro das fortalezas*. Lisboa: INAPA / ANTT, pp. 1-22.
- Catálogo de uma coleção de Arte Antiga*, 1948. Lisboa: Casa Liquidadora Leiria e Nascimento.
- Catálogo-guia do Museu Nacional de Machado de Castro. Secção de Ourivesaria*, 1940. Coimbra: MNMC.
- CATANEO, Pietro, 1554. *I quattro primi libri di architettura*. Vinegia: in casa de figliuoli di Aldo.
- CHARTIER, Roger, 2002. *A história cultural. Entre práticas e representações*. Lisboa: Difel.
- CHASTEL, André, 1959. *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*. Paris: PUF.
- _____, 2012. *Arte e humanismo em Florença na época de Lourenço, o Magnífico. Estudos sobre o Renascimento e o Humanismo platónico* (tradução de Dorothée de Bruchard; introdução e notas de Luiz Marques). São Paulo: Cosac Naify, pp. 336-339.
- CHAUNU, Pierre, 1985. *A civilização da Europa das Luzes*, vols. I e II. Lisboa: Imprensa Universitária.
- CHIARINI, Marco, 2000. *Palazzo Pitti: l'arte e la storia*. Florença: Nardini.
- CHOAY, Françoise, 1980. *La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris: Éd. du Seuil.
- CID, Pedro, 2005. «Castelo de Vide e o álbum de Duarte d'Armas: algumas notas». *Património Estudos*, n.º 8. Lisboa: IPPAR, pp. 108-119.
- _____, 2007. *A Torre de São Sebastião de Caparica e a arquitectura militar do tempo de D. João II*. Lisboa: IHA / UNL.
- CONCEIÇÃO, Margarida Tavares da, 2008. *Da cidade e fortificação em textos portugueses (1540-1640)*. Dissertação de Doutorado em Teoria e História da Arquitectura, FCTUC, Coimbra.
- COOMARASWAMY, Ananda K., 1956. *Mediaeval sinhalese art*. Nova Iorque: NY Pantheon Books.
- CORREIA, Ana Paula Rebelo, 2001. «Cópia dos reais aparatos...» e «Varanda construída para a aclamação de D. Maria I», in *Arte efêmera em Portugal*. Catálogo de exposição. Lisboa: FCG, pp. 74-86 e 292-293.
- CORREIA, Joaquim Manuel da Silva, 1969. «Teatros régios do século XVIII. Algumas considerações acerca dos desenhos da coleção do Museu Nacional de Arte Antiga». *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, V. Lisboa: MNAA, pp. 24-38. (Referência às afinidades na arquitectura e na estátua de Neptuno com os desenhos para a ópera «Fetonte», integrando este desenho no grupo de atribuíveis a Francesco Bibiena).
- CORREIA, José Eduardo Horta, 1986. «A arquitectura – maneirismo e “estilo chão”», in *História da arte em Portugal*, vol. 7. Lisboa: Alfa.
- CORREIA, Virgílio, 1953. *Inventário artístico de Portugal. Distrito de Coimbra*. Lisboa: ANBA.

- CORTEZ, Alberto, 1929. «Da fabrica que falece à cidade de Lisboa», in *Archivo Español de Arte y Arqueología*. Madrid: Centro de Estudios Historicos.
- COSME, O. M. da Silva, 1990. *Fidalgos in the kingdom of Kotte*. Colombo: Harwoods Publishers.
- COUTINHO, Bernardo Xavier, 1959. *Nossa Senhora na arte*. Porto: Livraria Tavares Martins.
- COUTO, João, 1945. *Obras de ourives provenientes do Convento de Cristo de Tomar e guardadas no Museu Nacional de Arte Antiga*. Tomar: Comissão Municipal de Turismo de Tomar.
- _____, 1946. «Alguns tipos de porta-paz nas coleções do Museu Nacional de Arte Antiga». *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. I, n.º 1. Lisboa: MNAA, pp. 15-23.
- _____, 1951. *Pintura Portuguesa – Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: MNAA.
- COUTO, João e GONÇALVES, António M., 1960. *A ourivesaria em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, Lda.
- CRAVEIRO, Maria de Lurdes, 2009. *Arte portuguesa da Pré-História ao século XX*. Vol. 9 – *A arquitectura «ao romano»* (coordenação de Dalila Rodrigues). Vila Nova de Gaia: Fubu.
- CRESPI, Luigi, 1977 (Roma, 1769). *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, tomo III. Bolonha: Alfa.
- CUNHA, Rui Maneira, 2003. *As medidas na arquitectura, séculos XIII-XVIII. O estudo de Monsaraz*. Lisboa: Caleidoscópio.
- Da Flandres e do Oriente. Escultura importada. Coleção Miguel Pinto*, 2002. Lisboa: IPM / CMAG.
- DALGADO, Sebastião Rodolfo, 1919. *Glossário luso-asiático*, 2 vols. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- DALTON, O. M. 1927. *The Waddesdon Bequest*. 2.ª ed. Londres: British Museum, n.º 183.
- DARDANELLO, Giuseppe, 2001. «Filippo Juvarra: “chi poco vede niente pensa”», in DARDANELLO, G. (org.), *Sperimentare l'architettura. Guarini, Juvarra, Alfieri, Borra e Vittone*. Turim: Cassa di Risparmio di Torino, pp. 97-176.
- DE JONGE, Krista, 2011. «“Scientie” et “experientie” dans le gothique moderne des anciens Pays-Bas», in *Le Gothique de la Renaissance*. Paris: Picard, pp. 199-216.
- DELAFORCE, Angela, 2002. *Art and patronage in eighteenth-century Portugal*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DELLA TORRE, Stefano, 1997. «Riferimenti classicisti nell'architettura sacra post-tridentina», in MOZZARELLI, Cesare e ZARDIN, Danilo (eds.), *I tempi del Concilio. Religione, cultura e società nell'Europa tridentina*. Roma: Bulzoni Editore, pp. 415-416.
- DESWARTE, Sylvie, 1977. *Les enluminures de la «Leitura Nova», 1504-1522. Étude sur la culture artistique au Portugal au temps de l'Humanisme*. Paris: FCG / CCP.
- DIAS, João José Alves, 1984. «Uma grande obra de engenharia em meados do século XVI: a mudança do curso do rio Tejo», in *Nova História*, I. Lisboa: Editorial Estampa, pp. 65-83.
- DIAS, Pedro (coord.), 1992. *No tempo das feitorias. A arte portuguesa na época dos Descobrimentos*, vol. II. Catálogo de Exposição. Lisboa: SEC – IPM.
- _____, 1996. *O Fydias peregrino. Nicolau Chanterene e a escultura europeia do Renascimento*. Coimbra: Instituto de História de Arte.
- _____, 1997. *O brilho do Norte*. Lisboa: Galeria de Pintura do Rei D. Luís – IPPAR.
- _____, 2006. *Portugal e Ceilão: baluartes, marfim e pedraria*. Lisboa: Santander Totta.
- _____, 2009a. *Ceilão*. Coleção «Arte de Portugal no Mundo». Lisboa: Jornal Público.
- _____, 2009b. *Índia: arquitectura civil e religiosa*. Coleção «Arte de Portugal no Mundo». Lisboa: Jornal Público.
- ELIAS, Norbert, 1995. *A sociedade da Corte*. Lisboa: Estampa.
- Encompassing the globe. Portugal and the world in the 16th and 17th centuries*, 2007. LEVENSON, Jay (ed.). Washington, D.C.: Smithsonian Institution.
- Encontro de culturas, oito séculos de missão portuguesa*, 1994. Lisboa: Conferência Episcopal Portuguesa, p. 245, cat. XV. 241.
- ESPANCA, Túlio, 1948. *Alguns artistas de Évora nos séculos XVI-XVII*. Separata de *A Cidade de Évora*, n.ºs 15-16. Évora: Câmara Municipal de Évora.
- _____, 1966. *Inventário artístico de Portugal, VII. Concelho de Évora*, 2 vols. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes.
- _____, 1975. *Inventário artístico de Portugal. Concelhos de Arraiolos, Estremoz, Montemor-o-novo, Mora e Vendas Novas*, 2 vols. Lisboa: ANBA.
- Esplendor e Devoção. Os Relicários de S. Roque*, 1998. Lisboa: Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.
- Exotica, Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance*, 2000. SEIPEL, Wilfried (dir.). Milão: Skira.
- FERNANDES, Carla Varela, 1997. *Imaginária coimbrã dos anos do Gótico*. Dissertação de Mestrado, FLUL, Lisboa.
- _____, 2010. *A imagem de um rei. Análise do túmulo de D. Fernando I*. Lisboa: AAP.
- FERRARIS, Paola, 1995. «Le committenze pittoriche di Giovanni V», in ROCCA, Sandra Vasco e BORGHINI, Gabrielle (dir.), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*. Roma: Àrgos.
- FERRARIS, Paola, (Guida alla mostra), ROCCA, Sandra Vasco e BORGHINI, Gabrielle (dir.), 1990. *Roma lusitana, Lisbona romana*. Roma: Àrgos.
- FERREIRA, Carlos-Antero, 2006. «Igrejas do Chiado na reconstrução pombalina», in DUARTE, A., FERREIRA, C. A. e REIS, V. dos, *Basilica de Nossa Senhora dos Mártires e as outras igrejas do Chiado*. Lisboa: Fundação Sousa Pedro.
- FLORES, Jorge, 2007. *Re-exploring the links. History and constructed histories between Portugal and Sri Lanka*. Lisboa: FCG.
- FONSECA, Anne-Louise Gonçalves, 2008. *Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) et la peinture d'histoire à Lisbonne: cycles religieux et cycles profanes*. Dissertação de Doutoramento Ph.D., Université de Montréal.
- FRANÇA, José-Augusto, 1966. *A arte em Portugal no século XIX*, 2 vols. Lisboa: Bertrand. _____, 1972. *A arte em Portugal no século XX*. Lisboa: Bertrand Editores.
- FRANCO, Anísio, 1996. «As cruces de cristal de rocha. Transparência e transcendência», in *Inventário de ourivesaria. Do românico ao manuelino*. Lisboa: IMC, pp. 62-65.
- _____, 2000a. «Ostensório», in *Cristo, fonte de esperança*. Porto: Diocese do Porto, pp. 372-373.
- _____, 2000b. «Sacrário», in *Cristo, fonte de esperança*. Porto: Diocese do Porto, pp. 334-335.
- FRANCO, Anísio, e SOALHEIRO, João, 2004. «O retábulo da Natividade do Museu de Alberto Sampaio em Guimarães», in *Retábulo da Natividade*. Lisboa: IPCR, pp. 14-31.
- FRIAS, Hilda, 2006. *Goa: a arte dos púlpitos*. Lisboa: Livros Horizonte.
- FROMMEL, Sabine, 1998. *Sebastiano Serlio architetto*. Milão: Electa, p. 352.
- FUMAROLI, Marc, 1998. *L'école du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*. Paris: Flammarion, pp. 445 e ss.
- GALLASCH-HALL, Aline, 2012. *A cenografia e a ópera em Portugal no século XVIII: os teatros régios, 1750-1793*. Dissertação de Doutoramento em História, UE, Évora.
- GARMS, Jorg, 1995a. «Luigi Vanvitelli (1700-1773). Studi per vedute di Lisbona», in ROCCA, Sandra Vasco e BORGHINI, G. (org.), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*. Roma: Àrgos, pp. 57-66.
- _____, 1995b. «Sezione longitudinale di una capella», in ROCCA, Sandra Vasco e BORGHINI, G. (org.), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*. Roma: Àrgos.
- GARZELLI, Annarosa, 1983. «Nuovi documenti figurativi quattrocenteschi per la ricostruzione degli apparati di arredo monumentale di Donatello», in *La scultura decorativa del Primo Rinascimento* (Atti del I Convegno Internazionale di studi. Università di Pavia, settembre 1980). Roma, pp. 55-66.
- GOMES, Paulo Fernando Sequeira Varela, 1998a. *Igreja de planta centralizada em Portugal no século XVII. Arquitectura, religião e política*. Dissertação de Doutoramento em História e Teoria da Arquitectura, FCTUC, Coimbra.
- _____, 1998b. «Obra crespa e relevante. Os interiores das igrejas lisboetas na segunda metade do século XVII – alguns problemas», in *Bento Coelho da Silveira (1620-1708) e a cultura do seu tempo*. Catálogo de exposição. Lisboa: IPPAR, p. 113.
- _____, 2001. *Arquitectura, religião e política em Portugal no século XVII: a planta centralizada*. Porto: FAUP.
- _____, 2007. «Ovídio Malabar. Manuel de Faria e Sousa, a Índia e a arquitectura portuguesa», in 14,5. *Ensaios de História e Arquitectura*. Coimbra: Livraria Almedina, pp. 159-186.
- _____, 2009. *Expressões de neoclássico*. Vila Nova de Gaia: Fubu.
- GOMES, Rita Costa, 1996. *Castelos da Raia*. Vol. I – *As Beiras*. Lisboa: IPPAR.
- _____, 2003. *Castelos da Raia*. Vol. II – *Trás-os-Montes*. Lisboa: IPPAR.
- GÓMEZ, Maria Leticia Ruiz, 1998. «Dos nuevos lienzos de escuela madrileña en las Descalzas Reales de Madrid, y una hipótesis sobre la devoción al Santo Sepulcro». *Reales sitios*. Madrid: Patrimonio Real, n.º 138.
- GONÇALVES, António Nogueira, 1944. *As pratas da Sé de Coimbra. Subsídios para o estudo da secção de ourivesaria do Museu Machado de Castro*. Coimbra: Coimbra Editora.
- _____, 1984. *Estudos de ourivesaria*. Porto: Paisagem Editora.

- GONÇALVES, Flávio, 1959. «O «Juízo Final» do Museu Nacional de Arte Antiga». *O Comércio do Porto*. Suplemento *Cultura e Arte*, 17 de julho. Porto.
- GOULÃO, Maria José, 2009. *Arte portuguesa da Pré-História ao século XX*. Vol. 4 – *Expressões artísticas do universo medieval* (coordenação de Dalila Rodrigues). Vila Nova de Gaia: Fubus.
- GRITELLA, Gianfranco, 1992. *Juvarra. L'architettura*, 2 vols. Modena: F. C. Panini.
- GROS, Pierre, 2001. «La géométrie platonicienne de la notice vitruvienne sur l'homme parfait (*De architectura*, III, 1,2-3)». *Annali di architettura*, 13. Vicenza: Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, pp. 15-34.
- GRUBE, Ernst J., 2007. «Venetian Lacquer and Bookbindings of the 16th Century», in *Venice and the Islamic World, 828-1797*. Catálogo de exposição. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art / New Haven e Londres: Yale University Press.
- GUERREIRO, Pe. Fernão, 1931. «Das coisas de Goa», in VIEGAS, Artur (ed.), *Relação anual das coisas que fizeram os padres da Companhia de Jesus nas suas missões*, tomo 2.º. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- GUIMARÃES, Alfredo, 1928. «Ourivesaria artística de Guimarães». *Ilustração Moderna*, 3.º Ano, n.º 21. Porto.
- GUSMÃO, Adriano de, 1957. «A pintura maneirista em Évora». Separata de *A Cidade de Évora*. Évora: Câmara Municipal de Évora.
- HABERMAS, Jürgen, 1991. *The structural transformation of the public sphere: an enquiry into a category of bourgeois society*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- HART, Vaughan e HICKS, Peter (eds.), 1998. *Paper palaces. The rise of the Renaissance architectural treatise*. New Haven e Londres: Yale University Press.
- HAVELL, Ernest Binfield, 1913. *Indian architecture, its psychology, structure, and history from the first Muhammadan invasion to the present day*. Cap. II. Londres: John Murray, p. 14.
- HEREDIA MORENO, Maria del Carmen, 2005. «Juan de Arfe y Villafaña, tratadista de arquitectura y arquitecto de la plata labrada», in *Estudios de Platería*. Murcia: Universidade de Murcia, pp. 193-211.
- HERNEMARCK, Carl, 1977. *The art of the european silversmith, 1430-1830*, 2 vols. Londres e Nova Iorque: Sotheby Parke Bernet.
- HERSEY, George, 1992. *Possible palladian villas (plus a few instructively impossible ones)*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- HESPAÑA, António, 1984. *Poder e instituições na Europa do Antigo Regime*. Lisboa: FCG.
- HUTH, Hans, 1968. «A venetian Renaissance casket». *Museum Monographs I*. Saint Louis: City Art Museum of St. Louis, pp. 43-50 e figs. 2-4.
- IÑIGUEZ ALMECH, F., 1961. «La liturgia en las miniaturas mozárabes», in *Archivos Leoneses*, XV, Archivo Histórico Diocesano de León, pp. 49-76.
- Instrução «Redemptionis Sacramentum»*, 2004. Congregação para o Culto Divino e a Disciplina dos Sacramentos. Capítulo VI. Roma.
- Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga. A coleção de ourivesaria*. 1.º vol.: *Do românico ao manuelino*, 1995. Lisboa: IPM.
- Inventário do Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra. Ourivesaria – séculos XVI e XVII*, 1992. Lisboa: IPM.
- Inventário do Museu Nacional de Machado de Castro. Coleção de ourivesaria medieval, séculos XII-XV*, 2003. Lisboa: IPM.
- Itinerário, viagem ou navegação de Jan Huygen van Linschoten para as Índias Orientais ou Portuguesas*, 1997. (Edição preparada por Arie Pos e Rui Manuel Loureiro). Lisboa: CNCDP.
- KAVALER, Ethan Matt, 2010. «Microarchitecture circa 1500 as model of the sacred», in *Jheronimus Bosch. His sources*. S'Hertogenbosch: Jheronimus Bosch Art Center, pp. 191-204.
- KEIL, Luís, 1940. *Inventário artístico de Portugal. Distrito de Portalegre*, vol. I. Lisboa: ANBA, p. 149.
- _____, 1943. *Inventário artístico de Portugal. Distrito de Portalegre*, vol. II. Lisboa: ANBA.
- KEMP, Martin, 1990. *La scienza dell'arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*. Florença-Milão: Giunti.
- KERTÉSZ, Imre, 2007. *Il secolo infelice*. Milão: Bompiani, p. 248.
- KLEPPER, Deena Copeland, 2007. *The insight of believers: Nicholas of Lyra and christian reading of Jewish Text in the Later Middle Ages*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press.
- KLINKENBERG, Emanuel S., 2009. *Compressed meanings: the Donor's model in medieval art to around 1300*. Turnhout: Brepols. (Col. Architectura Medievo, 2).
- KOYRÉ, Alexandre, 2001. *Do mundo fechado ao universo infinito*. Lisboa: Gradiva.
- KRISHNAMURTI, Jiddu, 1990. *A se stesso. L'ultimo diario*. Roma: Ubaldini Editore.
- KUBLER, George, 1967. *The antiquity of the art of painting by Felix da Costa*. New Haven e Londres: Yale University Press.
- _____, 1972. *Portuguese plain architecture between spices and diamonds, 1521-1706*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- _____, 1988. *A arquitectura portuguesa chã. Entre as especiarias e os diamantes 1521-1706*. Lisboa: Ed. Vega.
- LAMBERTINI, Vincenzo, 1787. *La regolata costruzione de' Teatri*. Napoles: V. Orsini.
- LANG, F., 1727. *Dissertatio de actione scenica*. Monaco.
- LARSON, Orville K. (introd.), 1987. *The theatrical writings of Fabrizio Carini Motta: Translations of trattato sopra la struttura de' ttheatri e scene, 1676, and costruzione de teatri e machine teatrali, 1688*. Carbondale e Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Le gothique de la Renaissance*, 2011. Actes des quatrième Rencontres d'Architecture Européenne, Paris, 12-16 juin 2007. Paris: Picard.
- LENZI, Deanna e BENTINI, Jadranka, 2000. *I Bibiena, una famiglia Europea*. Catálogo de exposição. Bolonha, setembro 2000-janeiro 2001. Veneza: Marsilio Editore.
- LIEVENS-DE WAEGH, Marie Léopoldine, 1991. *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*. Vol. I – *Le Musée National d'Art Ancien et le Musée National des Carreaux de Faïence de Lisbonne*. Bruxelas: Centre National de Recherche sur les Primitifs Flamands.
- Llibres de Passanties, Barcelona.
- LOCCI, Massimo, 1998. *Gian Lorenzo Bernini. Scena retorica per l'immaginario urbano*. Turim: Testo & Imagine.
- LOIOLA, Santo Inácio de, 1999. *Exercícios espirituais*. 3.ª edição. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa.
- LOUREIRO, Rui, 2004. «Manuel Godinho de Erédia e os seus tratados geográficos». *Oceanos*, n.º 9. Lisboa: Fundação Oriente, pp. 94-107.
- LOUSADA, Maria Alexandre, 1995. *Espaços de sociabilidade em Lisboa: finais do século XVIII a 1834*. Dissertação de Doutoramento em Geografia Humana, FLUL, Lisboa.
- LYOTARD, Jean-François, 1979. *Discurso, figura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MACHADO, Cyrillo Volkmar, 1823. *Collecção de memorias relativas ás vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal recolhidas e ordenadas por Cyrillo Volkmar Machado, pintor ao serviço de S. Magestade o Senhor D. João VI*. Lisboa: na Imp. de Victorino Rodrigues da Silva.
- _____, 1922 (1.ª edição 1823). *Collecção de memorias relativas ás vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros que estiverão em Portugal*. (Edição de J. M. Teixeira de Carvalho e Vergílio Correia). Coimbra: Imprensa da Universidade.
- _____, 2002. *Tratado de arquitectura e pintura*. Lisboa: FCG.
- MACHADO, Ignacio Barbosa, 1759. *Historia critico-chronologica da instituiçam da festa, da procissam e officio do Corpo Santissimo de Christo no veneravel sacramento da Eucharistia...* Lisboa: na Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno.
- MACHADO, João Nuno Sales, 2002. *A imagem do teatro. Iconografia do teatro de Gil Vicente. Leitura iconológica de Breve Sumário da História de Deos*. Dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro, FLUL, Lisboa.
- _____, 2005. *A imagem do teatro. A iconografia do teatro de Gil Vicente*. Lisboa: Caleidoscópio.
- MACNAIR, Nicholas, 2011. «O ressurgimento de Antígono», in *Antígono*. Lisboa: CCB, Ministério da Cultura, Divino Sospiro.
- MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse, 1983. «L'image ornamentale et la littérature artistique importées du XVIe au XVIIe siècle: un patrimoine meconnu des bibliothèques et musées portugais». *Boletim Cultural*, 2.ª série, vol. I. Porto: Câmara Municipal do Porto.
- _____, 1996. «Rome, Lisbonne, Rio de Janeiro, Londres et Paris: le long voyage du Recueil Weale, 1745-1995», in *Colóquio. Artes*, 2.ª Série, 38.º Ano, n.º 109, abril-junho. Lisboa: FCG, pp. 5-22.
- MANFREDI, Tommaso, 2001. «Juvarra e Roma (1714-1732): la diplomazia dell'architettura», in DARDANELLO, G. (org.), *Sperimentare l'architettura. Guarini, Juvarra, Alfieri, Borra e Vittone*. Turim: Cassa di Risparmio di Torino, pp. 177-196.
- _____, 2010. *Filippo Juvarra. Gli anni giovanili*. Roma: Árgos.
- _____, 2011. «"Roma communis patria": Juvarra and the British», in MARSHALL, D., RUSSEL, S., WOLFE, K. (ed.), *Roma Britannica. Art patronage and cultural exchange in eighteenth-century Rome*. Londres: The British School at Rome, pp. 207-223.

- MARAVALL, José Antonio, 1997. *Regimes, politics, and markets: democratization and economic change in southern and eastern Europe*. Oxford: University Press.
- MARCOS, Margarita Mercedes Estella, 1997. *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España e Portugal*. Monterrey: Lydia Sada de Gonzalez.
- MARÍAS, Fernando e BUSTAMANTE, Agustín, 1986. *Medidas del romano por Diego de Sagredo*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos y Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- MARÍAS, Fernando e PEREDA, Felipe (eds.), 2000. *Medidas del romano*, 2 vols. Toledo: Antonio Pareja.
- MARKL, Dagoberto, 1983a. «O “Julgamento das Almas” do Museu de Arte Antiga: estudo de uma pintura “panfletária”». *Prelo. Revista da Imprensa Nacional-Casa da Moeda*, n.º 1. Lisboa.
- _____, 1983b. *Livro de horas de D. Manuel. Estudo introdutório*. Lisboa.
- _____, 1991. *A ourivesaria portuguesa na época dos Descobrimientos. Um ensaio iconográfico*. Viseu: Câmara Municipal de Viseu.
- MARKL, Dagoberto e PEREIRA, Fernando António Baptista, 1986. «O Renascimento», in *História da arte em Portugal*, vol. 6. Lisboa: Publicações Alfa.
- MARQUES, João Martins da Silva, 1940. «Armas e tapeçarias reais num inventário de 1505». *Congressos do Mundo Português – 3.º Congresso*. Lisboa.
- MARTÍ, Fernando Galtier, 2001. *La iconografía arquitectónica en el arte Cristiano del primer milenio. Perspectiva y convención; sueño y realidad*. Saragoça: Mira Editores.
- MATTEUCCI, Anna Maria e LENZI, Deanna, 1980. «L’arte del Settecento emiliano. Architettura, scenografia, pittura di paesaggio». *X Biennale d’Arte Antica*. Catálogo. Bolonha: Alfa, p. 173. (Referência a existência de mais duas versões do mesmo tema: no Ermitage de Leninegrado e numa coleção particular em Parma, sendo este último assinado e datado «Francesco Bibiena fecit 1720»).
- MECO, José, 1998. «Retábulo portátil», in *Os construtores do Oriente português*. Porto: CNCDP, pp. 361-363.
- MELLO, Bruno, 1993. *Trattato di scenotecnica*. Novara: Istituto Geográfico De Agostini.
- MELLO, Magno, 1999. *A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V*. Lisboa: Estampa.
- _____, 2002. *Perspectiva Pictorum. As arquiteturas ilusórias nos tectos pintados em Portugal no século XVIII*, 2 vols. Dissertação de Doutoramento, FCSH – UNL, Lisboa.
- MENDEIROS, José Filipe, 1985. *Guia do Museu de Arte Sacra da Catedral de Évora*. Évora.
- MENDONÇA, Maria José, 1983. *Inventário de tapeçarias existentes em museus e palácios nacionais*. Lisboa: IPPC.
- MICHAILOVA, Maria, 1970. «Bridges of Ancient Rome. Drawings in the Hermitage ascribed to Fra Giocondo». *The Art Bulletin*. Nova Iorque, pp. 250-264.
- MILIZIA, Francesco, 1784. *Trattato completo formale e materiale del teatro*. Veneza: Pasquali.
- MIRA, Letizia Arbeteta, 1998. «Colgante», in *La joyeria española de Filipe II a Alfonso XIII en los Museos Estatales*. Madrid: Nerea.
- MONTAGU, Jennifer, 1996. *Gold, silver and bronze. Metal sculpture of the roman baroque*. New Haven e Londres: Yale University Press.
- MONTEIRO, João Gouveia, 1999. *Os castelos portugueses dos finais da Idade Média*. Coimbra: Colibri.
- MONTEIRO, João Gouveia e BRAGA, José Eduardo (trad. e introd.), 2009. *Vegécio. Compêndio da arte militar*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- MONTEIRO, Nuno Gonçalo, 2003. *O crepúsculo dos grandes: a casa e o património da aristocracia em Portugal (1750-1832)*. Lisboa: INCM.
- MONTEVECCHI, Benedetta e ROCCA, Sandra Vasco, 1987. *Dizionario terminologico: suppelletile ecclesiastica*. Florença: Centro Di.
- Monumentos*, 2004. Lisboa, DGEMN. 21.
- MOREIRA, Rafael, 1981. «A arquitectura militar do Renascimento em Portugal», in *A introdução da arte da Renascença na Península Ibérica*. Coimbra: Epartur.
- _____, 1982. *Um tratado português de arquitectura do século XVI*. Dissertação de Mestrado, FCSH – UNL, Lisboa.
- _____, 1982-1983. «Novos dados sobre Francisco de Holanda», in *Sintria*, I-II(1). Sintra: Câmara Municipal de Sintra, pp. 619-692.
- _____, 1987. «A Escola de Arquitectura do Paço da Ribeira e a Academia de Matemáticas de Madrid», in *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos Descobrimientos*. Coimbra: Liv. Minerva.
- _____, 1988. «D. Miguel da Silva (1525) e as origens da arquitectura do Renascimento em Portugal». *Mundo da Arte*, 1. Lisboa. (Texto lido no Congresso Internacional da XVIIª Exposição de Arte do Conselho da Europa, Lisboa, 1983).
- _____, 1991a. *A arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal. A encomenda régia entre o moderno e o romano*. Dissertação de doutoramento, FCSH – UNL, Lisboa.
- _____, 1991b. «Vasco Fernandes, Jorge Afonso e o “Mestre da Lourinhã”. Três notas sobre a pintura manuelina», in *Vasco Fernandes, pintor renascentista de Viseu. Actas do Simpósio*. Viseu: Museu Grão Vasco, pp. 47-54.
- _____, 1993. «O Hospital Real de Todos-os-Santos e o italianismo de D. João II», in *Hospital Real de Todos-os-Santos – 500 anos. Séculos XV a XVIII*. Catálogo de exposição. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- _____, 1995. «Arquitectura: Renascimento e classicismo», in PEREIRA, Paulo (dir.), *História da arte portuguesa*, vol. II. Lisboa: Círculo de Leitores.
- _____, 1999. «Um tratado português de arquitectura do século XVI», in CARITA, Hélder e ARAÚJO, Renata, *Universo urbanístico português*. Coimbra: CNCDP. (Dissertação de Mestrado em História da Arte, FCSH – UNL, Lisboa, 1982).
- _____, 2000. «Um tratado português de arquitectura do século XVI», in *Universo urbanístico português*. Coimbra: CNCDP. (Dissertação de Mestrado em História da Arte, FCSH - UNL, Lisboa, 1982.)
- _____, 2001. «Andrea Sansovino au Portugal, 1492-1501». *Revue de l’Art*, 133. Paris: CNRS.
- _____, 2002. «A importação de obras de arte em Portugal no século XVI», in *Da Flandres e do Oriente. Escultura importada. Coleção Miguel Pinto*. Lisboa: CMAG – IPM.
- _____, 2010. «Leonardo Turriano em Portugal», in CÂMARA, Alicia e MOREIRA, Rafael, *Leonardo Turriano, ingeniero del Rey*. Madrid: Fundación Juanelo Turriano, pp. 119-202.
- MOREIRA, Rafael e RODRIGUES, Ana, 2011. *Tratados de arte em Portugal / Art treatises in Portugal*. Lisboa: Scribe, pp. 51-62.
- MORNA, Teresa, 1996. «Os jesuítas e a arte», in *O púlpito e a imagem. Os jesuítas e a arte*. Lisboa: CNCDP.
- MOURÃO, Cátia, 1999. «O “Julgamento das Almas”. Pintura quinhentista da Escola Portuguesa do Museu Nacional de Arte Antiga». *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, n.º 93, 1.º tomo. Lisboa: Assembleia Distrital de Lisboa, pp. 121-166.
- MURARO, Maria Teresa, 1978. «Il secolo di Vivaldi e il melodramma: i teatri, le scene», in *Antonio Vivaldi da Venezia all’Europa*. Veneza: Electa, pp. 40 e 50-65.
- MURARO, Maria Teresa e POVOLEDO, Elena, 1970. *Disegni teatrali dei Bibiena*. Veneza: Neri Pozza Editore, p. 41 e fig. 51.
- _____, 1975. *Illusione e pratica teatrale – Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli intermedi fiorentini all’opera comica veneziana*. Veneza: Neri Pozza Editore, p. 140.
- _____, 1980. «Le scene della Fida Ninfa: Maffei, Vivaldi e Francesco Bibiena», in DEGRADA, Francesco (coord.), *Vivaldi veneziano europeo*. Florença: L. S. Olschki, pp. 23-52. (Referência, neste artigo, sobre ter este cenário sido utilizado para a inauguração do teatro Filarmónico de Verona).
- NÉGRIER, Patrick, 1997. *Le temple et sa symbolique*. Paris: Albin Michel.
- NIEUWORP, Hans (dir.), 1993. *Les retables anversois (XV.-XVI.º siècles)*. Catálogo de exposição. Antuérpia.
- OECHSLIN, Werner, 1999. «*Architectura est scientia aedificandi*: reflections on the scope of architectural and architectural-theoretical literature», in *The triumph of the Baroque. Architecture in Europe 1600-1750*. Nova Iorque: Rizzoli, pp. 207-217.
- ONIAN, John, 1992. «Pourquoi les ordres?», in *L’emploi des ordres dans l’architecture de la Renaissance*. Paris: Picard éd.
- PAIXÃO, Judite Cavaleiro, 1999. *Do Erário Régio ao Tribunal de Contas*. Lisboa: Tribunal de Contas.
- PALLA, Maria José, 1996. *A palavra e a imagem. Ensaios sobre Gil Vicente e a pintura quinhentista*. Lisboa: Estampa.
- _____, 1999. *Traje e pintura*. Lisboa: Estampa.
- PALLADIO, Andrea, 1997. *Les quatre livres de l’architecture*. Paris: Flammarion.
- PALOL, Pere de, 1976. «Precedentes hispánicos e influencias orientales y africanas en la decoración e ilustración de los Beatos», in *Actas del Simposio para el Estudio de los Códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, vol. II, Grupo de Estudios Beato de Liébana, pp. 117-133.
- PALOMINO, Antonio de Castro y Velasco, 1715-1724. *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid: En la imprenta de Sancho.
- PANOFKY, Erwin, 1957. *Gothic architecture and scholasticism*. Londres: Thames and Hudson.
- _____, 1979. *La vita e le opere di Albrecht Dürer*. Milão: Feltrinelli.

- _____, 1992. *La prospettiva come forma simbolica*. Milão: Feltrinelli.
- PAPERNY, Vladimir, 2002. *Architecture in the age of Stalin. Culture two*. Cambridge e Nova Iorque: Cambridge University Press.
- PATTE, Pierre, 1782. *Essai sur l'architecture théâtrale ou de l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de Spectacles, relativement aux principes de l'optique & de l'acoustique*. Paris: Chez Moutard.
- PELLIZZARI, Achille, 1915. *Le opere di Francisco de Hollanda*, vol. II. Milão: Società Anonima Editrice Francesco Perrella.
- PENNA, Girolamo, 1643. *I primi elementi dell'agrimensura*. Bolonha: D. Barbieri.
- PERAGALLO, Prospero, 1901. *La Bibbia dos Jeronymos e la Bibbia di Clemente Sernigi. Studi comparativi*. Génova.
- PEREIRA, João Castel-Branco (coord.), 2000. *Arte efêmera em Portugal*. Catálogo de exposição. Lisboa: FCG.
- _____, 2001. «Projecto de decoração iluminada para a aclamação da Rainha D. Maria I» e «Arco de triunfo, obeliscos e fachada do palácio dos Estaus...», in *Arte efêmera em Portugal*. Catálogo de exposição. Lisboa: FCG, pp. 204-205 e 296.
- PEREIRA, Paulo, 1995. «O modo gótico», in *História da arte portuguesa*, vol. I. Lisboa: Círculo de Leitores.
- _____, 2003. *De aurea aetatis. A iconografia manuelina da fachada ocidental do Coro do Convento de Cristo em Tomar*. Lisboa: IGESPAR.
- _____, 2011. *A «fábrica» medieval. Conceção e construção na arquitectura portuguesa (1150-1550) Parte 1*. «Iconografia da arquitectura», Dissertação de Doutoramento, FAUTL, Lisboa.
- PEREIRA, Paulo e RODRIGUES, Jorge, 1988. *Portalegre*. Lisboa: Editorial Presença, p. 64.
- PICON, Antoine, 1989. *Claude Perrault ou la curiosité d'un classique*. Paris: Picard Éditeur.
- Pietro da Cortona: Atti del Convegno Internazionale*, (Roma-Florença 12-15 Novembro 1997), 1998. Milão: Electa.
- PIMENTEL, António Filipe, 2000. «Uma jóia em forma de templo: a Capela de São João Baptista em São Roque». *Oceanos*, n.º 43, julho-setembro. Lisboa: CNCDP.
- _____, 2002. *Arquitectura e poder. O real edifício de Mafra*, 2.ª ed. Lisboa: Livros Horizonte.
- _____, 2004. «Nobre, séria e rica: a encomenda da capela lisboeta de São João Baptista em São Roque e a controvérsia Barroco versus Classicismo», in PEREIRA, Sónia Gomes (org.), *Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*, vol. I. Rio de Janeiro: s.n.
- _____, 2008a. «A Capela de São João Baptista: política, ideologia e estética», in MORNÁ, Teresa Freitas (coord. científica), *Museu de São Roque*. Catálogo. Lisboa: Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, pp. 212-231.
- _____, 2008b. «Da “Nova Ordem” à “Nova Ordenação”. Ruptura e continuidade na Real Praça do Comércio», in FARIA, Miguel Figueira de (coord.). *Praças Reais. Passado, Presente e Futuro*. Lisboa: Livros Horizonte, pp. 105-116.
- _____, 2008c. «Modelo da Capela de São João Baptista», in MORNÁ, Teresa Freitas (coord. científica), *Museu de São Roque*. Catálogo. Lisboa: Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.
- PINTO, Carla Alferes, 2011. «Presentes ibéricos e “goeses” para Abbas I: a produção e consumo de arte e os presentes oferecidos ao Xá da Pérsia por D. García de Silva y Figueiroa e D. Frei Aleixo de Meneses», in LOUREIRO, Rui Manuel e RESENDE, Vasco (coord.), *Estudos sobre Don García de Silva y Figueiroa e os «Comentários» da embaixada à Pérsia (1614-1624)*, vol. 4, CHAM, FCSH – UNL, Lisboa, pp. 245-278.
- PINTO, Maria Helena Mendes, 1983a. «A arte na rota do Oriente», in *XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura. Os Descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento*, Jerónimos, vol. II. Catálogo de exposição. Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros, Comissariado da Exposição e INCM, cat. 245, pp. 259-260.
- _____, 1983b. «Crucifixo com calvário», in *XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura. A arte na rota do Oriente*. Catálogo de exposição, Jerónimos, vol. II. Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros, Comissariado da Exposição e INCM, cat. 258, p. 268.
- _____, 1991a. «Calvaire», in *De Goa a Lisboa*. Bruxelas: Fondation Europalia International, p. 82.
- _____, 1991b. «Oratoire», in *De Goa a Lisboa*. Bruxelas: Fondation Europalia, cat. 53.
- _____, 1991c. «Retable d'oratoire (panneau central)», in *De Goa a Lisboa*. Catálogo de exposição. Bruxelas: Fondation Europalia International, cat. 21, p. 70.
- POTIÉ, Philippe, 1996. *Philibert de L'Orme. Figures de la pensée constructive*. Marseille: Editions Parenthèses.
- POZZO, Andrea, 1693, 1698. *Perspectiva pictorum et architectorum*, 2 vols. Roma: typis Joannis Jacobi Komarek Bohemi apud S. Angelum custodem.
- PURIFICAÇÃO, Frei António da, 1656. *Chronica da antiqúissima Província de Portugal da Ordem dos Eremitas de S. Agostinho*. Lisboa: Na Officina de Domingos Lopes Rosa.
- QUINA, Maria Antónia, 2005. *Tapeçarias flamengas do Museu de Lamego*. Lisboa: IPM.
- QUINTERIO, Francesco, 1998. «Natura e architettura nella bottega robbiana», in GENTILINI, Giancarlo (coord.), *I della Robbia e l'arte nuova della scultura invetriata*. Catálogo de exposição (Fiesole, Basilica di Sant' Alessandro, maio-novembro). Florença: Giunti Editore, p. 77.
- RACZYNSKI, conte A., 1847. *Dictionnaire historique-artistique du Portugal: pour faire suite à l'ouvrage ayant pour titre Les arts en Portugal*. Paris: Jules Renouard et Cie.
- RAGGI, Giuseppina, 2004. *Arquitecturas do engano: a longa conjuntura da ilusão*, 2 vols. Dissertação de doutoramento, Departamento de História de Arte, FLUL, Lisboa / Università degli Studi di Bologna, Bolonha.
- _____, 2006. «Lo spazio ricreato di Agostino Mitelli: realtà virtuale ante litteram?», in FARNETI, F., LENZI, D., MATTEUCCI, A. M. e BERTOCCI, S. (orgs.), *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione di età barocca*. Florença: Alinea Editrice, pp. 43-50.
- _____, 2007. «O paradoxo espacial da quadratura: o caso de António Simões Ribeiro na Bahia, 1735-1755». *Murphy*, 2 de julho. Coimbra: Imprensa da UC, pp. 46-67.
- _____, 2011. «Filippo Juvarra a Lisbona: un progetto per il teatro del palazzo reale», in *Filippo Juvarra (1678-1736). Architetto dei Savoia, architetto in Europa*. Actas do congresso, Turim, 13-16 novembro 2011. Turim: No prelo.
- _____, 2012a. «La circolazione delle opere della stamperia De Rossi in Portogallo», in ANTINORI, A. (org), *Le Opere di architettura della stamperia de Rossi alla Pace. Produzione e mercato a Roma tra Sei e Settecento. Circolazione e influenza in Italia e in Europa*. Roma: Quasar edizioni.
- _____, 2012b. «Italia & Portogallo: un incrocio di sguardi sull'arte della quadratura», in SABATINI, G., RUSSO, M. G., ALESSANDRINI, N. e VIOLA, A., «Di buon affetto e commercio»: *relações luso-italianas nos séculos XV-XVIII*. Lisboa: CHAM.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, 1983. *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid: Alianza, em especial, p. 104 et passim.
- _____, 1988. *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid: Alianza Forma.
- READ, Charles Hercules, 1902. *The Waddesdon bequest. Catalogue of the works of art bequeathed to the British Museum by Baron Ferdinand Rothschild, M.P., 1898*. Londres: BMP.
- RÉAU, Louis, 1957. *Iconographie de l'art chrétien*, tomo II. Paris: Presses Universitaires de France.
- RECHT, Roland, 1988. «Codage et fonction des illustrations: l'exemple de l'édition de Vitruve de 1521», in *Les traités d'architecture de la Renaissance*. Paris: Picard Éd.
- REIS, Mónica, 2009. «O retábulo indo-português e a miscigenação iconográfica», in *III Colóquio de Artes Decorativas – Iconografia e Fontes de Inspiração: Imagem e Memória da Gravura Europeia*. Comunicação apresentada a 21 de novembro. Lisboa: FRESS.
- REIS, Vítor Manuel Guerra dos, 2006. *O rapto do observador. Invenção, representação e percepção do espaço celestial na pintura de tectos em Portugal no século XVIII*. Tese de doutoramento, 2 vols. Lisboa: Universidade de Lisboa.
- REIS-SANTOS, Luís, 1963. *O mestre da Lourinhã*. Lisboa: Realizações Artis.
- «Reliquiario». In AA. VV., 1958. *Dizionario ecclesiastico*, vol. III. Turim: Unione Tipografica – Editrice Torinese, p. 487.
- «Reliquie». In AA. VV., 1958. *Dizionario ecclesiastico*, vol. III. Turim: Unione Tipografica – Editrice Torinese, p. 488.
- RIBEIRO, Conceição 2007. *Oratório indo-português, estudo, conservação e restauro*. Azeitão: Centro de Conservação e Restauro. (Trabalho policopiado).
- RIGHETTI, Mario, 2004. *Historia de la liturgia*, vol. I. Madrid: La Editorial Católica.
- RIGHINI, Alberto, 2003. «Galileo e il progetto iconografico delle Sale dei pianeti in palazzo Pitti», in FARA, A. e HEIKAMP, D., *La reggia rivelata*. Florença-Milão: Giunti Editore, pp. 267-277.
- RIZZO, Adriana, 2007. «Venetian “Lacquer”: a scientific approach», in *Venice and the Islamic World, 828-1797*. Catálogo de exposição. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art / New Haven e Londres: Yale University Press.
- ROCCA, Sandra Vasco e GUEDES, Natália Correia, (dir.), 1955. *Thesaurus. Vocabulário de objectos do culto católico*. Vila Viçosa: Fundação da Casa de Bragança.

- ROETTGEN, Steffi, 2007. *La grande decorazione barocca in Italia, 1600-1800*. Milão: Jaca Book.
- ROSSA, Walter, 2002. «A imagem ribeirinha de Lisboa – alegoria de uma estética urbana barroca e instrumento de propaganda para o Império», in *A urbe e o traço – uma década de estudos sobre o urbanismo português*. Coimbra: Almedina, pp. 87-123.
- _____, 2008. «No 1.º plano», in TOSTÕES, A. e ROSSA, W. (org.), *Lisboa 1758: o plano da Baixa hoje*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, pp. 24-77.
- _____, (2011). «L’anello mancante: Juvarrá, sogno e realtà di un’urbanistica delle capitali nella Lisbona settecentesca», in *Filippo Juvarrá (1678-1736). Architetto dei Savoia, architetto in Europa*. Actas do congresso (Turim 13-16 novembro 2011). Turim: no prelo.
- ROWE, Donald F., 1975. *The art of jewelry, 1450-1650*. Catálogo de exposição. Martin d’Arcy Gallery of Art. Chicago: Loyola University of Chicago, n.º 30.
- RUÃO, Carlos, 2007. «O Eupalinos Moderno». *Teoria e Prática da Arquitectura Religiosa em Portugal (1550-1640)*. Dissertação de Doutoramento. Coimbra: FLUC.
- RYKWERT, Joseph, 1998. «Theory as rethoric: Leon Battista Alberti in theory and in practice», in HART, Vaughan e HICKS, Peter (eds.), *Paper palaces. The rise of the Renaissance architectural treatise*. New Haven e Londres: Yale University Press, pp. 33-50.
- SABBATINI, Niccolò, 1638. *Pratica di fabricar scene e machine ne’ teatri*. Ravenna: Per Pietro de’ Paoli, e Gio. Battista Giovannelli Stampatori Camerali.
- SAGREDO, Diego de, 1976. *Medidas del romano. Toledo, 1526*. Valência: Albatros Ed. (Edição fac-similada).
- SALDANHA, Nuno, 1994. «André Gonçalves. José dá-se a conhecer a seus irmãos», in *João V Magnífico. A pintura em Portugal ao tempo de D. João V. 1706-1750*. Catálogo de exposição. Lisboa: IPPAR – SEC, pp. 154-156.
- SANSONE, Sandra, (2012). «Filippo Juvarrá e i Vanvitelli. Una rilettura dei disegni per il palazzo reale di Lisbona». *Annali di architettura*, n.º 24. Vicenza: No prelo.
- SANSOVINO, Francesco, 1581. *Venetia città nobilissima et singolare*. Venezia: Appresso Jacomo Sansovino, p. 364.
- SANTA MARIA, Frei Agostinho de, 1699. *Historia da fundação do real convento de Santa Monica da Cidade de Goa, Corte do Estado da Índia, e do Imperio Lusitano do Oriente...* Lisboa: Antonio Pedrozo Galram.
- SANTOS, Fausto, 1988. «Estudo iconográfico do retábulo-sacrário do Santíssimo Sacramento da igreja matriz de Caminha». *Revista da Faculdade de Letras*, II série, vol. V. Porto: ULP, p. 337-364.
- SANTOS, Manuela Alcântara, 1998. «Duas peças, um doador». *A coleção de ourivesaria do Museu de Alberto Sampaio*. Lisboa: IPM.
- SANTOS, Reinaldo dos, 1948. *A escultura em Portugal*. Vol. I – séculos XII a XIV. Lisboa: ANBA.
- _____, 1962. «A pintura de tectos do século XVIII em Portugal». *Belas Artes*, 2.ª série, n.º 18. Lisboa, pp. 3-12.
- _____, s.d. «Baccarelli e os pintores de tectos», in *Oito séculos de arte portuguesa*, vol. I. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, pp. 174-178.
- SANTOS, Rui Afonso, 1993. «Elementos arquitectónicos e decorativos na coleção», in *Inventário do Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra. Ourivesaria – séculos XVI e XVII*. Lisboa: IPM, pp. 21-35.
- _____, 1995. «O design e a decoração em Portugal, 1900-1994» in PEREIRA, Paulo (dir.), *História da arte portuguesa*, vol. III. Lisboa: Círculo de Leitores.
- _____, 1997. «Comemorações/Festas Oficiais» e «Exposições Internacionais», in *Dicionário de História do Estado Novo* (Direcção de Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito). Lisboa: Círculo de Leitores.
- _____, 1998. «A Exposição do Mundo Português – Celebração magna do Estado Novo Salazarista», in *Mário Novais – Exposição do Mundo Português, 1940*. Lisboa: Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes, FCG / Caminho do Oriente.
- SANZ, Ana Maria Garcia e GSCHWEND, Annemarie Jordan, 1998. «Via Orientalis: objectos del Lejano Oriente en el Monasterio de las Descalzas Reales», in *Reales sítios*. Madrid: Patrimonio Nacional, n.º 138.
- SÃO MIGUEL, Frei Jacinto de, 1901. *Relação da Insigne e Real Casa de Santa Maria de Belém*. (Edição de Marinho Augusto Ferreira da Fonseca). Lisboa: Academia Real das Ciências.
- SCOTTI, Aurora, 1973. «L’accademia degli Arcadi in Roma e i suoi rapporti con la cultura portoghese nel primo ventennio del 1700». *Bracara Augusta*, XXVII, 63 (75). Braga, pp. 115-130.
- _____, 1976. «L’attività di Filippo Juvarrá a Lisbona». *Colóquio-Artes*, 28. Lisboa: FCG, pp. 51-63.
- SEGURADO, Jorge, s.d. [1970]. *Francisco d’Ollanda: da sua vida e obras, arquitecto da Renascença ao serviço de D. João III, pintor, desenhador, escritor, humanista*. Lisboa: Edições Excelsior.
- SERLIO, Sebastiano, 1545. *Libro secondo di prospettiva*, Paris.
- SERLIO, Sebastiano, 1977. *Tercero y quarto libro de arquitectura. Toledo, 1552*. Valência: Albatros Ed. (Edição fac-similada).
- SERRÃO, Vitor, 1993. *A lenda de São Francisco Xavier pelo pintor André Reinoso*. Lisboa: Quetzal / Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.
- _____, 2002. *História da arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*. Lisboa: Presença.
- _____, 2003. *História da arte em Portugal. O Barroco*. Barcarena: Presença.
- _____, 2006. *A lenda e a vida de São Francisco Xavier pelo pintor André Reinoso. Estudo histórico, estético, iconológico de um ciclo barroco existente na sacristia de São Roque*, 2.ª edição. Lisboa: Museu de S. Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.
- _____, 2009. *Arte portuguesa da Pré-História ao século XX*. Vol. 11 – *A pintura maneirista e proto-barroca* (coord. Dalila Rodrigues). Vila Nova de Gaia: Fubu Editores.
- SILVA, José Custódio Vieira da, 2003. *O Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaça*. Lisboa: IPPAR.
- SILVA, Madalena Cagigal e, 1960-1961. «Oratórios indo-portugueses: o oratório do Museu de Évora». *Cidade de Évora*, vols. 17/18, 43/44. Évora: Câmara Municipal de Évora, pp. 3-10.
- SILVA, Nuno Vassallo e, 1995a. «A Igreja como tesouro», in PEREIRA, Paulo (dir.), *História da arte portuguesa*, vol. I. Lisboa: Círculo de Leitores.
- _____, 1995b. «A ourivesaria como microarquitectura», in PEREIRA, Paulo (dir.), *História da arte portuguesa*, vol. I. Lisboa: Círculo de Leitores.
- _____, 1995c. «A ourivesaria no período manuelino», in PEREIRA, Paulo (dir.), *História da arte portuguesa*, vol. II. Lisboa: Círculo de Leitores.
- _____, 1995d. «A ourivesaria nos Coutos de Alcobaça», in *Arte sacra nos antigos coutos de Alcobaça*. Catálogo de exposição. Lisboa: IPPAR.
- _____, 2001. «Crucifixo», in *Uma família de colecionadores: poder e cultura. Antiga coleção Palmela*. Lisboa: CMAG – IPM, cat. 45, p. 194.
- _____, 2009a. «Oratório», in *Portugal e o mundo nos séculos XVI e XVII*. Lisboa: IMC, pp. 264-265.
- _____, 2009b. *Arte portuguesa da Pré-História ao século XX*. Vol. 8 – *Artes decorativas na época dos Descobrimentos* (coord. de Dalila Rodrigues). Vila Nova de Gaia: Fubu.
- _____, 2011. *Obras primas da arte portuguesa. Ourivesaria*. Lisboa: Athena.
- SMITH, Robert, 1962. *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, pp. 55-57.
- SOBRAL, Luís de Moura, 1995. «Missal pontifical», in *A pintura maneirista em Portugal. Arte no tempo de Camões*. Catálogo de exposição. Lisboa: CNCDP, p. 439.
- SOROMENHO, Miguel, 1995. «Classicismo, italianismo e “estilo chão”. O ciclo filipino», in PEREIRA, Paulo (dir.), *História da arte portuguesa*, vol. II. Lisboa: Círculo de Leitores.
- _____, 1997-1998. «A administração da arquitectura: o provedor das Obras Reais em Portugal no século XVI e na 1.ª metade do século XVII». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vols. IX-X. Madrid: UAM.
- SOUSA, Maria da Conceição Borges de, 2009. «Retábulo», in *Encompassing the globe. Portugal e o mundo nos séculos XVI e XVII*. Catálogo de exposição. Lisboa: MNAA – IMC.
- _____, 2012. «A mensagem e a imagem. A influência da gravura europeia nos marfins orientais», in *Actas III Colóquio de Artes Decorativas: Iconografia e Fontes de Inspiração. Imagem e Memória da Gravura Europeia*. Lisboa: ESAD.
- SOUSA, Teotónio R., 1994. «A arte cristã de Goa: uma introdução histórica para a dialéctica da sua evolução», in *Oceanos* n.º 19/20. Lisboa: CNCDP.
- STABENOW, Jörg (ed.), 2006. *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*. Venezia: Marsilio Editori.
- STANIC, Milovan, 2004. «Louis XIV et Bernin. Le voyage du Bernin à la Cour de France et sa place dans le décorum royal au début du règne personnel de Louis XIV», in *Arte barroca e ideal clássico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, pp. 155-176.
- TAIT, Hugh, 1986. *Catalogue of the Waddesdon bequest in the British Museum*. Vol. I – *The jewels*. Londres: BMP.
- TAVARES, Domingos, 2010. *António Rodrigues e o Renascimento em Portugal*. Clássicos da Arquitectura Europeia. Porto: Dafne.
- TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, 1983. *Imaginária luso-oriental*. Lisboa: INCM.

- TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, 1979. «Uma extraordinária peça de marfim da arte indo-portuguesa». Separata do *Boletim dos Trabalhos Históricos*, n.º 30. Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães.
- TEIXEIRA, José de Monterroso, 1993. «Alegoria à aclamação do rei D. José I», in TEIXEIRA, José de Monterroso (comissário científico) e MACEDO, Jorge Borges (comité científico), *Triunfo do Barroco*. Catálogo de exposição. Lisboa: Fundação das Descobertas / CCB, pp. 322-324.
- Tesouros de arte e devoção. Exposição de arte sacra*, 2003. RAMOS, Maria do Céu (coord.). Évora: Fundação Eugénio de Almeida.
- The illustrated Bartsch*, 1980. *Sixteenth century German artists*. Suplemento (por Isabelle Romaix), vol. 11. Nova Iorque: Abaris Books.
- The illustrated Bartsch*, 1981. *Early German artists*, vol. 9. Nova Iorque: Abaris Books.
- Thesaurus. A ourivesaria sacra da Real Abadia de Alcoçaba*, 2012. Catálogo de exposição. Lisboa: MNAA – DGPC.
- TRACHTENBERG, Marvin, 2010. *Building-in-time: from Giotto to Alberti and modern oblivion*. New Haven e Londres: Yale University Press.
- UNGERS, Oswald Mathias, 1994. «“Ordo, pondo et mensura”: criteri architetonici del Rinascimento», in MILLON, Henry A., *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*. Milano: E. Bompiani, pp. 307-317.
- VAIRO, Giulia Rossi, 2000-2003. «Santa Clara», in *O sentido das imagens. Escultura e arte em Portugal (1300-1500)*. Catálogo de exposição. Lisboa: MNAA – IPM.
- VALDOVINOS, José Manuel Cruz, 1992. *Plateria en la época de los Reyes Católicos*. Madrid: Fundación Central Hispano.
- VALE, Teresa Leonor M., 2002. *A escultura italiana de Mafra*. Lisboa: Livros Horizonte.
- _____, 2009. «A estátua de Nossa Senhora da Conceição da Patriarcal de Lisboa e a eleição de modelos pictóricos para obras de escultura, num texto de João Frederico Ludovice». *Artis. Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 7-8. Lisboa: IHA – UL, pp. 317-332.
- _____, 2012. «Di bronzo e d'argento: sculpture del Settecento italiano nella magnifica Patriarcale di Lisbona». *Arte Cristiana. Rivista Internazionale di Storia dell'Arte e di Arti Liturgiche*, Ano 100, n.º 868, janeiro-fevereiro. Milão, pp. 57-66.
- VALENTE, Paulo, 2009. «Camarim de Nossa Senhora», in *Arte sacra nos concelhos de Elvas, Monforte e Sousel. Inventário artístico da arquidiocese de Évora*. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, p. 104.
- VARIGNANA, Franca (coord.), 1997. *Il tesoro di San Pietro in Bologna e Papa Lambertini*. Bolonha: Minerva Edizioni.
- VASCONCELOS, Joaquim de (ed. lit.), 1879. *Francisco de Hollanda: da fábrica que falece à cidade de Lisboa. Da sciencia do desenho*. Porto: Imprensa Portuguesa.
- _____, 1882. *A ourivesaria portuguesa. Séculos XIV-XVI. Ensaio histórico*. Porto.
- _____, 1914. *Arte religiosa em Portugal*. Porto: Emílio Biel & C.ª Editores.
- VIGNOLA, Giacomo Barozzi da, 1562. *Regola delli cinque ordini d'architettura*. Roma.
- _____, 2000. *Breve tratado das cinco ordens de arquitectura* (trad. e coment. de José da Costa Sequeira). Lisboa: Estar.
- VITERBO, Francisco Marques de Sousa, 1901. *A Livraria Real especialmente no reinado de D. Manuel*. Lisboa: Typ. da Academia.
- _____, 1904. *Dicionário histórico e documental dos arquitetos, engenheiros e constructores portugueses ou ao serviço de Portugal*, vol. II. Lisboa: Imprensa Nacional, pp. 385-386.
- VITRÚVIO, 2006. *Tratado de arquitectura* (trad., introd. e notas por M. Justino Maciel). Lisboa: IST Press.
- WIEBENSON, Dora (coord.), 1988. *Los tratados de arquitectura. De Alberti a Ledoux*. Madrid: Hermann Blume.
- WIRTH, Jean, 2008. *L'image à l'époque gothique*. Paris: Cerf.
- WOHLGEMUTH, Michael, PLEYDENWURFF, Wilhelm, KOBERGER, Anton e SCHEDEL, Hartmann, 1493. *Crónica de Nuremberga*. Nuremberga: Anton Koberger, estampa XVII: «Hierosolima» e estampa XLVIII: «Templum Salomonis».
- XAVIER, João Pedro, 2006. *Sobre as origens da perspectiva em Portugal. O «liuro de perspectiua» do códice 3675 da Biblioteca Nacional: um tratado de arquitectura do século XVI*. Porto: FAUP.
- ZEVI, Bruno, 1967. *Saber ver a arquitectura*. Lisboa: Arcádia.

EXPOSIÇÃO

COMISSÁRIO

António Filipe Pimentel

COMISSÁRIO-ADJUNTO

Joaquim Oliveira Caetano

COORDENAÇÃO

José Alberto Seabra Carvalho

ASSESSORIA

Anísio Franco

Celina Bastos

Luisa Penalva

Miguel Soromenho

PROJETO MUSEOGRÁFICO

Manuela Fernandes, DGPC

DESIGN DE COMUNICAÇÃO

FBA. / Ana Sabino

MONTAGEM

J. C. Sampaios

Equipa do Museu Nacional de Arte Antiga

LUZ

Vitor Vajão, Atelier de Iluminação e Electrotecnia, Lda.

CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Intervenção nas peças de ourivesaria
DDMC / Divisão do Laboratório José de Figueiredo:

António Candeias – coordenação científica

Belmira Maduro – coordenação
Dulce Delgado

Gabriela Carvalho – chefe de Divisão

Joana Campelo

Lília Esteves

Margarida Cavaco

Maria José Oliveira, bolseira FCT

Mariana Cardoso, bolseira FCT

Tiago Dias, bolseiro FCT

Colaboração de Andreia Ribeiro,
conservadora restauradora privada

Museu Nacional de Arte Antiga:

Conceição Ribeiro, bolseira FCT

Fátima Araújo

Maria da Graça Lima, voluntária

Narcisa Miranda

Intervenção na pintura

Museu Nacional de Arte Antiga:

Susana Campos

Teresa Serra e Moura, bolseira FCT

Intervenção no desenho

DDMC / Divisão do Laboratório José de Figueiredo:

Ana Maria Fernandes

Agostinho Oliveira

SEGUROS

Lusitânia C.ª de Seguros, S. A.

TRANSPORTES

Feirexpo

SEGURANÇA

Luisa Penalva

VIGILÂNCIA

Rui André Alves Trindade

SERVIÇO DE EDUCAÇÃO

Adelaide Lopes

Ana Rita Gonçalves

Maria de Lourdes Riobom

– coordenação

COMUNICAÇÃO

Ana Filipa Sousa, bolseira FCT

Paula Brito Medori – coordenação

Ramiro Gonçalves, bolseiro FCT

TRADUÇÃO

João André Ferraz de Abreu

Paula Brito Medori

SECRETARIADO TÉCNICO

Madalena Thomaz

Patrícia Milhanas Machado,

bolseira FCT

Sabine Volkmann, bolseira FCT

SECRETARIADO

Emília Marcos



Metropolitano de Lisboa



carris



CATÁLOGO

COORDENAÇÃO CIENTÍFICA

António Filipe Pimentel

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Ana de Castro Henriques

ASSESSORIA TÉCNICA

Ana Filipa Sousa, bolseira FCT

TEXTOS

Alexandra Reis Gomes Markl (ARGM)
Aline Gallasch-Hall (AG-H), Faculdade
de Arquitetura – UTL
Ana de Castro Henriques (ACH)
Anísio Franco (AF)
António Filipe Pimentel (AFP)
Celina Bastos (CB)
Delfim Sardo (DS), Colégio das
Artes – UC
Giuseppina Raggi (GR), CHAM,
FCSH – UNL
Joaquim Oliveira Caetano (JOC)
José Alberto Seabra Carvalho (JASC)
José de Monteroso Teixeira (JMT), UAL
Luísa Penalva (LP)
Lurdes Craveiro (LC), Faculdade
de Letras – UC
Maria da Conceição Borges de Sousa
(MCBS)
Miguel Soromenho (MS)
Paulo Pereira (PP), Faculdade
de Arquitetura – UTL
Rafael Moreira (RM), Departamento
de História da Arte, FCSH – UNL
Rui Afonso Santos (RAS), Museu
do Chiado
Teresa Leonor Vale (TLV), Instituto
de História da Arte – CI, Faculdade
de Letras – UL
Teresa Pacheco Pereira (TPP)

REVISÃO

Ana Paula Mateus Libério
Imprensa Nacional-Casa da Moeda

TRADUÇÃO

Paula Brito Medori – texto
«A Arquitetura Imaginária. O espaço
imaginado e a criação de realidades»
e cats. 104 e 113-118 (do italiano)

FOTOGRAFIA

Academia Nacional de Belas-Artes:
fig. 6.
Aires Mateus: cat. 7.
Arquidiocese de Évora, Fundação
Eugénio de Almeida – Carlos Pombo:
cats. 50, 58, 98.
Arquiteto Álvaro Siza: cat. 4.
Arquivo MNAA: figs. 1 e 5.
Biblioteca da Ajuda: cat. 20.
Biblioteca Nacional de Portugal:
cats. 13-18, 68, 69, 109.
Cintra & Castro Caldas, Lda. / SCML:
cats. 1, 96, 102, 119-121.
Coleção particular: cat. 133.
DGPC / DDCI:
Chefe de Divisão – Manuel Lacerda
Coordenação – Alexandra Encarnação
Fotógrafos – Luísa Oliveira, assistida
por Alexandra Pessoa, José Pessoa,
Manuel Palma, Carlos Monteiro, Vítor
Branco, Arnaldo Soares, Abreu Nunes,
Giorgio Bordino
Inventariação – Tânia Olim
Edição e tratamento de imagem –
Luísa Oliveira e Alexandra Pessoa
Abreu Nunes: cat. 128.
Carlos Monteiro: cats. 92, 94, 126.
Giorgio Bordino: cat. 47.
José Pessoa: cats. 2, 22-24, 26, 28, 30,
34, 36, 39, 41-44, 48, 51, 55, 56, 59, 61-
64, 91, 97, 106, 129.

Luísa Oliveira: cats. 3, 9, 11, 12, 25,
29, 32, 33, 37, 38, 40, 45, 46, 53, 54, 60,
65-67, 70, 71, 73-84, 87-89, 103, 108, 111-
118, 122-125, 127, 130-132, 134 e fig. 2.
Manuel Palma: cat. 31.
Vítor Branco: cats. 95, 107.
DGPC / DMCC / Laboratório José de
Figueiredo – Luís Piorro: cat. 27.
© Eduardo Souto Moura (desenhos)
e © Arménio Teixeira (maqueta): cat. 5.
FCG – Biblioteca de Arte: cat. 105.
Fondazione Torino Musei, 2010:
cat. 104 (inv. 1859/DS, vol. I, fólio 96,
desenho 157; inv. 1860/DS, vol. I, fólio
98, desenho 158; inv. 1706/DS, vol. I,
fólio 4, desenho 7)
© Fundação Calouste Gulbenkian,
Lisboa. M.C.G. – Foto: Margarida
Ramalho: cat. 110.
Imagem cedida por ANTT: cats. 10, 21.
© João Mendes Ribeiro (desenhos)
e © Patrícia Almeida (fotografia): cat. 8.
José Paulo Ruas: cats. 35, 49, 52, 57, 72,
90 e figs. 3, 4.
José Pedro Aboim Borges / SCML:
cats. 99-101.
Júlio Marques / SCML: cats. 85, 86.
Maria Timóteo: cat. 6.
Mário Borges, BPMP: cat. 19.
Parque Expo: cat. 135.
© Pedro Lobo: cat. 93.
Studioelletorino: Edgardo Michelotti
& Gianluca Castagno: cat. 104
(inv. Ris 59/1, fólio 17).
Colaboração de Sónia Brochado,
bolseira FCT

DESIGN

FBA. / Ana Sabino e João Bicker

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

Imprensa Nacional-Casa da Moeda

ISBN 978-972-27-2130-1

DEPÓSITO LEGAL 350864/12

N.º DE EDIÇÃO 1019137

TIRAGEM 2000 exemplares

