

Revista Cultural da Beira-Serra



*Textos de João Alves das Neves e António Lopes Machado – Pedro Dias – Regina Anacleto – Nelson Correia Borges – Francisco Pato de Macedo – Prof. Doutor Padre António Nogueira Gonçalves – Maria de Lurdes Craveiro – António Filipe Pimentel – Lina Maria Gonçalves Alves Madeira – Fernando Simões*



# Revista Cultural da Beira Serra

(Arganil – Góis – Lousã – Oliveira do Hospital – Pampilhosa da Serra  
Penacova – Poiares – Seia – Tábua e outros Municípios da Região)



*Prof. Dr. Padre António Nogueira Gonçalves*

**2.º SEMESTRE/1999**



# ARGANILIA

## Revista Cultural da Beira Serra

II Série — N.º 10 — 2.º Semestre de 1999

*Director:* — João Alves das Neves.

*Vice-Director e Editor:* — António Lopes Machado.

*Conselho Editorial:* — A. Nunes Pereira (Coimbra), Agostinho L. Duarte (Oliveira do Hospital), Aníbal Pacheco (Pampilhosa da Serra), Amândio Nunes Monteiro (Tábua), Beatriz Alcântara (Fortaleza/Brasil), Carlos Maia Teixeira (Arganil), Fernando Simões (Lisboa), Fernando Costa (Góis), Idalina da Conceição Gomes (S. Paulo/Brasil), José Caldeira (Lisboa), José Eduardo Mendes Ferrão (Lisboa), José Fernandes de Almeida (Góis), José Luís Monteiro (Gouveia), Lina Maria Gonçalves Madeira (Coimbra), Maria Beatriz Rocha-Trindade (Lisboa), Paulo Vicente (Lisboa), Regina Anacleto (Coimbra), Silvério Amaro Pedroso (Poiães) e Teodoro A. Mendes (Lisboa).

\*

*Assinaturas:* - 2.000\$00 (IVA incluído) por 2 números; n.º avulso: 1.200\$00.  
No estrangeiro: USA\$30 dólares (ou o equivalente noutra moeda).

\*

*Distribuidor:* - DINALIVRO / Distribuidora Nacional de Livro (Travessa do Convento de Jesus, 15, r/c, 1200 Lisboa — Telef. 213952348 — Fax 21608489).

\*

*Redacção e Administração:* — Rua Rodrigo da Fonseca, 133, r/c-d.to  
1700 LISBOA — Tel. 213889458 — Fax 213874436

\*

A revista *Arganilia* está à venda nas principais Livrarias.







# SUMÁRIO

EDITORIAL . . . . .	7
Memória de António Nogueira Gonçalves – ( <i>Pedro Dias</i> ) . . . . .	9
Um Santuário de Religiosidade Popular: – A Senhora do Mont'Alto – ( <i>Regina Anacleto</i> ) . . . . .	19
O Programa Iconográfico do Coro do Mosteiro de Lorvão – ( <i>Nélson Correia Borges</i> ) . . . . .	33
A Oferta de Compostela à Rainha Santa Isabel – ( <i>Francisco Pato de Macedo</i> ) . . . . .	99
Os Castelos do Rio Alva e as Razões da sua Construção – ( <i>António Nogueira Gonçalves</i> ). . . . .	111
Ritmos Decorativos na Arquitectura Quinhentista de Coimbra – ( <i>Maria de Lurdes Craveiro</i> ) . . . . .	117
Uma Obra de João Antunes em São Salvador da Baía – ( <i>António Filipe Pimentel</i> ) . . . . .	129
Alberto da Veiga Simões – Jovem Intelectual – ( <i>Lina Maria Gonçalves Alves Madeira</i> ) . . . . .	145
Às Mães da Minha Geração – ( <i>Fernando Simões</i> ) . . . . .	155



na Portela de Chãs de Égua, esta já em altura de 800 a 1.000 metros, mas teve de passar por montes desabrigados, batidos violentamente pela tempestade, com a neve a amontoar-se-lhe nos ombros e as cavalgaduras recusando-se a andar. De acordo com o cronista, esta travessia da serra fez com que D. Afonso se ressentisse de dores no pescoço todo o resto da vida.

Relatemos um outro caso de atravessamento, mas este em tempo seco e em sentido inverso.

No ano de 1837, na revolução dos marechais, as tropas do conde de Bonfim tinham cercado as do grande Saldanha, que ficara bloqueado na frente por aquelas e, nas costas, pela serra da Estrela. Numa noite, com grande pasmo do seu adversário, o exército de Saldanha desaparecera e, quando se aperceberam do facto, já o duque se encontrava em Coimbra, pois seguira aquele trajecto!

Estes dois acontecimentos, verificados em séculos tão distantes entre si, demonstram bem a importância que teve esse caminho, até ao desenvolvimento da nova rede viária.

Fique, pois, esta minha breve narração, para se avaliar o sentido defensivo dos castelos do País, na zona central do mesmo, e na alta Idade Média, bem como o trânsito, quer de atravessamento das montanhas, quer de ligação regional.

António Nogueira Gonçalves

## Ritmos Decorativos na Arquitectura Quinhentista em Coimbra

*Maria de Lurdes Craveiro*

(Professora da Faculdade de Letras  
da Universidade de Coimbra)

O ESPAÇO e as formas em arquitectura tentaram, ao longo dos tempos, ser portadores de mensagens mais ou menos claras que se articulam com o sentido estético e funcional da época da construção, ou ainda com vontades político-ideológicas que impõem códigos de leitura acessível ou apenas reservados a uma elite capaz da sua interpretação. O ornamento que preenche as estruturas formais da arquitectura – fachadas, muros, colunas ou pilastras, frisos, mísulas, abóbadas e cúpulas – acompanha e corrobora, na plasticidade da imagem, o discurso das formas e do espaço. Mas o papel da decoração não se confina ao jogo harmonioso que conduz a uma leitura uniforme dos elementos na arquitectura; vêmo-la também apresentando propostas arrojadas que, claramente, se desvinculam dos preceitos de cariz mais tradicional que enformam o contexto onde se “colam”, adquirindo, muitas vezes, uma autonomia rebelde que desenvolve um campo operativo independente dos circuitos estabelecidos.

No que já tem sido rotulado de “longo século XVI”, mercê dos ritmos diversificados que, frequentemente, caminham em paralelo no tempo e no espaço, o território português oferece um cenário complexo que herda, reajustando, a tradição e incorpora sentidos temáticos novos, feitos de novas realidades e pressões. A sua análise não pode ser desencadeada a partir de dados unilaterais que não são, igualmente, válidos para a globalidade do país. As marcas culturais do individualismo e do humanismo, progressivamente assumido, bem como os fenómenos da emergência do novo estatuto social do artista, da consciência do valor político-ideológico da obra e o correspondente processo de elitização em torno da arquitectura, verificaram-se também em Portugal ao longo de todo o século XVI. E também em Portugal se desenvolvem, desde cedo, as orientações tendentes ao estabelecimento de uma arquitectura



organicamente “límpida” no acesso facilitado às estruturas catequéticas de cariz moralizador divulgadas pelo ambiente contra-reformista.

Não pretendendo aqui a problematização do conceito e do tempo maneirista, dela não podemos alhear-nos completamente, dadas as interferências com uma sensibilidade que se manifesta em Portugal muito antes dos meados do século XVI. Na realidade, se a orgânica espacial de um momento designado como Primeiro Renascimento, encontra um natural desenvolvimento nas “hallenkirche” da segunda metade do século (como os exemplos maiores das Sés de Leiria, Miranda do Douro e Portalegre), ou ainda, como é defendido por Paulo Santos, o esquema de nave única e capelas laterais intercomunicantes da igreja de S. Francisco de Évora se constitui em paradigma medieval do modelo que haveria de ter um enorme sucesso na arquitectura contra-reformista, também as formas e o ambiente decorativo deste período optam por declarada vinculação às primeiras experiências do clássico incorporando o grotesco. No período compreendido entre a segunda metade do século XVI e as primeiras décadas do século seguinte podemos, globalmente, observar no capítulo da decoração arquitectónica, dois sentidos distintos mas unidos pela mesma preoecupação com a imagem e com a força que ela transmite; quer através da sua ausência calculada, quer por meio da escolha de um refinado reportório, inspirado na iconografia religiosa que convive com motivos menos claros de tendência pagã, muitas vezes retirados dos desenhos e gravuras em circulação.

Coimbra não ficou alheia às motivações que tendiam a circular na globalidade do país. A igreja do colégio da Graça, que se começava a erguer na rua da Sofia nos finais de 1542 (estando possivelmente concluída em 1555), expressava já, na espacialidade criada e na sua grande contenção decorativa, o percurso seguido por outras igrejas dos colégios da rua da Sofia (como as igrejas do Carmo (1597) ou de S. Pedro (c. 1624)) e haveria de culminar com a construção da igreja jesuítica da Sé Nova, a partir de 1598. Seria esta, afinal, a versão desornamentada que, também por via da arquitectura militar, haveria de ganhar as preferências nacionais, exigindo a pureza da forma na decifração da verdade evangélica. Mas as orientações tridentinas na definição espacial, de larga nave acolitada por capelas laterais intercomunicantes e cabeceira reduzida, e na exclusão do ornamento,

não se cingiam aos edifícios construídos pela Companhia de Jesus. Na arquitectura nacional como nas construções religiosas em Coimbra, a versão da clareza do espaço e da força do único caminho que conduz a Deus, apoia-se na linguagem das formas clássicas, austeras e de majestosa dignidade.

De preferência, a decoração concentra-se na fachada libertando o espaço interno e promovendo neste o ambiente adequado à interiorização da liturgia. Por outro lado, o ornamento da fachada principal estrutura-se em jogo volumétrico apoiado nas formas do classicismo que se articulam, muitas vezes, com motivos reconhecidamente nórdicos. Divulgados sobretudo no período filipino, estes elementos, como o “rollwerk”, definem a composição retabular em que se transforma a fachada dos edifícios religiosos. Desde logo, o seu aproveitamento para imprimir a dimensão do sagrado que se reservava aos altares, funciona, no período maneirista, para exortar a uma leitura orientada pelo ritmo dos elementos clássicos. A fachada, ordenada em jeito de retábulo, demonstrava ainda na primeira metade do século XVII o apego às lições dos grandes tratadistas da centúria anterior. Sebastião Serlio, publicado a partir de 1537 e com uma divulgação peninsular mais acentuada depois da tradução de Villalpando em 1552, Andrea Palladio ou Giacomo Vignola, sobretudo, asseguravam a consistência de uma teoria arquitectónica expressa na mensagem religiosa, inscrita no aparato triunfal da fachada da igreja. A estrutura em vários andares ligados harmoniosamente pelas linhas curvas das aletas em formação, obedecia às orientações eruditas seguidas pela Europa contra-reformista e obrigava a uma leitura ascensional que culmina, na parte superior, com a imposição em glória do motivo principal. A tendência vai, portanto, e já desde antes dos meados do século XVI, no sentido do desenvolvimento daquela a que George Kubler definiu como “arquitectura chã” que, na importantante contribuição do Prof. Horta Correia, se não identifica totalmente com a designada arquitectura maneirista. Ou seja, no período do maneirismo, (*grosso modo* integrado entre os meados do século XVI e os meados do século seguinte) ocorrem em território nacional sensibilidades diversas que se jogam na exploração de diferente orgânica espacial e decorativa, imposta por desiguais pressões de natureza estética ou ideológica. Pode, mesmo assim, dizer-se que a generalidade do país



abraça um receituário ligado a uma arquitectura marcadamente depurada, enquanto Coimbra sustém uma linha de conduta onde prevalecem, por um lado, os ecos sugestivos do Primeiro Renascimento, por outro, a conciliação entre a erudição tratadística, a aceitação de um formulário decorativo radicado nas gravuras e desenhos nórdicos a circular e a necessidade de adaptação de um léxico diversificado aos novos contextos estéticos e culturais.

Pese embora o esforço de alguns investigadores, em Portugal não foi ainda verdadeiramente inaugurado o debate em ordem à sistematização criteriosa da escultura e do ornamento decorativo no maneirismo. Na historiografia artística relativa a este período, a arquitectura tem, desde sempre, desempenhado um papel de protagonismo que remete outras modalidades plásticas a um lugar de secundarização e, mesmo, menoridade.

A escultura móvel tem sido globalmente encarada como portadora do sentido espiritual que domina o espaço arquitectónico e com ele se conjuga para dar maior glória às manifestações do divino. Longe de se autonomizar, organizando-se em ritmos próprios, o ornamento “cola-se” às estruturas arquitectónicas que definem o seu campo de acção. Restringindo-se às barreiras ditadas pela arquitectura, a decoração aplica, muitas vezes, receitas estereotipadas e adequadas a espaços congéneres; outras vezes, liberta-se das regras comuns ensaiando voos de sugestiva imaginação e frescura surpreendente. Outras vezes ainda, descobre-se pela ausência calculada e resulta, desta forma, também imperativa.

Importa, neste período como noutros, concluir pela datação e autoria dos motivos decorativos inscritos nos elementos formais da arquitectura e a sua maior ou menor adequação ao discurso criado, estabelecendo possíveis escolas e definindo sensibilidades mais ou menos concordantes. Mas é urgente também captar-lhe a essência e respeitar a sua individualidade, descobrir as fontes de referência iconográfica implícitas e encontrar a força de uma dinâmica operativa própria num determinado tempo e espaço.

Os motivos do grotesco, inspirados na decoração da *Domus Aurea* do imperador Nero, descobertos em Roma por 1480 e divulgados, desde logo, por artistas tão credenciados como Rafael de Urbino nas

pinturas que executou para o Vaticano, ou Pinturicchio, constituem um género decorativo que exaltou a imaginação dos pintores, iluminadores, ourives e escultores da primeira metade do século XVI. O seu aproveitamento em época contra-reformista é exemplo revelador da indecisão por parte da historiografia artística em conferir-lhe estatuto qualificado no percurso cognitivo da totalidade orgânica do edifício. Se está fora de causa o carácter narrativo desta decoração, à semelhança do que acontece no mundo medieval e nas composições retabulares com nítida missão evangélica e pedagógica, é, igualmente, clara a sua filiação nos motivos pagãos do classicismo. Mas se Sebastião Serlio tinha tido a audácia de “converter” as ordens ao cristianismo, também não foi difícil trazer este discurso heróico do triunfo à religião do humanismo conciliada com a Igreja. Aos que pretendem encontrar nos labores ao “romano” a expressão de uma linguagem tipificada, baseada num imenso reportório icónico da Antiguidade e agora, fundamentalmente, aplicado pelo seu carácter animado e de fulgurante dinamismo, contrapõem-se os historiadores que vêem no grotesco uma carga simbólica fecunda e desenvolvida num tempo cultural de contradições em que o triunfo dos valores do humano se concilia com a sugestão do hermético, do misterioso, do inacessível.

Para os primeiros, que não deixam de reconhecer, pontualmente, a natureza simbólica de certos ornamentos integrados em determinada espacialidade, os decoradores utilizam as receitas disponíveis num processo mecânico e, muitas vezes, sem o completo domínio do seu significado. A responsabilidade do programa iconográfico estabelecido e com propósitos de inteligibilidade mais ou menos imediata fica, na maior parte dos casos, remetida à encomenda, também com graus de erudição diversificados. Ao lavrante competiria copiar modelos, interpretá-los com maior ou menor liberdade e abstrair-se da eventual significação do objecto do seu trabalho.

Os segundos recusam o entendimento do ornamento como algo de acessório e superficial e insistem nos conteúdos simbólicos do grotesco. Nas palavras de André Chastel, “*Esas decoraciones fantásticas estaban asociadas a la intuición de la loca y casi demoniaca vitalidad de la naturaleza, de sus invenciones extravagantes que pueden ser, respectivamente, fuente de horror o de diversión*”.



Já foi sublinhado o carácter extremado deste antagonismo nas duas posições que devem antes conciliar-se e atender à especificidade do ambiente plástico em análise. Na realidade, se muitas vezes se detectam sentidos simbólicos declarados e passíveis de uma leitura inteligível, noutras o que está verdadeiramente em causa é o preenchimento dos elementos arquitectónicos com um género decorativo atraente e em voga. Não raras vezes, também o historiador se confunde perante a riqueza iconográfica exposta e revela-se impotente para a sua cabal decifração.

O grotesco encontra a sua força no dinamismo da linha serpentinada que encadeia motivos inertes (taças, candelabros, armaduras, elmos, cornucópias, bucrânios ou instrumentos de leitura dúbia) e figuração animada e percorrida por grande agitação. Se por norma os símbolos da guerra se podem ligar à ideia expressa de vitória ou à exaltação dos feitos heróicos de determinada personagem, é substancialmente mais difícil a descodificação das misteriosas figuras híbridas, meio homem, meio animal, meio vegetal que povoam pilastras, capitéis, frisos ou coberturas. As interpretações deste programa simbólico que vão, por exemplo, no sentido da conciliação dos elementos cósmicos, do confronto entre o mundo animal e o mundo vegetal, ou da exploração do monstruoso, num mundo em que domina o transformismo já formulado por Ovídio nas suas *Metamorfoses*, não devem descurar a possibilidade da recorrência a este imaginário fantástico pela sua adaptabilidade aos elementos arquitectónicos que carecem de revitalização. A folhagem desenvolta e interpretada de diferentes formas no espaço europeu de influência clássica, tem um papel fundamental na articulação dinâmica de todo o programa imposto mas pode, igualmente, ser entendida como expoente privilegiado de fecundidade da natureza em constante transformação, espelho e motor da luta agressiva entre as forças do mundo racional e do irracional.

É ainda a este repertório fantástico e persistentemente revitalizado que recorrem os artistas do maneirismo na área de influência coimbrã. Não era, aliás, difícil aos decoradores deste período, desde muito cedo familiarizados com os designados “motivos lombardos”, o prolongamento de semelhantes temáticas. Quer por via da sua introdução precoce com Nicolau Chanterene, com uma estadia de vários anos em Coimbra, ou

através das aportações de numerosos lavrantes espanhóis, que aqui se poderiam ter fixado, sobretudo depois da execução dos túmulos dos reis na igreja de Santa Cruz, ou ainda pela sua definitiva imposição levada a cabo por João de Ruão, seguramente em Coimbra de 1530 à data da sua morte em 1580.

A escola montada na oficina de Ruão formou gerações sucessivas de escultores, canteiros e lavrantes que repetiam exaustivamente os modelos do mestre e preenchiam as necessidades da encomenda privada, de paróquias, mosteiros e conventos, um pouco por todo o país. A decoração “ao romano” ganhava uma implantação que haveria de resistir no tempo, aproveitando as qualidades excepcionais conferidas pela brandura do calcário de Ançã, ao mesmo tempo que o gosto incutido pelo trabalho oficial de Coimbra degenerava em foros de tradição e não seria desactivado tão cedo.

A capela dos Reis Magos, situada no flanco esquerdo da igreja do mosteiro de S. Marcos, próximo de Coimbra, funciona como prolongamento do panteão que os Silvas já tinham instituído na nave da igreja e na capela-mor e constitui um dos maiores exemplos da sobrevivência de uma decoração erudita inserida num espaço de sentido humanista já fora de tempo. Tendo sido alvo de remodelações que implicaram o desaparecimento do retábulo do topo da capela que deu origem à designação pela qual é conhecida, mantém, no entanto, intacta a estrutura e o ambiente decorativo que a inspirou. Foi através da análise detalhada do púlpito próximo à capela, datado de 1522 e 1574, que o Prof. Nogueira Gonçalves propôs uma datação aproximada deste espaço tumular, remetida para os anos setenta da centúria de quinhentos. Uma cronologia que se justifica, aliás, pelo confronto com idêntica sensibilidade do ornamento, inscrito no pequeno túmulo fronteiro de Gonçalo Gomes da Silva, cujos restos mortais para aqui foram trasladados no ano de 1572, como consta da inscrição aposta.

Mandada construir por D. Antónia de Vilhena, a capela quadrangular dos Reis Magos alberga o túmulo de Diogo da Silva que repousa juntamente com sua mulher, a fundadora, e outro túmulo similar que ficou entretanto vazio. Destinado a Lourenço da Silva, morto em Alcácer-Quibir, aqui se colocariam mais tarde as ossadas de Aires



Gomes da Silva-o-Velho, o fundador da primitiva capela de S. Marcos e falecido em 1445.

Abstraindo do desaparecido retábulo da Adoração dos Magos e dos relevos figurativos com a Flagelação (à esquerda) e o Calvário (à direita) que faltam também agora às composições tumulares, a capela respira de grande unidade decorativa cumulada por uma riqueza iconográfica de extraordinário vigor. Com efeito, desde a estrutura do arco triunfal, à tumulária e à cúpula que fecha o quadrado inferior, o aparato decorativo remete, de imediato, para uma montagem cénica de triunfo e de espectáculo. Verdadeiramente o espectáculo da vitória da vida sobre a morte. Não a vida terrena de vícios e desenganos mas o usufruto do paraíso e a glória da vida eterna.

Na profusão dos motivos ornamentais da capela, descobre-se a presença das forças benéficas que acompanham os tumulados. Desde a cabeça humana com asas, podendo simbolizar o voo da alma e a viagem às regiões sobrenaturais, de clara referência platónica; à possível simulação do golfinho como símbolo do divino, da sabedoria e da prudência; às cabeças de leão, vigilante na preservação da espiritualidade; ou ainda à presença hegemónica dos cachos de frutas e cereais, representativos da caridade e da abundância que, tal como a cornucópia, aludem às recompensas do paraíso, é a expressão do bem em confronto com o mal que está aqui patente. Os elementos portadores de inquietante sentido maléfico vislumbram-se no dragão e na serpente, arrastando consigo o pecado e a ignorância, ou no bucrânio, um motivo herdado das representações decorativas do período romano, que remete para a ideia de sacrifício e morte. A transitoriedade da vida encontra-se nas flores e nos frutos que também são fonte do efémero e da caducidade. A predilecção pelas figuras híbridas ou "*contaminadas*" (na expressão divulgada por Müller Profumo) que participam de vários mundos (o animal e o vegetal) e de várias regiões (terrena, aérea ou aquática), prolonga o gosto do Primeiro Renascimento pela metamorfose, na consciência assumida da cumplicidade do humano na transmutação das formas da Natureza. O motivo da máscara, tão caro ao gosto e à estética maneirista, explora, com os finos drapeados, presentes, o valor teatral da composição e acentua o carácter de ambiguidade no atormentado sentido de transformação, devir, desencadear de forças

ocultas. O processo alquímico sugerido parece encontrar o seu destino na mansão do Além, o castelo inacessível aos vivos e morada eterna de Caronte. A luta entre o mundo sensível e o mundo das Ideias, entre o terreno e o espiritual, resolve-se, afinal, pelo triunfo do espaço da morte, condutora ao paraíso.

Não foram utilizados os habituais atributos de vitória tão estreitamente ligados aos motivos militares, comuns neste tipo decorativo e no contexto tumular de quem se bateu pelas armas. Substituem-nos os escudos heráldicos de Silvas, Vilhenas e Castros, que desempenham o mesmo papel na afirmação da nobreza e dignidade das personagens. O epitáfio de Diogo da Silva, revelador da excelência do seu valor, é surpreendentemente amparado por dois homens selvagens que sugerem a representação dúbia de Hércules e exercem a função de tenentes heráldicos. Extraído de um bestiário desenvolvido durante a Idade Média e com enorme divulgação na zona alpina, no decorrer do século XV, o homem selvagem passou de lídimo representante das raças monstruosas para, gradualmente e fruto dos contactos europeus com outros continentes, se transformar em ser catequizável e integrado no universo da cristandade. É também o domínio da ordem e da natureza ecuménica da religião sobre os instintos mais primitivos do Homem, num sábio controlo das forças rebeldes e demoníacas do pecado.

A vitória da espiritualidade encontra-se, finalmente, na presença marcante dos querubins, motivo insistente ao longo de todo o Renascimento. As pequenas cabeças aladas e articuladas com a luz das estrelas, funcionam como espíritos celestes contempladores da beleza divina e são expressão de conhecimento superior.

Em última análise, a decoração da Capela dos Reis Magos desenvolve-se na cumplicidade com os elementos formais da arquitectura clássica, utilizando as fontes de inspiração ainda remetidas à Antiguidade. Veja-se a colocação dos medalhões, com os bustos de S. Pedro e S. Paulo, nas cantoneiras do arco triunfal ou os mesmos motivos, agora reduzidos às dimensões das pilastras de entrada, com a figuração do masculino e do feminino. Se, porventura, se pode conjecturar a invocação dos dois esposos sepultados, numa simbiose de amor profano com o amor divino, será talvez mais coerente compreendê-los como integrados nessa ideia de equilíbrio das forças do universo que



dominava a decoração arquitectónica do primeiro humanismo. Herança da cultura humanista é, aliás, a configuração do próprio espaço interno. A cúpula, encimada por pequeno lanternim em jeito de templete que cobre o espaço quadrado inferior, não constitui novidade como associação platónica entre o macro e o microcosmos. E este humanismo também incorpora, no ambiente fantástico do grotesco, os paladinos da missão evangélica. Com os seres impossíveis e os registos de carácter profano coabitam, no túmulo de Diogo da Silva, as Virgens mártires, Santa Inês e Santa Bárbara, ligadas ao relevo perdido da Flagelação, enquanto no túmulo oposto, o santo votado à predicação e S. Miguel matando o dragão, complementavam o relevo do Calvário. As ideias do martírio e da expiação, mais não fazem do que acentuar o sentido moralizador da capela, imposto através de uma complexa linguagem figurativa.

Não existindo dúvidas quanto à sua filiação num vocabulário de raiz italianizante e divulgado sobretudo a partir do desenho, da gravura avulsa e da tratadística, os historiadores são, igualmente, concordantes quanto à importância de que se revestem os modelos nórdicos também a circular. O nervosismo rítmico das formas geométricas alternadas em ovais, losangos ou rectângulos, as figuras presas a estruturas metálicas (as designadas *ferroneries*) ou a presença imperiosa das cartelas com sugestivos enrolamentos, são motivos que se inspiram sobretudo em gravadores flamengos como Cornelius Bos ou Vredeman de Vries e já ensaiados pela oficina de João de Ruão nas capelas coimbrãs do Tesoureiro (1558-1565) e do Sacramento na Sé Velha (1566) ou no túmulo do Regedor João da Silva, datado de 1559 e também na igreja de S. Marcos. É a denúncia efectiva de um clima de grande agitação, já distante do comedimento equilibrado na decoração do Primeiro Renascimento.

O problema da autoria da Capela dos Reis Magos continua por resolver. Na década de 70 já Ruão estaria no ocaso da vida e não é provável que tivesse tomado parte activa nas obras. Mas a sua definição estética e iconográfica saiu, indubitavelmente, da oficina do velho mestre e é esta sensibilidade decorativa que a área de influência ruanesca vai prolongar num tempo que se arrasta pelo século XVII. Quer no espaço citadino, como a capela de S. Teotónio (1582), na igreja de Santa Cruz,

ou a igreja do colégio cruzado de Santo Agostinho; quer na zona do Baixo Mondego, como em Tentúgal, nas igrejas da Misericórdia (1583-1586) e nas capelas interiores da igreja Matriz, datadas de 1580, 1616 e 1632, Montemor-o-Velho, na igreja do Convento dos Anjos ou na decoração interior da igreja Matriz de Pereira do Campo, com a montagem festiva de autêntico cenário pautado por uma obsessiva "tirania prospectiva" de cunho ensaístico; quer ainda em espaços mais distantes como a igreja da Misericórdia de Aveiro, a Matriz de Figueiró dos Vinhos, sob a alçada do Mosteiro de Santa Cruz ou a capela dos Melo na igreja Matriz de Arganil, onde é possível estabelecer um corpus de grande unidade decorativa que se afasta do rumo seguido pela generalidade do país. Uma decoração que opta deliberadamente pela exuberância com preocupações de simetria, radica a sua cadência no serpentinado alucinante da folhagem que se entrelaça com motivos vários e perverte o natural na desconstrução dos corpos. Articula-se com os elementos formais da arquitectura que, progressivamente também, vão ganhando um ritmo que foge às regras do clássico e se transforma em anticlássico.

Tem-se insistido muito, para esta área de influência coimbrã, no apego à tradição do ornamentalismo decorativo integrado no ambiente maneirista, por via do peso da escola ruanesca. A chave da sua interpretação passa, sem dúvida, por João de Ruão e pela componente teórica e gráfica recebida das concepções mediterrânica e nórdica, mas é necessário aprofundar o verdadeiro sentido imprimido pelo núcleo humanista de Coimbra, centrado à volta do Mosteiro de Santa Cruz e da Universidade e formado por homens como Frei Brás de Barros ou Frei Diogo de Murça. A feição lúdica da decoração, tocada de hermetismo e orientada pela simetria e equilíbrio, resiste no tempo convertendo-se, paulatinamente, aos desígnios do sobrenatural. A arquitectura que abandonava cada vez mais o sonho de se constituir em expressão harmoniosa do humano e ganhava agora, ainda de longínqua referência vitruviana, as proporções ditadas pelo divino, aceitava, particularmente no aro de influência ruanesca, esta decoração hermética, ambígua e definidora de uma estratégia que explora, já não a forma física do homem mas a sua dimensão interior.

A arquitectura do decoro absorve as imagens retiradas de um



ambiente estético e cultural do Primeiro Renascimento, dominado pela supremacia dos valores do humano e pela crença no equilíbrio do Universo. A natureza, não isenta de mistério, que exaltava a imaginação dos artistas e os levava a exprimir, em materiais tão diversificados como a pedra, os metais ou a madeira, o sonho de domínio dos sinais indecifráveis, hieroglíficos e portadores de forças ocultas, convertia-se, neste alongado período maneirista, em sintagma de interioridade, beleza contemplativa, repressão dos sintomas do mal, inquietude na incerteza da redenção.

## Uma obra de João Antunes em São Salvador da Baía

### As escadas de mármore da Misericórdia

*António Filipe Pimentel*

(Professor da Faculdade de Letras  
da Universidade de Coimbra)

A 29 de Março de 1549 fundeava Tomé de Sousa na Baía de Todos-os-Santos, à testa de uma frota de seis embarcações - três naus, duas caravelas e um bergantim - e de um contingente de mais de um milhar de homens, entre civis e militares. Vinha cumprir uma missão de que o incumbira D. João III: fundar a cidade de São Salvador, a capital de além-mar, centro político e administrativo de um território onde, cada vez mais, se concentrariam os interesses portugueses <sup>(1)</sup>. Com ele começava uma nova era, a da colonização sistemática do Brasil, assente no sistema do governo geral, que personificava e que substituía a estrutura, fragmentária e empírica das capitânias hereditárias; assim a nova urbe cidade real riscada a régua e esquadro, se afirmaria também em confronto com o povoamento espontâneo até então dominante, configurando um modo novo de ocupação do solo, que ostentava, bem visível, o selo imperial <sup>(2)</sup>.

De facto, Tomé de Sousa não seria apenas o portador das instruções régias, mas o veículo de uma vontade que a breve trecho se tornaria colectiva e que, no solo virgem e fértil, iria plantar, por intermédio da colonização portuguesa, a semente de uma civilização que se traduzia no acto simbólico e quase místico da fundação de uma cidade. E com ele vinham, na verdade, os meios práticos, criteriosamente reunidos, de cumprir esse desígnio: Luís Dias, desde logo, o mestre pedreiro escolhido e instruído por Miguel de Arruda (ele mesmo mestre das Fortificações

<sup>(1)</sup> Veja-se QUINTAS, Amaro, "Tomé de Sousa", SERRÃO, Joel, *Dicionário de História de Portugal*, Figueirinhas, Porto, 219'T9, vol. VI, pp. 80-82 e MELLO, José António Gonçalves de, "Brasil" *ibidem*, vol. I, p. 374.

<sup>(2)</sup> Cfr. ROSSA, Walter, "A Cidade Portuguesa", PEREIRA, Paulo (dir. de), *História da Arte Portuguesa*, Círculo de Leitores, 1995, vol. III, p. 285.