

po

MARIA DE LURDES CRAVEIRO

(Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra)

ESTRATÉGIAS DECORATIVAS NA ARQUITECTURA AO TEMPO DE D. MANUEL

Em qualquer período, as categorias decorativas presentes na arquitectura não se circunscrevem aos motivos ornamentais que se «colam» às estruturas dos espaços forjados. A decoração arquitectónica articula-se com a própria definição do espaço, com a natureza das formas reveladas e com outras disciplinas artísticas que concorrem para a riqueza expressiva no usufruto de uma totalidade.

No domínio da arquitectura religiosa o período manuelino manteve, no essencial, uma planimetria de três naves, com a central mais elevada relativamente às outras. A grande aposta no plano das três dimensões dirigiu-se para o rebaixamento das coberturas, com a consequente utilização dos arcos de volta perfeita ou abatido e com a necessária proliferação das nervuras. Assim se dinamizava também o espaço e se obtinham os ingredientes que, remontando às míticas origens da nacionalidade¹, preparavam o espaço concebido à medida do Homem. O ornamento, integrado no vasto reportório que dava continuidade à expressão tumultuosa da Natureza inscrita nos motivos decorativos da arquitectura do final da Idade Média, confrontava-se com um empenhamento progressivo na revitalização do espaço que passava também por outras áreas como a pintura, a escultura, a ourivesaria, os têxteis, o azulejo ou a talha.

Num crescendo de euforia plástica, os motivos decorativos que revestem os elementos estruturadores da arquitectura no período manuelino pactuam com a rebeldia dos temas vegetalistas de extracção medieval mas apresentam já também as propostas que conduzirão a outras concepções do próprio espaço usufruído. Assim, troncos nodosos de árvores, raízes, frutos vários ou a turbulência de folhas volumosas acolhem outros temas de filiação humanista e com eles se conjugam em harmonia que deixa perceber a mudança em curso no horizonte cultural e estético deste período.

Se a decoração mais emblemática do período manuelino já foi alvo de profundas indagações historiográficas², os contornos do ornamento de perfil italianizante, que também está presente, necessitam ainda de mais esclarecedora precisão. Por várias vias, o reinado de D. Manuel pode ser entendido como um esgotamento medieval e um momento de aceitação das primeiras abordagens ao Renascimento italiano. Se os Descobrimentos promoveram uma maior abertura ao mundo conhecido e desconhecido e um maior arrojo na firmeza de uma atitude perante os outros

¹ Paulo PEREIRA, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei. Iconologia da Arquitectura Manuelina na Grande Estremadura*, Coimbra, F.L.U.C., 1990, pp. 99-112.

² Ver, entre outros: Ana Maria ALVES, *Iconologia do Poder Real no Período Manuelino. À procura de uma linguagem perdida*, Lisboa, Imp. Nacional-Casa da Moeda, 1985; Paulo PEREIRA, *A Obra Silvestre e a esfera do Rei...*

Estados; e se o caudal financeiro nacional engrossou também pelas rotas das embarcações, estavam criadas as condições necessárias não apenas ao desenvolvimento das potencialidades da encomenda geradora de trabalho abundante e qualificado mas, igualmente, à recepção de novos modelos decorativos que vinham, a um tempo, da experiência ultramarina e das ligações portuguesas às potências europeias. Contactos revigorados através de um percurso complexo que passa por uma política diplomática de alianças sempre incentivada na dinastia de Avis, pelo inevitável recrudescimento dos sectores comerciais visualizados no dinamismo das feitorias de Bruges ou Antuérpia, pelo incremento da política dos bolseiros a frequentar os Estudos nas Universidades flamengas, francesas, italianas ou espanholas, e o consequente apetrechamento científico das elites, ou pela intensa mobilidade de pessoas, bens e ideias materializadas ou não na gravura que circula em todo o espaço europeu.

As opções tomadas no envio dos artistas à Itália ou na atracção ao território nacional dos italianos (entre os quais se conta o exemplo mais famoso de Sansovino), ou ainda na política de importações de objectos portadores de uma plasticidade que se afastava dos modelos de matriz gótica, mostram que também Portugal se preparava para novas apostas no domínio do espaço, das formas e do ornamento. No plano artístico, o período manuelino não deixa, assim, de constituir-se em realidade mais ou menos harmoniosa de correntes em processo de encerramento que acolhem nova moldura de comportamento plástico de referência italianizante.

Desta forma, e antes que a arquitectura se decida pela consagração do espaço humanizado, é pela via da decoração que se apresentam os indícios mais explícitos e reveladores da mudança estética e cultural em curso, num período que tem, forçosamente, de ser entendido como de primeiro Renascimento.

No território cultural renascentista as categorias ornamentais reservadas aos elementos formais da arquitectura não são entidades secundárias. Para Marsílio Ficino (1433-1499), porventura o maior expoente das correntes teóricas paralelas ao saber oficial, a preservação da saúde corporal e mental é fundamental para a obtenção da harmonia pacífica entre o Homem e o Universo, ao mesmo tempo que a fabricação da imagem adequada a essa relação concorre poderosamente para o equilíbrio das forças em presença³. Ou seja, a materialização da imagem, definida com o rigor da erudição humanista, estipula a medida do conhecimento e converte-se em mediador privilegiado na cadeia dos fluxos universais.

A componente «pedagógica» do ornamento estabeleceu-a, desde logo, Alberti ao assinalar a vertente decorativa como parte integrante da beleza que promove a

³ «Anche Porfirio nella Lettera ad Anebo attesta che le immagini sono efficaci e aggiunge che I dèmoni aerei erano soliti insinuarsi in esse, attratti da certi vapori che esalavano dai sacrifici appropriati. Giamblico conferma che energie ed influssi non solo celesti ma anche demonici e divini possono essere captati da sostanze materiali che siano naturalmente in sintonia con le potenze superiori, e raccolte e combinate da ogni parte, secondo opportunità e nel rispetto dei rituali»: Marsilio FICINO, *De Vita*, Padova, Ed. Biblioteca dell'Immagine, 1991, p. 295.

própria segurança do edifício⁴. Conscientes ou não do valor intrínseco da cada unidade ornamental, os homens do primeiro Renascimento sabiam do seu poder expressivo e calculavam a força conjugada da matéria plástica. Aproveitando o caudal generoso do reportório que lhes era oferecido, souberam também utilizá-lo com a elegância que suspeitavam ser inerente à redescoberta do mundo antigo e colocá-lo nos locais exactos ao estabelecimento da concordância harmónica do conjunto decorativo que, por sua vez, se articulava organicamente com a totalidade construída.

Fossem ou não lidas pelos construtores do Renascimento português, as advertências de Alberti quanto à necessidade de dispor o ornamento segundo determinada ordem e medida⁵ converteram-se em ideia generalizada e assumiram carácter de obrigatoriedade na execução. O primeiro grande tratadista do Renascimento nunca forneceu qualquer espécie de listagem relativa aos diferentes motivos ornamentais a utilizar na decoração dos edifícios embora se refira, quando, por exemplo, define a especificidade das ordens, à conveniência da colocação de vasos e objectos rituais não identificados, bucrânios, grinaldas de frutos, faixas ovoadas ou denticuladas, volutas e, claro, às omnipresentes folhas de acanto⁶. Tal como omite, afinal, as estratégias concretas na localização dessas unidades ornamentais ou o seu grau específico de valoração no confronto com a totalidade decorativa. Todo o universo decorativo é, em suma, remetido para a capacidade operativa do arquitecto⁷. Assim sendo, e tendo em conta que Alberti, conjugado com o texto vitruviano, constitui a pedra basilar em que assentam as construções teóricas posteriores no período renascentista, fácil se torna perceber a indefinição quanto ao valor programático do ornamento e, portanto, quanto à eficácia da sua localização. Tanto mais que a teoria albertiana da beleza vai de encontro a um entendimento globalizante do edifício enquanto unidade orgânica que harmoniza as diferentes partes⁸ e incorpora o orna-

⁴ «Et la bellezza sola impetrerà gratia da gli huomini ingiuriosi, che e' modereranno le stizze loro, & sofferranno che non le sia fatto uillania. Ma io uoglio ardire di dire questo, Nessuno lauoro per nessun'altra cosa può giamai esser piu sicuro da le ingiurie de gli huomini, & parimente illeso, quanto che per la dignità, & uenustà de la sua bellezza»: ALBERTI, *L'Architettura*, Venetia, Appresso Francesco Franceschi, 1565, Liv. VI, cap. II, p. 162.

⁵ «Tutte queste cose finalmente saranno bene, ma qualunque elle sieno, saranno cose inette, se nel comporre insieme non si uscherà ordine, & modo piu che diligente, conciosia che ciascuna di loro si ha a ridurre a numero, di maniera che le pari corrispondino a le pari, le da destra, a quelle da sinistra, le da basso, a quelle da alto, non ui intraponendo cosa alcuna, che perturbi, o le cose, o gli ordini, aggiustando tutte le cose a determinate angoli, con linee simili, & vguale. Puoi certamente uedere che alcuna uolta, una materia ignobile per esser maneggiata con arte, arreca seco piu gratia, che una nobile in altro luogo confusamente ammassata»: ALBERTI, *L'Architettura*, Liv. VI, cap. V, p. 170.

⁶ ALBERTI, *L'Architettura*, Liv. VII, caps. VIII-IX, pp. 217-236.

⁷ «Dallo ingegno adunque la inuentione; Dalla esperientia, la cognitione; Dal giudicio, la elettione; Dal consiglio, La compositione; è di necessità che proceda»: Alberti, *L'Architettura*, Liv. IX, cap. X, p. 354.

⁸ «...la Bellezza è vn concerto di tutte le parti accomodate insieme cō proportioni, & discorso, in quella cosa, in che le si ritrouano; di maniera, che e' non ui si possa aggiugnere, o diminuire, o mutare cosa alcuna, che non ui stesse peggio»: ALBERTI, *L'Architettura*, Liv. VI, cap. II, pp. 162-163.

mento como «*una certa luce adiutrice de la bellezza, & quasi uno suo adempimento ... un certo che di appiccatuccio, & di attaccaticcio, piu tosto che naturale, o suo propio*»⁹. Mas, na realidade, a mesma noção de ornamento assume um carácter enriquecido ao identificar-se simultaneamente com elementos de arquitectura¹⁰, com a devida e precisa articulação entre si, com formas e medidas do espaço arquitectónico, com a implantação feliz da construção em determinado local ou mesmo com categorias mais subtis que se prendem com as condições variadas no usufruto da unidade construída¹¹. A beleza não pode, portanto, prescindir do ornamento porque também através dele ganha materialidade na consciência do observador que, por sua vez, reage por mecanismos inatos a si próprio aos estímulos exteriores. A ideia, de raiz neoplatónica, da capacidade de observar o mundo e projectar a realidade sensível no campo do inteligível, realça o protagonismo assumido pela natureza e transforma o homem no intérprete natural do sensível. Ou seja, a arquitectura, nas suas múltiplas vertentes, não teria sentido sem a leitura orientada do observador. E o ornamento, enquanto gerador e simultaneamente transmissor de códigos valorativos mais ou menos acessíveis, desempenha papel primordial na aquisição do entendimento programado da arquitectura e funciona como instrumento obrigatório para a sua descodificação.

Abstraindo do sentido difuso e alargado do ornamento e integrando-o no universo de «puras» entidades decorativas que entram em processo de contaminação entre o domínio escultórico e as estruturas arquitectónicas, o seu entendimento restringir-se-á, assim, ao campo dos motivos escultóricos que se agarram aos elementos da arquitectura para com eles formar uma unidade dinâmica que aspira à coerência e se arvora mesmo em modalidade pictórica na transmissão de uma «história», com jogos premeditados de luz e de sombra, criando volumes mais ou menos intensos ou dispondo as unidades ornamentais esculpidas em planos sabiamente distribuídos.

A questão de saber a quem pertence o ideário iconográfico que vemos aparecer um pouco por todo o país, permanece de difícil resolução. Ao encomendante? Ao arquitecto responsável pela obra? Qual o relacionamento entre o(s) ideólogo(s) do espaço e do programa decorativo? Até que ponto pode o lavrante explorar uma sensibilidade definida sobre as novas fórmulas decorativas? Qual a proveniência dos modelos seguidos com maior ou menor fidelidade?

Se há que atender a cada um dos casos específicos que preenchem o país e verificar dos níveis diferenciados (no contexto social e cultural, da mão-de-obra dispo-

⁹ ALBERTI, *L'Architettura*, Liv. VI, cap. II, p. 163.

¹⁰ «*In tutta l'Architettura il principale adornamento certo consiste ne le colonne, percioche le molte poste insieme adornano le loggie, le mura, & qual si uoglia sorte di Vani, & una sola ancora ha del buono, percioche ella adorna un riscontro di strade, un Teatro, una piazza, serba I Trofei, serue per memoria de le gran cose, ha gratia, recasi dietro dignità, & è cosa difficile a dire quanto spendessino gli Antichi in quelle, per essere ornamento eccellentissimo*»: ALBERTI, *L'Architettura*, Liv. VI, cap. XIII, p. 196.

¹¹ «*... il grandissimo ornamento de la città, è la moltitudine de cittadini*»: ALBERTI, *L'Architettura*, Liv. VII, cap. I, p. 201.

nível, da capacidade financeira da encomenda ou da sua receptividade às novas correntes estéticas) que envolvem cada uma das construções que se edificam, não podemos também esquecer-nos da crescente abertura que, globalmente, se verifica em relação à «inteligência» proveniente da Itália. Por outro lado, se pensarmos o escultor lavrante como mero executor de um programa de cujo significado se alheia, teremos de o remeter a um estatuto mecânico mais próprio dos tempos medievais e estranho ainda ao processo reivindicativo que desencadearia a sua libertação. Na realidade, a dicotomia invenção/realização tão cara aos homens do Renascimento tem também, e nesta altura, de ser colocada para o território português e para o capítulo específico da decoração arquitectónica. Por várias vias, muitos factores contribuíram de maneira decisiva para que os temas e as imagens do Humanismo, finalmente, revestissem as superfícies murais e se implantassem no quotidiano estético e mental.

Através dos contactos portugueses com os artistas nórdicos radica, porventura, a mais precoce e sistematicamente organizada percepção dos novos modelos a utilizar em pintura ou em escultura. Os exemplares sobreviventes de pintura e iluminação, escultura, no domínio do têxtil ou da torêutica, muitos deles com a marca das oficinas consagradas da Flandres, da Alemanha ou da França setentrional, estabelecem um confronto dinâmico com a produção nacional e desenvolvem os mecanismos da aceitação generalizada de outras correntes artísticas.

É no reinado de D. Manuel que se acentua um enorme caudal migratório com direcção norte-sul e que dá expressão a uma comunidade nórdica de artistas cuja actividade se encontra denunciada sobretudo nas campanhas de obras de maior envergadura ou nos centros de maior dinamismo cultural. A própria assimilação destes homens em trabalhos de prestígio e a sua ligação a uma encomenda forte e poderosa indicia, não tanto a ausência de mão-de-obra local e qualificada, mas mais a vontade expressa de mudança e abertura a uma outra sensibilidade e comportamentos plásticos diferenciados.

Desde os inícios do séc. XVI a decoração «ao romano» ganhava em Portugal um espaço de implantação. Não directamente através das ilustrações dos tratados quattrocentistas italianos mas mais pelo ambiente cultural que se promovia no país e que procurava na Itália a sua fonte de inspiração mais preciosa.

A linguagem romanizada e o grutesco que aparecem com força programada no púlpito da igreja do mosteiro de Santa Cruz em Coimbra, provam, não apenas o domínio de Chanterene dos modelos italianos, mas também a abertura declarada em Coimbra a uma tipologia decorativa cujos evidentes primeiros ensaios se têm de ligar às obras de João de Castilho em Tomar em 1515 e ao mosteiro dos Jerónimos no trabalho conjunto de Castilho e Chanterene. Mesmo que a designação «ao romano» surja ligada a pintura mural nos finais do séc. XV, que na visitação, em 1507, da Ordem de Cristo à igreja de S. Martinho do Peso em Mogadouro, se recomende explicitamente que se pinte «*a parede do dito altar de boas pinturas e tintas de obra romana*»¹² ou que, em 1514, se empregue a expressão «*entavolamento de obra*

¹² Pedro DIAS, *Visitações da Ordem de Cristo de 1507 a 1510. Aspectos artísticos*, Coimbra, Coimbra Ed., 1979, p. 43.

romana», aplicada à decoração da Sé de Lamego¹³, a verdade é que a nomenclatura utilizada nestes anos sugere mais a tentativa de forjar um espaço decorativo portador da credibilidade do Antigo e que, na realidade, tinha manifestações precoces e esporádicas em certos domínios das artes plásticas.

Tal como acontece com as obras mais carismáticas do país e de uma projecção que explicita fortíssimo discurso de poder, o mosteiro de Santa Cruz constituiu, também no capítulo decorativo, a grande referência a ser utilizada na cidade pelos artistas e pela encomenda que se queria actualizada. Na campanha reformista ainda iniciada com o bispo da Guarda, D. Pedro Gavião, o claustro e a transformação da fachada da igreja em calcário amarelo do Bordalo são os exemplos mais precoces da presença de motivos que escapam ao imaginário medieval e apostam noutras vias, ainda não incorporadas de forma explícita na transmissão de valores plásticos ligados ao «antigo». Os vasos, alternados com motivos de animais marinhos, que preenchem as guirlandas do corpo da igreja, a balaustrada superior da fachada e os remates do claustro, acabados de colocar em 1518¹⁴, devem ser entendidos como a interpretação possível dos designados «motivos lombardos», os primeiros indícios em Coimbra da abordagem, pela via do ornamento, ao mundo clássico. Estes remates, executados num mesmo espírito e tempo, denunciam um programa unitário que abarca a remodelação conjunta das principais dependências do mosteiro e a vontade explícita de envolvimento com outra linguagem estética. Em definição de rigorosa simetria e alternância, os vasos e os animais marinhos que coroam os corpos laterais da igreja e a fachada, não se enquadram na rebeldia decorativa do manuelino mas também não podem ainda ser identificados com os motivos de grutesco que, sobretudo pela mão de Chanterene e João de Ruão, haveriam de dar resposta a uma encomenda exigente que, rapidamente, se formaria em Coimbra. Na realidade, já Rafael Moreira chamou a atenção para a necessidade de fazer a distinção entre os «motivos lombardos» e os grutescos, «com que muitas vezes são erradamente confundidos»¹⁵.

Torna-se legítimo colocar em Coimbra um ambiente propício à recepção dessa linguagem decorativa mais italianizante que, apenas com a chegada dos homens de Belém, por 1518, se viria a desenvolver. Integrados nessa equipa cuja prioridade vai para a execução dos túmulos dos reis, Diogo de Castilho e Nicolau Chanterene, mais familiarizados com o modo «ao romano» e mais aptos para a realização de um programa portador do «mundo antigo», vão ser os instrumentos de eficácia asse-

¹³ Rafael MOREIRA, «Arquitectura: Renascimento e classicismo», *História da Arte Portuguesa*, vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, p. 315.

¹⁴ Em Julho deste ano, «he assentada mais da metade da obra da grillanda. E asy he acabada a torre do meyo que esta sobre a porta principal do mosteiro e a outra torre do cabo que esta da parte direita com suas cruzeiras em cima da maneira que estam na mostra debuxadas. E a outra do outro cabo se acabará esta semana que vem. E as abobedas da crasta estam todas çarradas da balsoaria somente huua d hum canto que nom he inda acabada de çarrar. E começam de as entulhar e allevantar os peitoris ao redor»: SOUSA VITERBO, *O Mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra. Anotações e documentos*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1914, p. 28.

¹⁵ Rafael MOREIRA, «Arquitectura: Renascimento e classicismo», *História da Arte Portuguesa*, vol. II, p. 316.

gurada que transportam definitivamente para Coimbra o novo ideário decorativo. É, pois, e para além de outras evidências, lícito pensar que os projectos das estruturas tumulares e do portal em pedra de Ançã para a fachada da igreja crúzia pertencem a João de Castilho, já que, no seu percurso anterior, cabe a imposição declarada dos motivos clássicos em alternativa à exuberância volumétrica do manuelino, quer nas estruturas decorativas de Tomar quer em Belém. Tal como pertence a João de Castilho a poderosa retórica na definição em portais-retábulo que constituiu na fachada sul do mosteiro dos Jerónimos ou no portal da rotunda dos Cavaleiros em Tomar, que Paulo Pereira filia na organização do retábulo flamengo da velha catedral de Coimbra¹⁶.

Na plasticidade exuberante de um momento de transição cultural e estética, verificam-se intenções deliberadas tanto na escolha do ornamento como na sua localização nos complexos decorativos.

O tema do vaso, caro desde sempre à simbólica do cristianismo, muitas vezes numa definição mais precisa de jarro, apresenta-se ligado às primeiras manifestações religiosas que entendiam a «colagem» à pureza da água como um símbolo de regeneração e salvação. Mas se aparece frequentemente na pintura e na escultura ou nas composições em mosaico do período paleocristão¹⁷, a longa Idade Média parece preterir-lo em favor de outros argumentos mais convincentes ao estabelecimento de uma prática religiosa firme e apoiada no absoluto domínio do divino. Poderá dizer-se que a sua recuperação no advento do Renascimento se prende, por um lado, à proliferação sistemática desses motivos de inspiração lombarda que, por várias vias, iam chegando a Portugal, por outro, à tentativa de enriquecimento ornamental com alternativas que mantêm ainda fortíssima carga religiosa aliada ao culto da água cujas qualidades foram tão exaltadas pelos teóricos deste período. Com outra conotação, porventura com grande aquidade neste contexto mental, adquire um significado de espaço gerador da vida, desencadeando todas as forças secretas da metamorfose e do devir. É pois um receptáculo sagrado que contém o tesouro que simboliza, na maior parte dos casos, o tesouro da vida espiritual. Pode encontrar-se aliado a outros motivos e integrado na decoração de frisos, arquivoltas ou outros espaços diversos, numa concepção ornamental subsidiária ao estabelecimento de adequado programa iconográfico, como também se encontra isolado, preferencialmente no campo das chaves das coberturas, manifestando grande independência na transmissão dos conceitos.

Aliada à expressividade simbólica da representação do poder na vertente de generosa magnanimidade, a cornucópia da abundância surge com assinalável frequência no período manuelino, adaptando com eficácia o mito da cabra Amalteia aos efeitos plásticos ligados à sinuosidade decorativa do momento e à necessidade de divulgação das ideias carismáticas de riqueza e fertilidade. Um tema que se incor-

¹⁶ Paulo PEREIRA, «A simbólica manuelina. Razão, celebração, segredo», *História da Arte Portuguesa*, vol. II, p. 115.

¹⁷ Veja-se, logo no século V, o exemplo do mausoléu de Galla Placidia em Ravena.

pora facilmente nos motivos de grutesco e que teria um sucesso largo no espaço e no tempo, constituindo-se em exemplo sempre recorrente e adaptado a situações diversas. Em 1531, Alciato dá-lhe grande relevância no emblema da «Fortuna companheira da Virtude», aqui em estreita intimidade com os atributos de Mercúrio¹⁸; em 1578 Hendrik Goltzius utiliza-o na série dos «Cinco Sentidos» para expressar o Gosto¹⁹ e ainda em 1603, aquando da segunda edição da *Iconologia* e num ambiente ainda explicitamente herdeiro do classicismo, Cesare Ripa desenvolve a cornucópia em temas como a «Felicidade Pública», a «Graça de Deus», a «Liberalidade», a «Piedade», a «Prodigalidade», a «Prosperidade da Vida» ou a «Hospitalidade»²⁰. É sempre um símbolo de carga positiva no plano da abundância material e da riqueza espiritual.

Um dos motivos que denuncia os primeiros sinais do vocabulário renascentista de maior repercussão no espaço decorativo nacional é o medalhão. Com uma cerca-dura lisa, estriada ou em enrolamento de folhagem, com ou sem frutos, o campo interior é preenchido com figurações diversas que passam por uma linguagem clássica e ostensivamente militar, pela inclusão de personagens de referência bíblica ou outros símbolos laicos e religiosos, por entidades abstractas de difícil identificação, por figuras femininas de duvidoso reconhecimento ou, simplesmente, vazado ou raiado. Na arquitectura surge com vontade expressa de afirmação na primeira metade de Quinhentos, pela mão de João de Castilho, espalhado com abundância pelo mosteiro dos Jerónimos. A partir daí, cola-se às estruturas decorativas que acompanham a arquitectura do país e, sempre integrado em espaços definidos com rigor, aparece em portais ou composições retabulares, localizado nas cantoneiras dos arcos ou nos frisos (verticais ou horizontais) e intercalado com outros temas.

Outros «motivos lombardos» presentes também, por exemplo, no recinto de Santa Cruz, passam pela aplicação generalizada de aves diversas e normalmente remetidas à ideia de Paraíso, de animais fantásticos como o grifo ou o equídeo nas bases do janelão do portal da igreja, pela simulação dos golfinhos entrelaçados que coroam toda a igreja e pelo preenchimento sistemático de folhagem de acanto em contínuos e sucessivos enrolamentos que, sobretudo, se adaptam às superfícies planas ou arredondadas dos intradorsos dos arcos.

Putti, trofeus militares, bucrânios ou tochas em chamas, que integram também este tipo de motivos, só teriam maior divulgação um pouco mais tarde (excepuando a carga das novidades decorativas avançadas por Chanterene), já pactuando com o grutesco e coincidindo em Coimbra com a implantação da escola ruanesca.

A gravura constitui, mais uma vez, o elemento preponderante na divulgação e assimilação do grutesco. Logo nos primeiros anos do século XVI, os motivos que incorporavam a decoração de frontispícios de livros, de tarjas ornamentais com

¹⁸ ALCIATO, *Emblemas*, Madrid, Ed. Akal, 1993, p. 156.

¹⁹ *The Illustrated Bartsch. Netherlandish Artists. Hendrik Goltzius*, 3, 1, New York, Abaris Books, 1980, p. 119.

²⁰ Cesare RIPA, *Iconologia*, Milano, Tea Arte, 1992, pp. 3, 130, 168, 249, 354, 364, 366, 510.

grande envolvimento ou disseminados em gravados avulsos, passaram a ser constantemente requisitados pela matéria pictórica ou pelo trabalho escultórico presente na decoração arquitectónica. Uma sensibilidade frequente em bíblias, missais ou demais literatura e imagética de carácter devocional é, assim, directamente transplantada para as superfícies pintadas ou esculpidas²¹.

Para o entendimento do grutesco, a historiografia tem questionado a validade programática dos elementos «indecifráveis» que dialogam na textura arquitectónica e cuja interpretação se divide entre um carácter meramente decorativo e uma aposta intencional no estabelecimento de um programa iconográfico eficaz e de motivação propagandística²². Na mesma ordem de valores, os primeiros sinais da conversão ao ornamento de raiz clássica devem ser sujeitos às mesmas interrogações. Na realidade, e para além de pressupostos comuns a um ambiente estético que se pretende inovador, cada contexto decorativo obedece a uma especificidade que tem obrigatoriamente de considerar o nível da encomenda patrocinadora e a qualidade de execução da obra.

Podendo estabelecer-se um paralelo com as decorações platerescas que, já anteriormente à década de 20 preenchem as estruturas murais das construções espanholas²³, também o emprego dos motivos que, usando novamente o exemplo de

²¹ Veja-se o exemplo da gravura das armas do bispo Gabriel von Eyb, inserta no Missal Eichstätt (Nuremberga), anteriormente entregue a Albrecht Dürer e agora atribuída a Hans Springinklee, de 1517. Enquanto o campo central é dominado pelo brasão envolto em espessa folhagem de acanto com dois animais marinhos ladeando uma cartela vazia, a moldura apresenta-se totalmente preenchida por enrolamentos vegetais que conciliam máscaras, trofeus militares, candelabros e o grutesco: *The Illustrated Bartsch. Sixteenth Century. German Artists. Albrecht Dürer*, 10, 7, 1, p. 314.

²² Vejam-se as posições contrárias de autores como Fernando Marías ou Nicole Dacos, defensores da marca essencialmente decorativa do grutesco, e André Chastel ou Santiago Sebastián, convictos da utilização destes motivos «contaminados» como expressão labiríntica de uma ideia precisa e determinada.

²³ O fenómeno do plateresco espanhol, durante muito tempo encarado de maneira pacífica como momento de transição entre um formulário gótico e a imposição dos códigos decorativos renascentistas, tem vindo a merecer algumas interrogações por parte da historiografia: «*dada la complejidad del fenómeno renacentista, en la que, además de intentar recuperar las formas clásicas imitando al Renacimiento italiano, acoge elementos manieristas junto a otros góticos, sin abandonar por eso el fervor decorativo cuatrocentista, se comprenderá que el término plateresco resulta insuficiente para designar este periodo, ya que solamente alude al último rasgo señalado. Además, resulta impropio el considerarlo un estilo puramente español, ya que todos los renacentismos europeos participan del gusto decorativo del italiano, e incluso recientemente se niega su conformación como estilo tal y como fue designado por primera vez por Ponz. Respecto a la posible imitación del plateresco de las labores ornamentales de los plateros, de donde procede el nombre, hay que decir que se trata más de una sugerencia a posteriori que de una inspiración real, ya que los orfebres utilizaron los motivos decorativos italianizantes más tardíamente que los entalladores. No obstante la inadecuación del término «plateresco» para referirse a una realidad artística compleja, su uso se haya tan introducido en la historiografía artística que sigue utilizándose con carácter restrictivo referido esencialmente a obras del periodo introductorio renacentista con profusa decoración. Los términos propuestos modernamente para sustituir la palabra plateresco, como Protorenacimiento, de Sebastián, o Prerenacimiento, de Marías, referidas a la fase introductoria, no han logrado desplazarlo. La última discusión se centra en la negación del plateresco como estilo, ya que lo que le caracterizaría precisamente es su indefinición estilística, según Nieto, vacilante entre Gótico y Renacimiento» GARCÍA GAÍNZA, María Concepción, «Sobre la escultura y los escultores», *El Siglo del Renacimiento*, Madrid, Ed. Akal, 1998, pp. 24-25.*

Santa Cruz de Coimbra, denunciam a vontade de aproximação ao mundo clássico, pode ser visto através de uma «*intencionalidad decorativa, que se desentendía de su oscura significación por no ser consciente de ella*»²⁴. Mas, se esta questão dificilmente virá a ter um resposta decisiva e peremptória no sentido da sua confirmação ou não, a verdade é que a possibilidade de estabelecer uma situação de compromisso se afigura como a mais válida e, porventura, a mais adequada à decifração desse universo decorativo. Por outras palavras, o ornamento desempenha papel fundamental na obtenção de uma «totalidade» pretendida, enquanto «acessório imprescindível» e, ao mesmo tempo, portador de uma cadeia de ensinamentos mais ou menos racionalizados.

A reputação do grutesco encontra-se, desde o início, ensombrada pelas conotações negativas expressas no texto vitruviano, quando o autor se refere aos motivos irreais pintados nas superfícies arquitectónicas: «*Ma codeste pitture, che dagli Antichi venivano desunte copiando le cose dal vero, sono ora rigettate per depravato costume introdottosi: poichè dipingonsi su degl' intonachi mostri, piuttosto che immagini di cose vere tratte da fatti avvenuti; e poichè, invece delle colonne, si pongono canne, ed in cambio de' frontespizj, arabeschi scanalati, con foglie raggrinzate, e con viticci. Si riminano inoltre candelabri, che reggono edicole, e, sopra le loro acuminata coperture, quantità di piccoli e teneri steli, che nascono dalle loro radici, sorgendo da essi le volute, che, senz' alcuna verisimiglianza, racchiudono figurine sedenti: come ancora veggonsi da' gambi spuntar fiori, che contengono mezze figurette, talora di effigie umana, e tal altra di bestie; quando che codesti oggetti in natura nè vi sono, nè vi possono essere, e nè giammai vi sono stati*»²⁵. Se estas considerações não impediram o sucesso dos motivos de grutesco, não apenas e sobretudo no século de Quinhentos, as razões da sua obstinada presença nos domínios da pintura ou da decoração arquitectónica, têm de ser procuradas na tardia e pouco explícita publicação de Vitruvius²⁶ mas, fundamentalmente, no ambiente cultural que acompanhou a emergência do primeiro Renascimento. Na realidade, em território italiano ou no espaço europeu que saía da Idade Média gótica e procurava a adesão às fórmulas do classicismo, «*La découverte de la Domus aurea ne fit donc qu'encourager et stimuler une tendance à l'ornement figuré et à la métamorphose qui était déjà vive*»²⁷.

A par de um desejo profundo pela ordenação e controle das forças do cosmos no empenhamento dirigido do processo cognitivo, desenvolve-se a paixão pelo obscuro, pelo hermético, pelo sempre distante ao poder natural da razão humana. Se Petrarca

²⁴ Fernando MARÍAS, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento Español*, Madrid, Taurus, 1989, p. 248.

²⁵ *L'Architettura di Vitruvio nella versione di Carlo Amati (1829-1830)*, (Coord. de Gabriele Morolli), vol. II, Firenze, Alina Ed., 1988, p. 209.

²⁶ Descoberto em 1414, o texto vitruviano seria pela primeira vez publicado entre 1486 e 1492, numa edição de Iohannes Sulpitius de Veroli, com fraquíssima repercussão nos meios práticos e teóricos da arquitectura. A ávida procura dos ensinamentos do arquitecto da Antiguidade, desencadeou-se apenas a partir da edição de Fra Giovanni Giocondo, em 1511: Dora Wiebenson (coord. de), *Los Tratados de Arquitectura. De Alberti a Ledoux*, Madrid, Hermann Blume, 1988, pp. 52-61.

²⁷ Nicole DACOS, «L'ornement», *La Renaissance*, Paris, Éd. Seuil, p. 316.

já tinha insistido no valor do amor profano, os intelectuais do século XV, reunidos sobretudo em redor da corte esclarecida dos Médicis, vão realçar categorias que se integram no universo cristão mas que apelam também à dinâmica das forças ocultas, subterrâneas e com papel determinante no jogo das influências cosmológicas. Por outro lado, «*non è prerogativa dell'epoca rinascimentali il recuperare ed esaltare simboli e immagini riferibili direttamente a una interpretazione antropomorfa del cosmo. È da epoche ben più remote che un tale tipo di interpretazione del mondo si fa strada e tutto il Medioevo occidentale è costellato di personaggi e di teorizzazioni gravitanti attorno al problema del rapporto uomo-cosmo, immagine del mondo-immagine del Cristo, ecc.*»²⁸ E, utilizando as palavras de Summers, «*Cuando los autores renacentistas repetían la máxima de Protágoras, para quien el hombre es la medida de todas las cosas, no estaban dando rienda suelta a su optimismo con respecto a las posibilidades de la mente humana en un universo antropomórfico; por el contrario, se hacían eco de un profundo escepticismo, de una penosa fe en la incertidumbre y las limitaciones del conocimiento humano. Sólo conocemos bien las cosas a las que podemos aplicar la medida de nuestra propia naturaleza. En su expresión más extrema – la del propio Protágoras – el mundo existe de manera distintas para cada uno de nosotros*»²⁹.

Se não é, portanto, o carácter historiado que faz a fortuna das composições decorativas que dinamizam pilastras, frisos, medalhões ou espaços capitulares, é pela sua categoria de representatividade expressiva de um mundo em constante mutação que os seres fantásticos adquirem substância, a um tempo, qualitativa e quantitativa. Não resistindo a repetir conclusões já formuladas, «*Los grutescos parecen ser el lenguaje simbólico de la locura y si esta es dimensión connatural a la vida del hombre, los grutescos resultan metáfora existencial, representación y exorcismo del continuo hacerse y deshacerse del mundo real, signo de la transmutación de los seres, absurdo presagio de un posible (o imposible?) sentido de las realidades existentes y de las que podrían existir*»³⁰. Não é por acaso que o sentido do devir expresso nas *Metamorfoses* de Ovídio é constantemente invocado.

O grutesco vai encontrar na imposição da escola ruanesca o terreno mais fértil ao seu desenvolvimento. Com efeito, os resultados da estadia de João de Ruão em Coimbra não se saldaram apenas pelo reconhecimento de uma imagem de marca ligada à sua produção de escultura de vulto ou pela ressonância de uma aprendizagem que os seus discípulos haveriam de transportar até ao séc. XVII. Grosso modo, dos anos 30 até aos anos 40 de Quinhentos, toda a decoração escultórica que convive com a arquitectura passa pela tranquilidade imposta no equilíbrio das formas e dos volumes que preenchem o campo decorativo à responsabilidade da oficina de Ruão.

²⁸ Giorgio MURATORE, *La città rinascimentale. Tipi e modelli attraverso i trattati*, Gabriele Mazzotta Ed., p. 152.

²⁹ David SUMMERS, *El juicio de la sensibilidad. Renacimiento, naturalismo y emergencia de la Estética*, Madrid, Ed. Tecnos, 1993, p. 421.

³⁰ Luciana Müller PROFUMO, *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*, Madrid, Ed. Cátedra, 1985, p. 143.

É nessa ambiência harmónica que se integra o grutesco sempre disseminado por entre motivos diversos e protagonizados pelos enrolamentos vegetalistas em tratamento de enorme delicadeza e finura. Quer seja nos elementos que estruturam o espaço arquitectónico quer nas composições retabulares pétreas que animam e corroboram a dimensão simbólica do mesmo espaço, o ornamento do real contaminado pelo insólito e pelo absurdo atinge na escola ruanesca a sua expressão mais veemente.

Os ingredientes decorativos que atestam o grau de aproximação às esferas eruditas contidas nas unidades ornamentais estabelecidas a partir da Itália e difundidas no aro de Coimbra pelo mosteiro de Santa Cruz, encontram alguns paralelismos noutras áreas do país. Particularmente, em Tomar ou em Évora, o trabalho esculpido sob os auspícios dos Cavaleiros de Cristo ou de uma clientela culta gravitando em redor da Corte confere à decoração arquitectónica uma dimensão social e cultural de profunda integração nas correntes estéticas mais actualizadas no espaço europeu.

Quando a historiografia quis ver na igreja matriz de Caminha, através da suposta datação de 1511 na capela interior dos Mareantes, a expressão pioneira em Portugal dos labores «ao romano» aplicados à arquitectura sonhou uma vanguarda inexistente relativamente a Espanha e colocou de maneira precoce em território nacional um ambiente apto à sua realização. O logro que se observa em Caminha verifica-se também na igreja da Misericórdia de Sardoal (Abrantes), onde a mesma data de 1511, exposta numa cartela da pilastra esquerda do portal, colide frontalmente com um sentido compositivo renascentista avançado no tempo. Situações que têm, afinal, correspondência com outros equívocos além fronteiras, como acontece também com a numeração claríssima que forma a data de 1115 numa cartela inscrita num dos portais das capelas à Epístola (patrocinadas pelo arcebispo Fonseca) da catedral de Santiago de Compostela. E se a inexactidão desta última data não necessita de ser explicada, da mesma forma, o tempo que em 1511 promovia a diferença aguardava também a vontade de ultrapassar todas as experiências. No campo plástico, faltavam ainda as ideias e os modelos mais precisos, como não tinham chegado os homens capazes de exprimir pelo ornamento a erudição do Renascimento. Só então o «antigo» haveria de preencher, finalmente, a arquitectura portuguesa.