

Reflexões em torno da Capela-mor da Igreja de Santa Maria de Belém, descendente tardia do *Quattrocento* experimental

por
SUSANA MATOS ABREU

Não há novidade nesta afirmação: a Capela-mor da Igreja de Santa Maria de Belém é um exemplo tardio do *Quattrocento* experimental. Esta afirmação foi feita por António Faria, em 1953, no seu livro *A Igreja de Santa Maria de Belém* (Lisboa: Livraria do Globo, 1953). A afirmação foi feita por António Faria, em 1953, no seu livro *A Igreja de Santa Maria de Belém* (Lisboa: Livraria do Globo, 1953).

António Faria, *A Igreja de Santa Maria de Belém*, Lisboa: Livraria do Globo, 1953, p. 153.

REFLEXÕES EM TORNO DA CAPELA-MOR DA IGREJA DE SANTA MARIA DE BELÉM, DESCENDENTE TARDIA DO QUATTROCENTO EXPERIMENTAL

Prolegómena

Paralelamente à via de estudo da migração das formas através das obras ou da actividade dos artistas, existe outra, menos percorrida pela historiografia, que coloca em relevo a circulação das Ideias por meio da literatura que à Arte diz respeito, enquadrando-a na conjuntura política e cultural que norteia os mercados artístico e editorial. O trilho desta via justifica-se sendo verdade que esta mesma conjuntura é o terreno que permite à semente artística frutificar, e com ela a tal literatura, que por sua vez a fertiliza e que, em ciclos, lhe colhe as primícias. No caso português que aqui se trará à análise, há que atender ao facto de ser muitas vezes o rei, a figura primeira do governo da nação, também ele o principal jardineiro das Artes e Letras do seu país. Este facto reproduz-se em formas de mecenato artístico da dinastia de Avis, notoriamente reconhecido – e no que toca à Arquitectura, assunto de que aqui nos ocuparemos – nas particulares figuras de D. João II e D. João III, ainda nos infantes irmãos deste último, todos eles literatos atentos, cultores do desenho e práticos capazes do exercício daquela arte. Será ainda durante o reinado D. Manuel I que o exercício da Arquitectura, mais do que uma moda cortesã que se espalha por toda a Europa como actividade lúdica e diletante, emergirá com a consciência plena do valor político da linguagem arquitectónica, enquanto poderoso instrumento retórico na manutenção pública do prestígio de uma classe e da ordem do tecido social ¹.

A moda vem do alto, assegura Gillo Dorfles ². Porém, é ainda válido para a arquitectura portuguesa que a capa mutável do gosto, ditada pela elite político-cultural que se encastra na coroa e elabora «as modas» ao sabor de interesses «partidários» ou particulares, pareça cobrir uma estrutura matricial de volumes e proporções toda feita de perenidades, consolidada pelas práticas anónimas e seculares do arquitecto, do engenheiro militar e do mestre pedreiro, criados no pó e no suor do estaleiro. É no preciso encontro daquelas duas forças opostas criadas por motivações diferentes – o gosto pela novidade que incita à mudança e o apego à forma e uso ancestrais que frena a evolução do gosto – que podemos situar o papel que teve a Literatura Artística na Arquitectura portuguesa de Quinhentos e avaliar a sua importância, porquanto mediadora entre ambas.

A «Literatura Artística» – textos teóricos, tratados técnicos, estéticos e ensaios críticos – encontra-se em Portugal ao assalto de teóricos e práticos a partir da segunda

¹ Não há novidade nesta afirmação, porquanto toda a arquitectura dita «manuelina» se pode ler enquanto elaborado instrumento de propaganda da Fé e do Império. Vd., entre outros estudos possíveis, PEREIRA, Paulo – A simbólica manuelina. Razão, celebração, segredo. In *História da Arte Portuguesa*, vol. II. [S.l.]: Círculo de Leitores e Autores, 1995.

² DORFLES, Gillo – *Modas e modos*, 2.^a ed. Lisboa: Edições 70, 1990, passim.

década de 1500, em grau de copiosidade segundo o poder aquisitivo de uns e a felicidade do momento editorial de todos. A data é tardia, pode dizer-se, considerando que desde meados do século anterior se viam, na Península Itálica, frutos das teorias arquitectónicas nascidas na Antiguidade ou elaboradas pela apreciação dos modelos clássicos. Já entre nós, e até esta data, apenas um círculo restrito de eruditos versados em latim contactava com obras como o *De Architectura Libri Decem* de Marco Vitruvius Polio (séc. I a.C.) nas suas várias edições (a partir de 1486), ou o *De Re Aedificatoria* (1485) de Leone Battista Alberti. Estas obras, se tomaram longas horas de estudo e entusiasmasdas sabatinas a filólogos, historiadores e antiquários, revelaram-se de pouco ou nenhum interesse para quem trabalhava com a matéria. O contacto dos práticos da profissão com instrumentos de conhecimento de tal calibre inaugura-se com o Vitruvius dado aos prelos por Cesare Cesariano em 1521. Tal edição trazia duas novidades, pois ao texto agora traduzido em vulgar, assim colocado ao alcance dos menos ilustrados, juntava-se a imagem para iluminar os passos mais obscuros da citação antiga. Logo se lhe segue o *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo (1526), manual ilustrado redigido em castelhano, também ele destinado a mestres pedreiros e arquitectos empenhados numa prática *aggiornata* ao novo gosto *romano*, e por isso calorosamente recebido nos estaleiros portugueses³.

Se até à década de 30 a lista dos títulos existentes no mercado dava vantagem à ciência de humanistas e eruditos em detrimento dos práticos, a verdade é que entre nós, e até meados do século XVII, esta literatura artística acabará por ter um papel quase exclusivamente formativo do gosto e dos saberes teórico-práticos de ambos os grupos, quase não dando curso à crítica desses mesmos gostos e saberes, ou ainda das próprias arquitecturas. Todavia, será esta mesma educação teórica, formal e técnica, a força motriz que porá em campo aquelas duas facções digladiantes acima referidas. Estas, claro está, tratam-se de entidades abstractas representáveis por tendências opostas, que raramente se manifestam em estado puro nos seus agentes, e nos quais ambas vão coexistindo em diferentes doses e não sem permanente conflito⁴. Claro que os profissionais, longe de rechaçar essa literatura, antes buscam nela informações preciosas, não só para o domínio das novas técnicas, mas sobretudo para certa ajuda «diplomática» no acerto de traças modernas a velhas estruturas, vestindo-as de novo figurino decorativo, e mediando assim, em si e por si, os interesses de ambas aquelas partes. Afinal – o que é obrigatório nunca perder de vista –, é para o mecenato esclarecido que trabalham os mesmos arquitectos, engenheiros militares e mestres pedreiros a que já fizemos referência, de cujo agrado depende a sobrevivência da sua arte e cujos gostos e intenções desejam conhecer e seduzir.

Sendo a Arquitectura uma actividade que passará sempre (já nesta época e daqui por diante) pelo acompanhamento das últimas novidades editoriais, as evidências

³ Existiram, antes destas, edições ilustradas do tratado de Vitruvius como a de Fra Giocondo (1511), mas que se apresentaram ao leitor em latim.

⁴ Tal facto será tanto mais evidente quanto mais nos aproximarmos dos eixos da profissão, onde se adivinha a inércia criada pela dificuldade no adestramento de mão-de-obra pouco esclarecida.

anteriores asseveram a necessidade de melhor conhecer a formação dos mecenas para assim compreender que rumo foi sendo apontado às Artes, como e porquê variou o grau das suas agulhas. Mais ainda, que leitura desse traçado foi feita por arquitectos e técnicos no estaleiro, escorada nos manuais de arquitectura a um flanco, alicerçada na prática a outro. Mais importa saber como foi passando essa informação entre gerações de artistas, os quais, ao partilharem mestres, trocavam também entre si ideias e receitas técnicas, desenhos, gravuras, e livros também com toda a certeza. Pois se os mecenas apontaram os rumos da Arquitectura – estabelecendo, ao tanger das novidades culturais e das toadas políticas, aquilo que haveria a colher das *Ideas* no sentido platónico do termo –, foram os artistas que efectivamente trilham o caminho da Arte e nos deixaram, pela interpretação que delas fizeram através das suas obras, a reportagem fiel, genuína, da viagem das formas.

O tema escolhido para a comunicação a apresentar a este Congresso – desejosamente focado em D. Manuel e no seu tempo – serviu-nos de estímulo a um exercício pouco usual, ao sondar os fenómenos da importação de imagens e da sua apropriação pela arquitectura portuguesa, encontrando especificidades contextuais, projectuais e metodológicas nesse processo. O seu pretexto é uma construção que, apesar de D. Manuel não a ter chegado a conhecer, foi incrustada na obra prima arquitectónica do seu reinado: o Mosteiro de Santa Maria de Belém, em Lisboa, defronte ao Tejo. Trata-se, claro está, da capela-mor tardiamente enxertada na nave manuelina, cabeça tão lapidada daquele corpo quanto o tempo e a crítica o ungiram de lou-vores. À incompreensão histórica da sua qualidade estética somava-se o facto, não despidendo no contexto, desta construção ser a morada última da figura que aqui se quer rememorar. Numa perspectiva mais consentânea com a análise arquitectónica aqui proposta, a escolha justificava-se porque se verificam, no seu traçado, certos laivos de inovação arquitectónica por um lado, inequívocos sinais de resistências a formulários artísticos mais recentes à data da sua erecção, por outro. Tal conferia-lhe uma ambiguidade interessante da qual gostaríamos de nos ocupar em destrinçar e embutir na sua aura cultural. Para tal, num exercício de método pouco comum, tratámos de analisar em conjunto três obras de arquitectura. Estas, de autores diferentes mas ligados por laços artísticos ou pessoais⁵, realizadas em tempos diversos e geograficamente distantes, têm resultados formais que, se distintos apesar de filiares, deixam perceber métodos de trabalho comuns aos seus projectistas e ainda as mesmas fontes de inspiração naquela a que se convencionou chamar «Literatura Artística». Ao mesmo tempo, deixam entrever o papel orientador do mecenas a elas ligado – D. João III nos três casos, no último representado pela Rainha D. Catarina enquanto «agente» póstumo –, ou ainda permitirão ao leitor intuir acerca da sua formação literária, pelo que ajudará conhecer, *a priori*, a orientação político-cultural aplicada ao Estado.

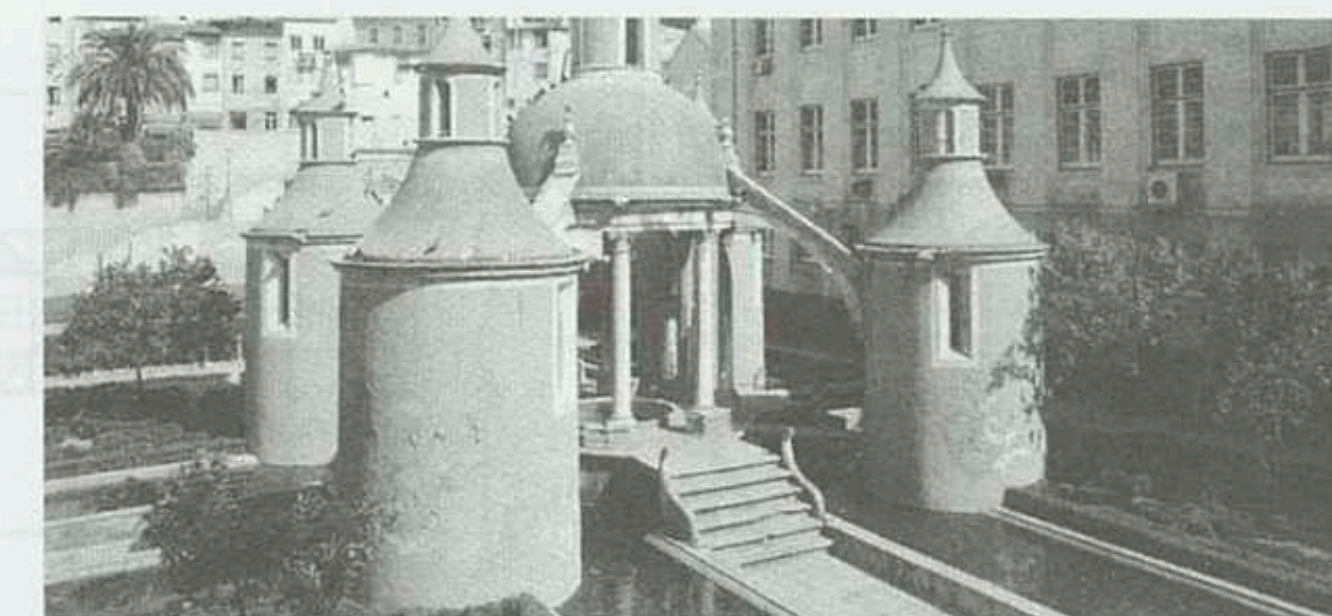
⁵ Vd. nota 34.

A análise dessas três obras como a seguir se expõe, num primeiro momento realizada do ponto de vista puramente visual, permite que, por ora, uma brevíssima enunciação das mesmas seja suficiente: são elas a Fonte central do claustro da Manga no Mosteiro de Santa Cruz, em Coimbra [Fot. 1], o claustro do Mosteiro de S. Salvador da Serra (Serra do Pilar), sito em Vila Nova de Gaia [Fot. 2], além da já mencionada capela-mor do mosteiro de Santa Maria de Belém [Fot. 3]. Porque estas obras são sobejamente conhecidas da historiografia da arte, dispensa-se aqui a sua descrição em favor das imagens reproduzidas.

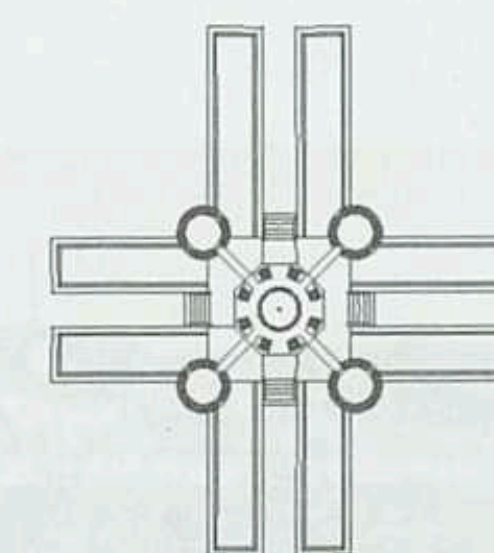
Parentesco formal: que paternidade(s)?

Adiando apresentações mais dilatadas para segunda abordagem, analisemos as planimetrias das três obras aqui trazidas com o objectivo de lhes detectar parentescos formais:

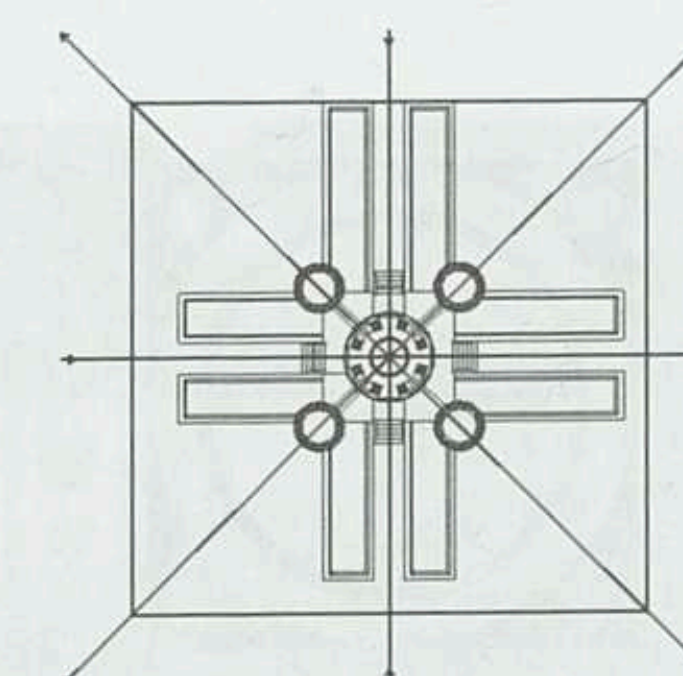
1. Destaca-se, de imediato, tratarem-se de arquitecturas onde a geometria do círculo serviu de auxílio e regra à traça. Nos dois primeiros casos [Figs. A1 e B1; Figs. A2 e B2], de composição multicircular, o recurso ao círculo enquanto forma dominante é explícito, sendo também possível, no terceiro caso [Figs. A3 e B3], traçar virtualmente um círculo completo em complemento do arco que desenha o intradorso do topo da capela-mor.
2. A seguir verifica-se identidade na forma que protege este círculo: nos segundo e terceiro casos é flagrante a mole pétrea quadrada onde se escavam as formas circulares, sendo esta facilmente reconstituível no primeiro caso a partir de uma leitura geral da composição, enquanto armadura compositiva abstracta.
3. Evidente é ainda o parentesco das três plantas no que toca à localização das formas circulares satélite. Albergadas nos ângulos do quadrado-base em que se inscreve o círculo dominante da composição, estas circunferências menores pontuam um sistema de eixos imaginário, em que estes se intersectam no centro virtual da grande circunferência aglutinadora de cada traçado, dispondo-se a 45° relativamente aos eixos cardeais e comunicando com a forma central segundo a mesma amplitude. Que poderão estas coincidências dizer acerca destas obras [Fot. 4-6], tão diferentes na aparência?



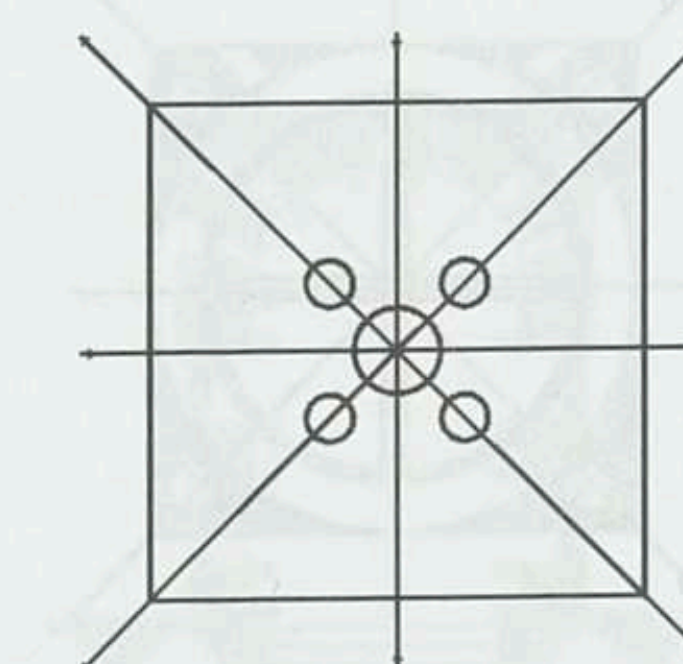
[Fot. 1] Fonte do Claustro da Manga, Mosteiro de Santa Cruz, vista geral.



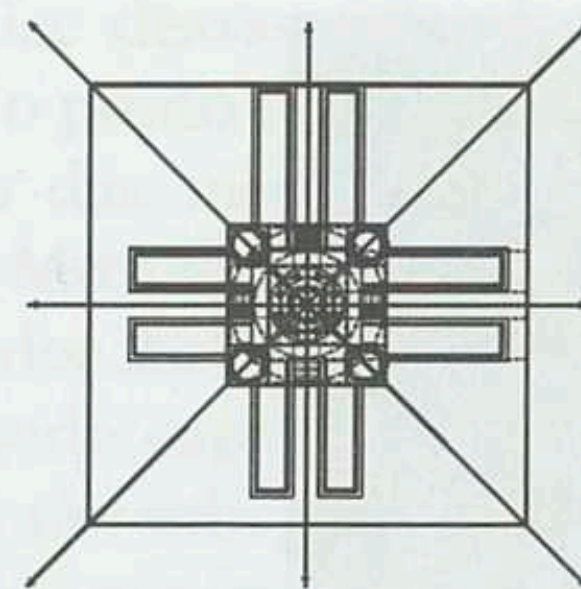
[Fig. A1] Fonte do Claustro da Manga, Mosteiro de Santa Cruz, planta.



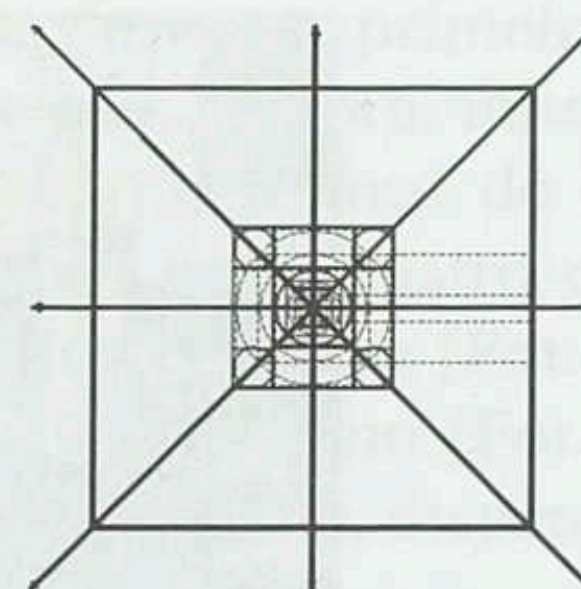
[Fig. B1] Fonte do Claustro da Manga, Mosteiro de Santa Cruz, planta, esquema compositivo.



[Fig. C1] Fonte do Claustro da Manga, Mosteiro de Santa Cruz, planta, traçado geométrico.



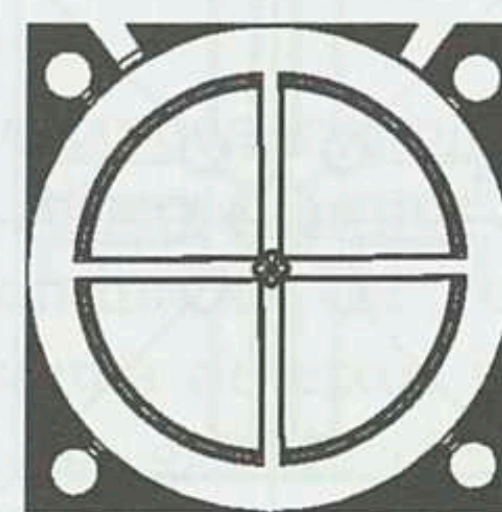
[Fig. D1] Fonte do Claustro da Manga, Mosteiro de Santa Cruz, planta e traçado geométrico.



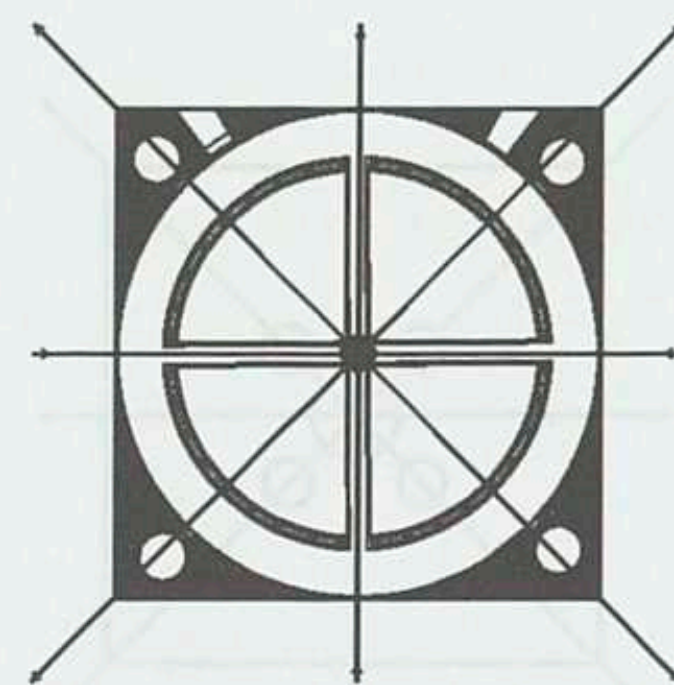
[Fig. E1] Fonte do Claustro da Manga, Mosteiro de Santa Cruz, traçado geométrico.



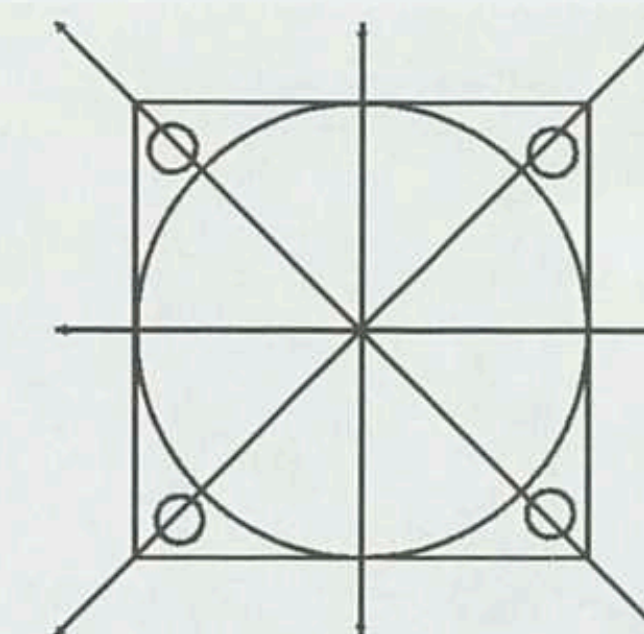
[Fot. 2] Mosteiro de S. Salvador da Serra (Serra do Pilar), vista geral.



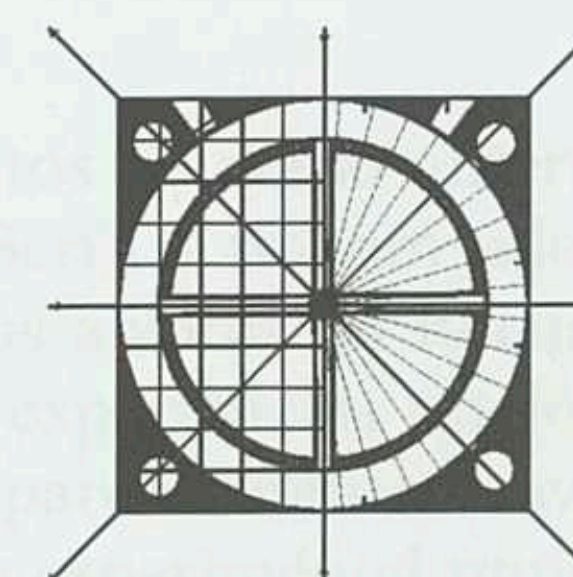
[Fig. A2] Claustro do Mosteiro de S. Salvador da Serra, planta.



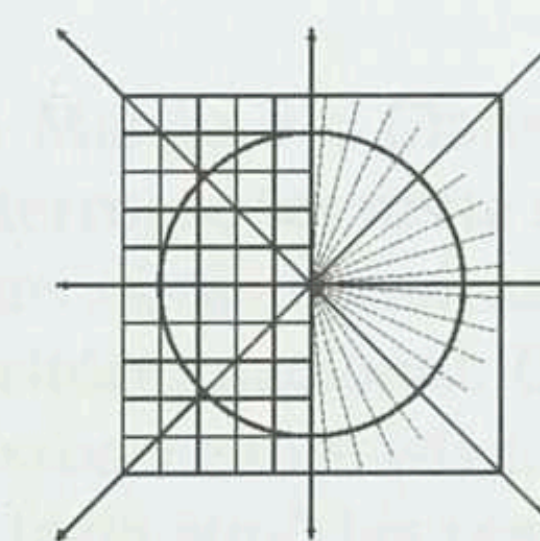
[Fig. B2] Claustro do Mosteiro de S. Salvador da Serra, planta, esquema compositivo.



[Fig. C2] Claustro do Mosteiro de S. Salvador da Serra, planta, traçado geométrico.



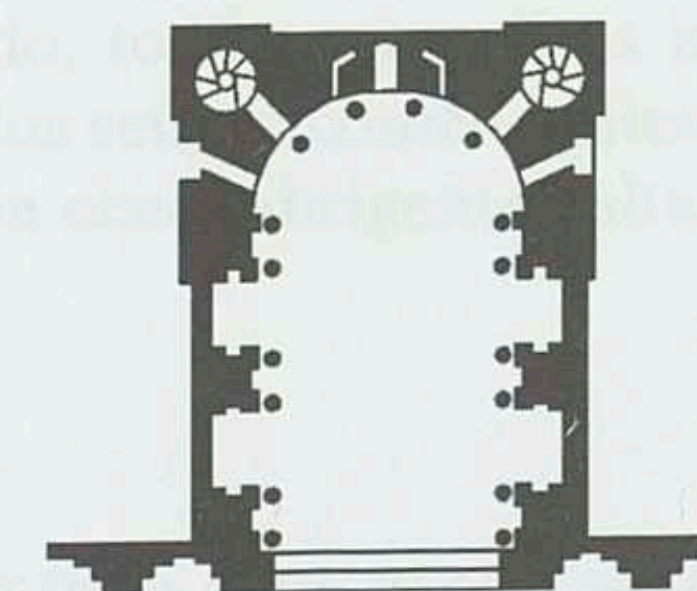
[Fig. D2] Claustro do Mosteiro de S. Salvador da Serra, planta e traçado geométrico.



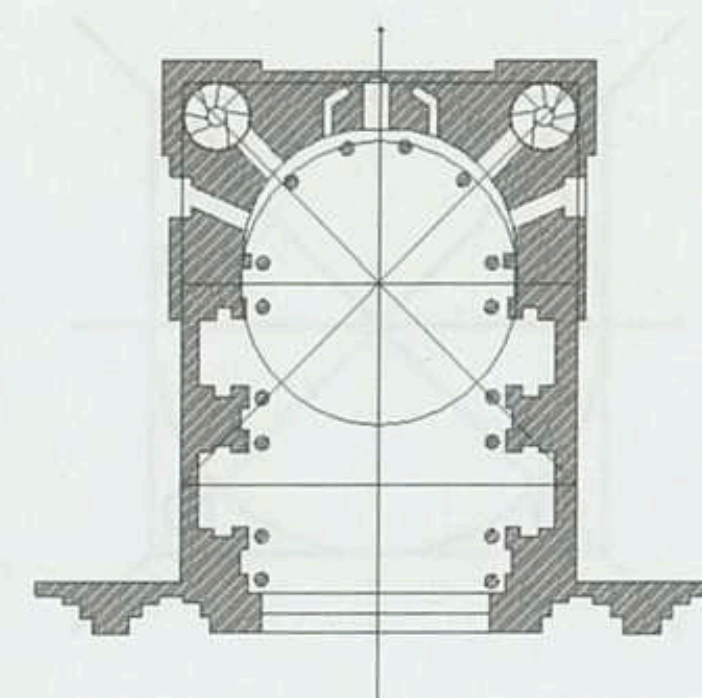
[Fig. E2] Claustro do Mosteiro de S. Salvador da Serra, traçado geométrico.



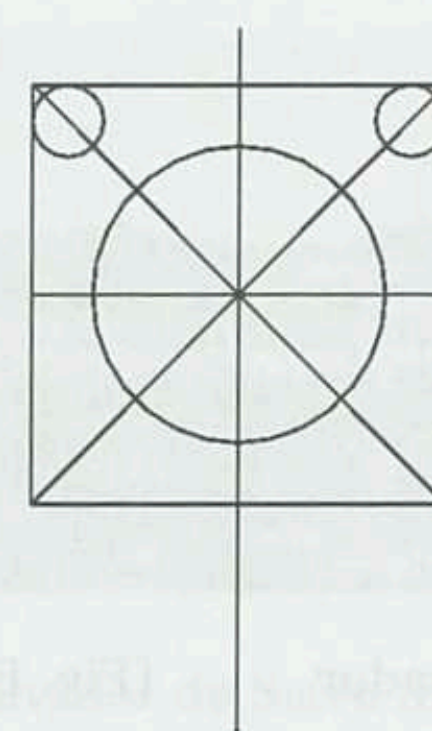
[Fot. 3] Mosteiro de Santa Maria de Belém, vista geral.



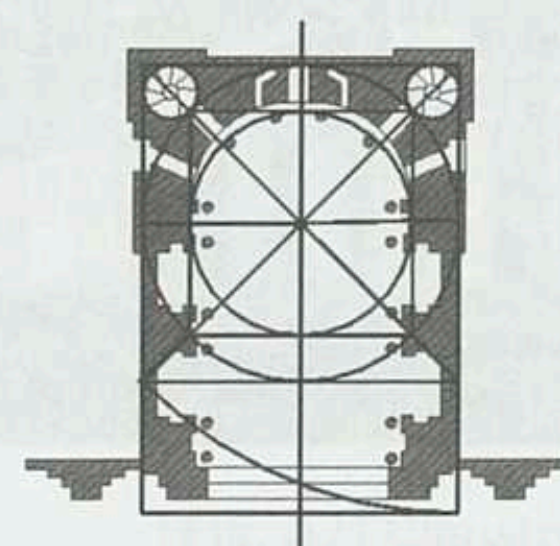
[Fig. A3] Capela-mor Mosteiro de Santa Maria de Belém, planta.



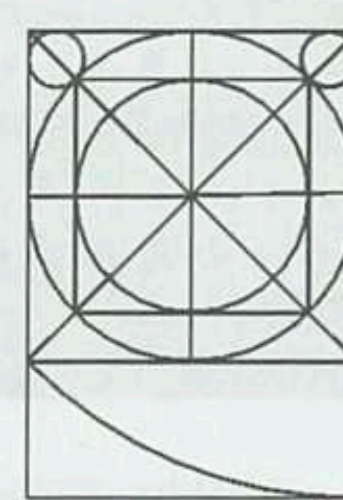
[Fig. B3] Capela-mor Mosteiro de Santa Maria de Belém, planta, esquema compositivo.



[Fig. C3] Capela-mor Mosteiro de Santa Maria de Belém, planta, traçado geométrico.



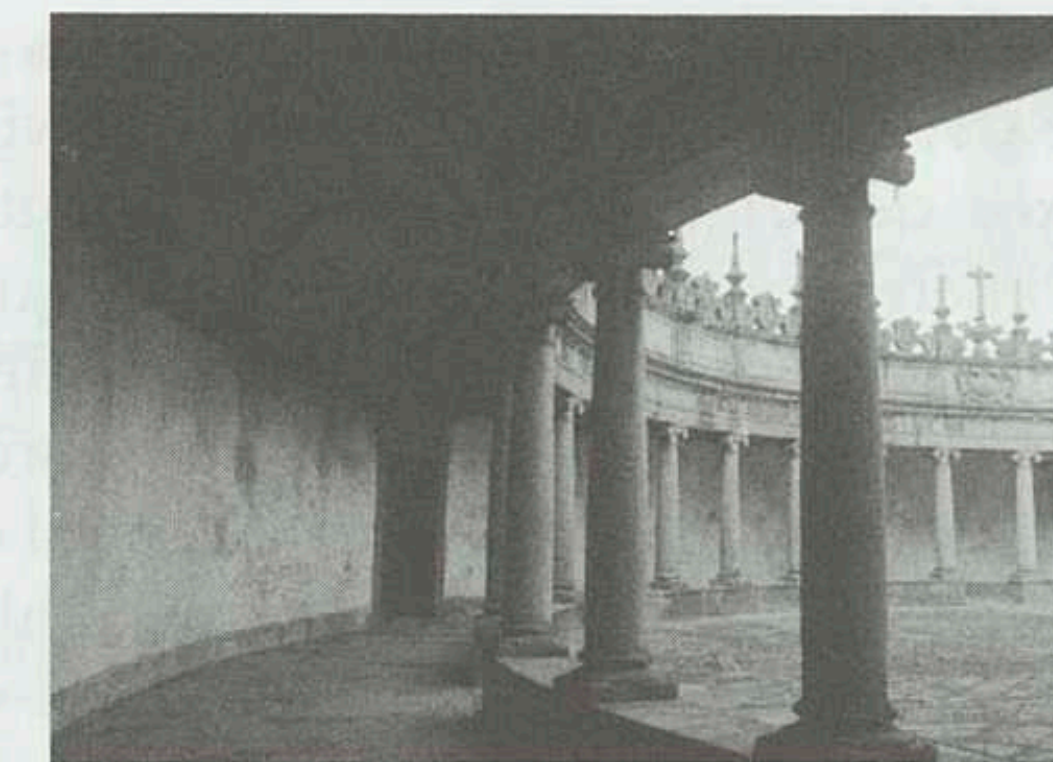
[Fig. D3] Capela-mor do Mosteiro de Santa Maria de Belém, planta e traçado geométrico.



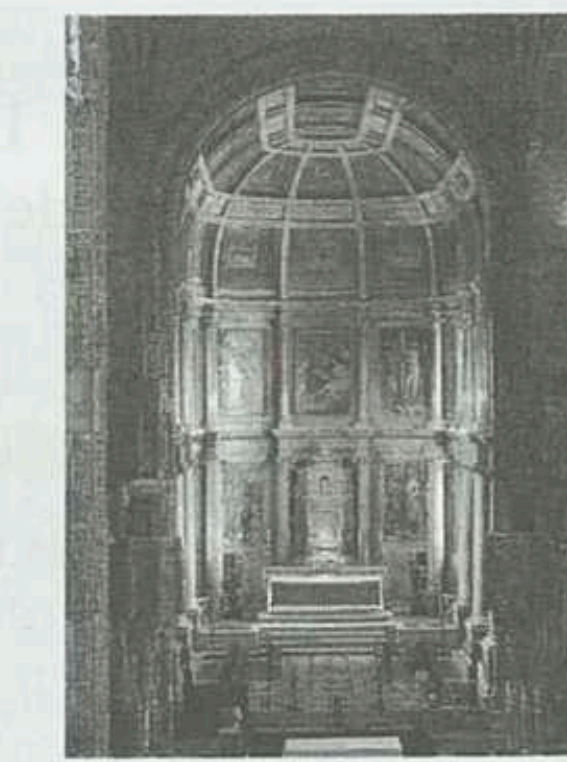
[Fig. E3] Capela-mor do Mosteiro de Santa Maria de Belém, traçado geométrico.



[Fot. 4] Fonte do claustro da Manga, Mosteiro de Santa Cruz, vista geral.



[Fot. 5] Claustro do Mosteiro de S. Salvador da Serra, vista parcial.



[Fot. 6] Capela-mor do Mosteiro de Santa Maria de Belém, vista geral.

Objectos de nosso anterior estudo⁶, a Fonte da Manga e o Claustro de S. Salvador da Serra já tinham sido alvo de uma série de interrogações neste sentido. Construídas nos alvares do Renascimento português, estas obras demarcavam-se claramente de experiências tipológicas anteriores em território nacional. O seu carácter isolado, aparentemente desvinculado de compromissos historicistas, conferia-lhes um cunho experimental muito acentuado e por isso fazia supô-las realizadas com o fogo da *invenzione*, que ateava, a partir de Itália, o engenho de arquitectos. Alimentada a conjectura de uma influência estrangeira, desta haveria que interrogar o veículo. Ao mesmo tempo, e por se tratarem, em ambos os casos, de obras com o mecenato do rei D. João III – não apenas contempladas com o seu patrocínio mas ainda com o acompanhamento cuidado das suas traças –, denunciariam uma orientação estética que, se não de Estado (o que se devia inquirir), era acalentada pelo gosto pessoal do monarca. Aparentemente, estas arquitecturas tratavam-se de exemplos que não tinham vingado em terreno nacional, pois a forma circular edificada apenas se pode observar em protótipos convexos de calibre mínimo, como a Ermida de Nossa Senhora do Monte, em Sintra (1543), ou em edifícios vários séculos mais antigos, tais como a charola do Convento de Cristo, em Tomar, ou a Rotunda do Mosteiro de Celas, em Coimbra. Existem, é certo, algumas pequenas arquitecturas centralizadas com data média da década de 40 que jogam com a repetição do círculo: composições bi-circulares, como a igreja de Santo Amaro de Alcântara, em Lisboa, e o oratório do palácio de Sortelha, em Évora; ainda outras radiais, como a Igreja do Convento do Bom Jesus de Valverde. Porém, menos do que oferecer exemplos cotejáveis com aqueles em estudo, todas estas obras nos garantem, pela proximidade cronológica e leque estreito dos seus encomendantes, um vivo interesse por tais jogos geométricos por parte de uma classe dirigente culta.

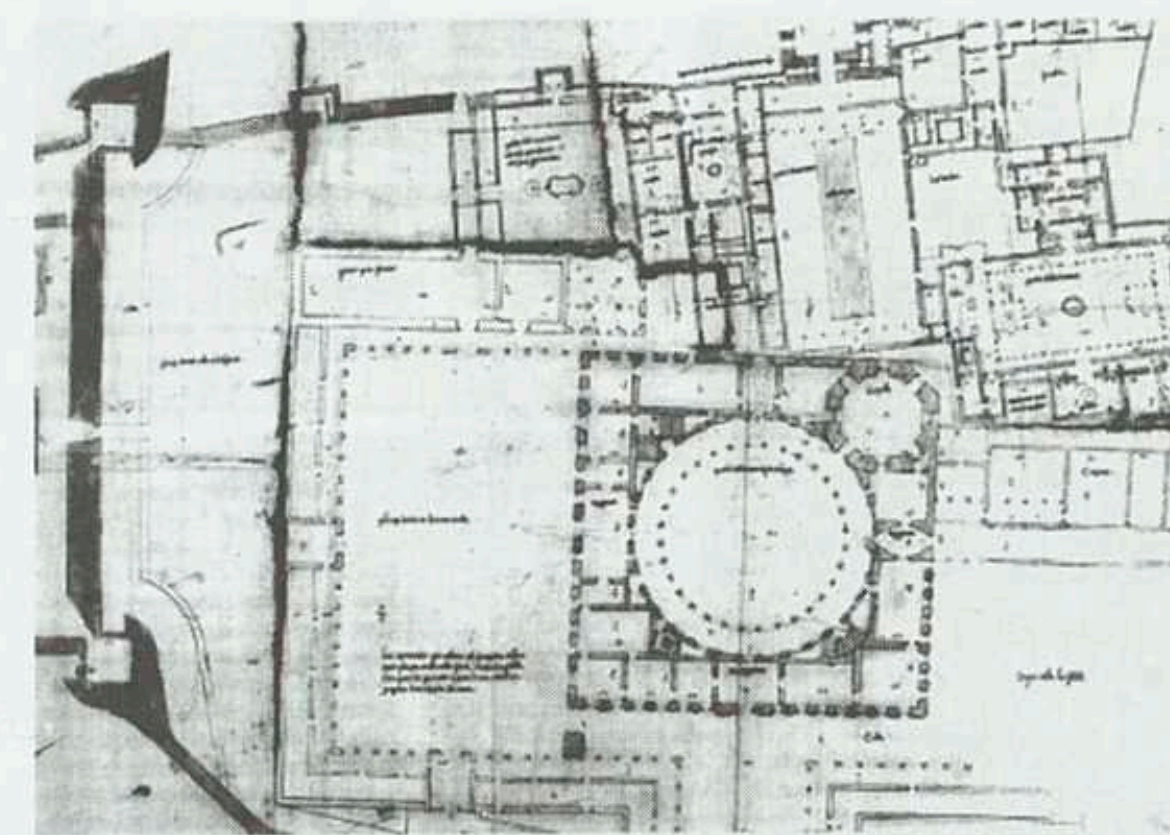
⁶ Cf. ABREU, Susana Matos – *A Docta Pietas ou a Arquitectura do Mosteiro de S. Salvador, também chamado Santo Agostinho da Serra (1537-1692): conteúdos, formas, métodos conceptuais*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999. Tese de Mestrado, policopiada.

Observemos de novo os esquemas compositivos e os traçados geométricos das duas plantas [Figs. B1 e C1; B2 e C2]. Destaca-se, como vimos em primeira análise, o duplo sistema de eixos de origem coincidente, orientados segundo os pontos cardeais. Enquanto o primeiro traça os percursos axiais que podemos estabelecer ao percorrer o espaço interno das duas obras, o segundo define a colocação das formas circulares satélite no terreno, alinhadas pelos pontos cardeais colaterais. Como se poderá detectar, em particular na planta da fonte claustral da Manga [Figs. D1 e E1], o dimensionamento de todos estes elementos é ainda definido por uma circunscrição sucessiva do círculo e do quadrado. Este diagrama era vulgarmente utilizado na formulação renascentista do pátio circular inscrito em planta quadrada, revelando-se utilíssimo para determinar no terreno as proporções entre os seus componentes primários e secundários.

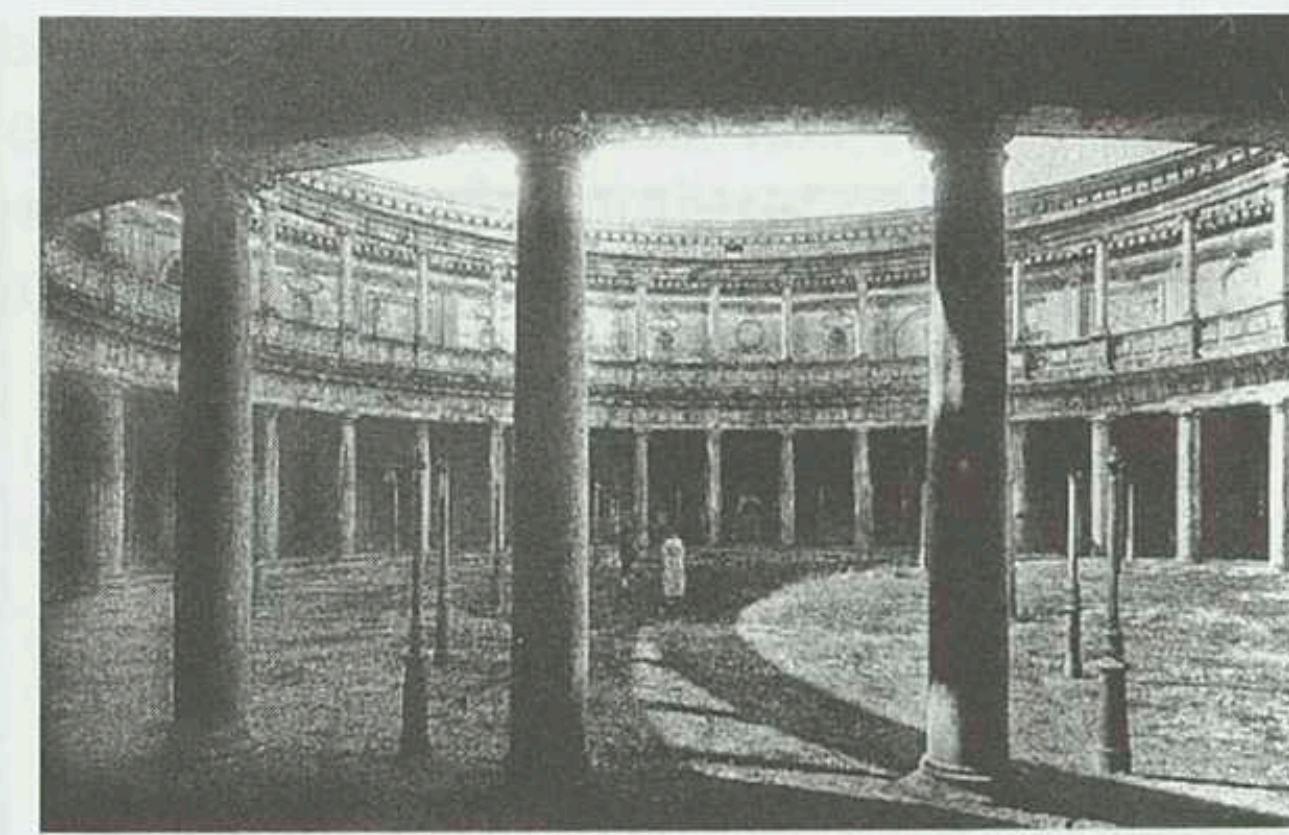
De todos os exercícios que recendem daquele modelo abstracto geométrico e fazem uso deste diagrama, o mais divulgado terá sido um pátio desenhando por Donato Bramante em 1502 para envolver o Tempietto de S. Pedro em Montorio, mercê da ampla difusão do *Livro III* de Sebastiano Serlio (1540), onde aparece representado pela primeira vez. Serlio descreve ainda tal expediente compositivo no seu *Livro I* e usa-o na planificação das igrejas circular e em cruz grega que apresenta no *Livro V*, *Delli Templi* (1547). Tais aplicações não só nos revelam que este apreciado esquema tenha sido bastante divulgado a partir de meados do século XVI, como nos indiciam que as suas formas geométricas simples – o círculo e o quadrado associados a um eixo, assim como a circunscrição do círculo e do quadrado – haviam sido objecto de codificação a um elementar programa simbólico, passível de ser amplificado consoante os contextos, porquanto se tratassem de formas plenas de sentidos por tradição platónica ou eclesiástica.

Um inquérito sistemático às arquitecturas estrangeiras capazes de terem inspirado as obras portuguesas verificou-se igualmente pouco frutífero. Quanto ao claustro circular de S. Salvador da Serra, a obra com que se vê mais cotejado pelos historiadores é o pátio principal do Palácio de Carlos V, em Granada [Gravs. 1 e 2], peça de arquitectura civil notável, riscada pelo arquitecto Pedro Machuca em 1528⁷. Todavia, o duplo pórtico de colunas e verga recta que circunscreve o pátio não se reproduz em S. Salvador da Serra, mas apenas o esquema da sua planta – o círculo incluso em base quadrada com saguões nos quatro eixos inter-cardeais. Há ainda que atentar no facto de só em 1540 estarem prontos os alicerces da quadra espanhola, estado em que permaneceu por largos anos, tendo os Agostinhos ocupado o

⁷ KUBLER, George – *A Arquitectura Portuguesa Chã: Entre as especiarias e os diamantes (1521-1706)*. Lisboa: Vega, 1988, p. 70; SMITH, Robert – *The Art of Portugal: 1500-1800*. London: Weinfeld and Nicholson, 1968, p. 83; CARVALHO, Ayres de – *D. João V e a arte do seu tempo*, vol. II. Lisboa: Edição do autor, 1962, pp. 18-19; FREITAS, Eugénio da Cunha e – *O Mosteiro da Serra do Pilar no século XVI: Notas de História e Arte, O Tripeiro*, VI série, 2. Porto: Oficinas Gráficas de Manufaturas Modesta, 1964. Separata, p. 21.



[Grav. 1] Palácio de Carlos V, planta de Pedro Machuca (1528).



[Grav. 2] Pátio circular do Palácio de Carlos V, vista geral.

seu mosteiro em 1542⁸. Se esta cronologia vem em desabono de qualquer mútua influência, Earl Rosenthal dissipa certas dúvidas ao apontar a analogia contemporânea mais próxima do pátio de Machuca no projecto de um convento [Grav. 3] desenhado por Baldassarre Peruzzi⁹, e que se trata, afinal, de um ensaio rescendente de todas as *villae* principescas incluídas nos tratados manuscritos de Francesco di Giorgio Martini (Siena, 1439-1501), os *Tratatti di architettura ingegneria e arte militare* (1481-1492). Francesco di Giorgio era amigo pessoal de Peruzzi, e este por sua vez mestre de Sebastiano Serlio. Assim se incluem nos tratados de arquitectura serlianos o projecto do pátio que Bramante não chegou a realizar em Montorio, bem como certos desenhos de Francesco di Giorgio Martini. Destes últimos derivam ainda outras elaborações de Bramante, de Rafael, ou dos Sangallo¹⁰. O tema, comum a todos os exemplos referidos, encontra a sua pureza nos desenhos tratadísticos de Francesco – o pátio circular porticado inserido em quadrado, com camarins circulares abertos nos seus ângulos –, que este autor explora até à exaustão combinando-o em muitos esquemas possíveis, sobretudo radiais, por considerar a forma circular a mais perfeita entre todas. É ainda este modelo que o claustro de S. Salvador da Serra representa.

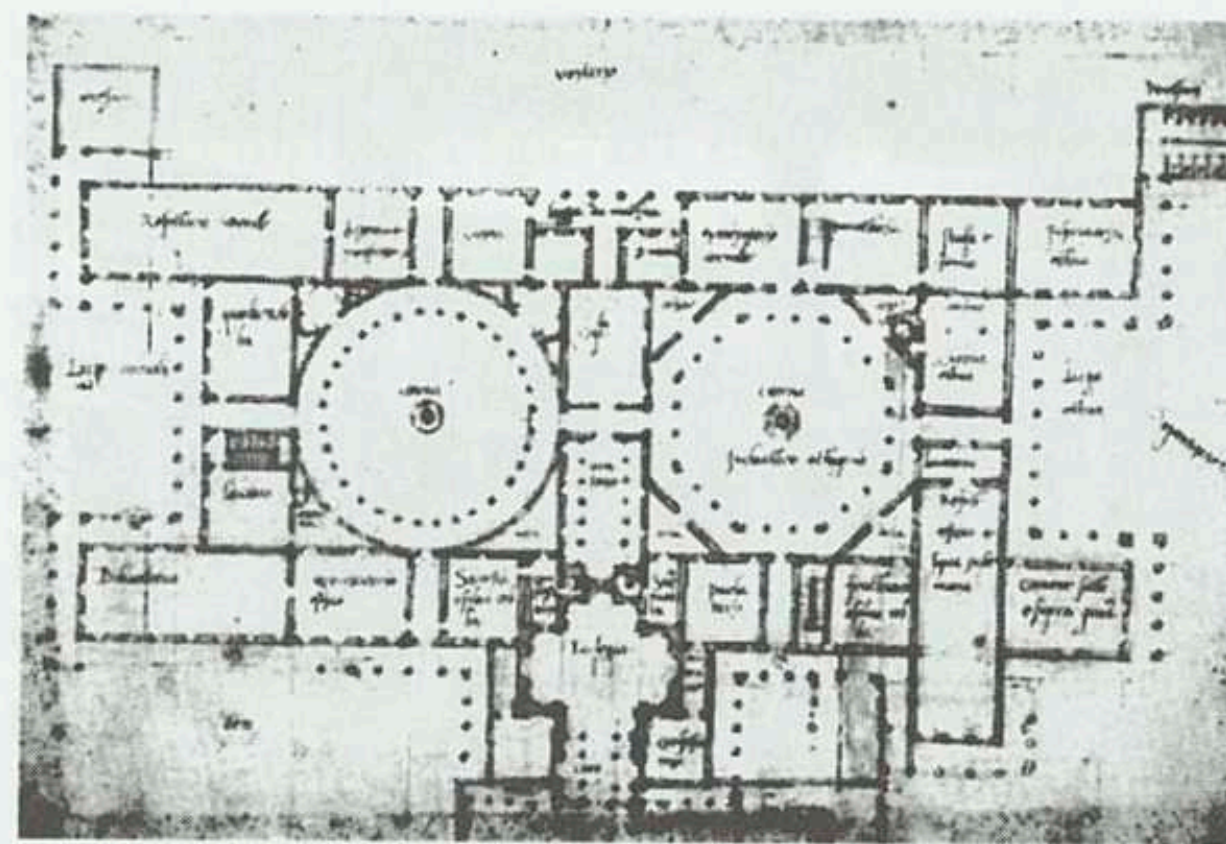
Como em outro lugar apurámos¹¹, tanto a fonte da Manga como o claustro do Mosteiro de S. Salvador da Serra inspiram-se concretamente em lâminas dos

⁸ Vd. cronologia das obras em ABREU, S. – *Op. cit.*, pp. 105-106.

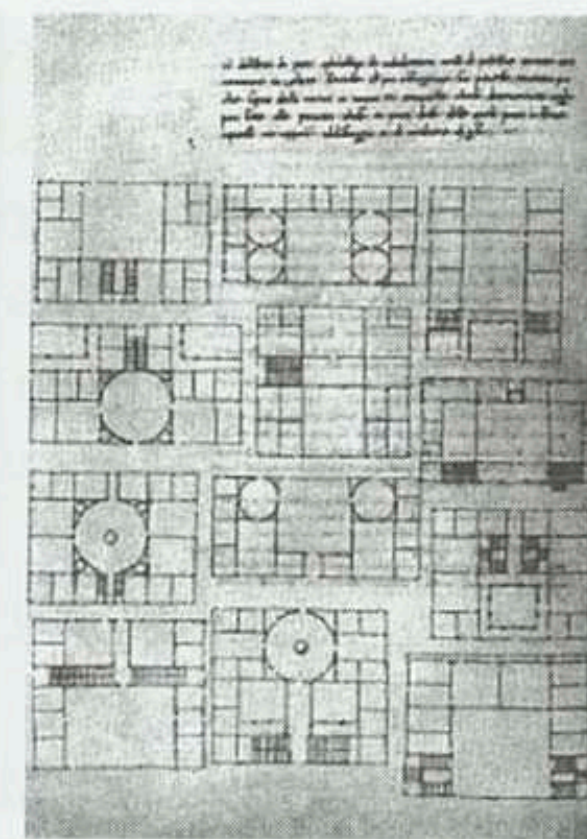
⁹ ROSENTHAL, Earl – *El Palacio de Carlos V en Granada*. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 172.

¹⁰ ABREU, S. – *Op. cit.*, Gravs. 2-4 e 24-27.

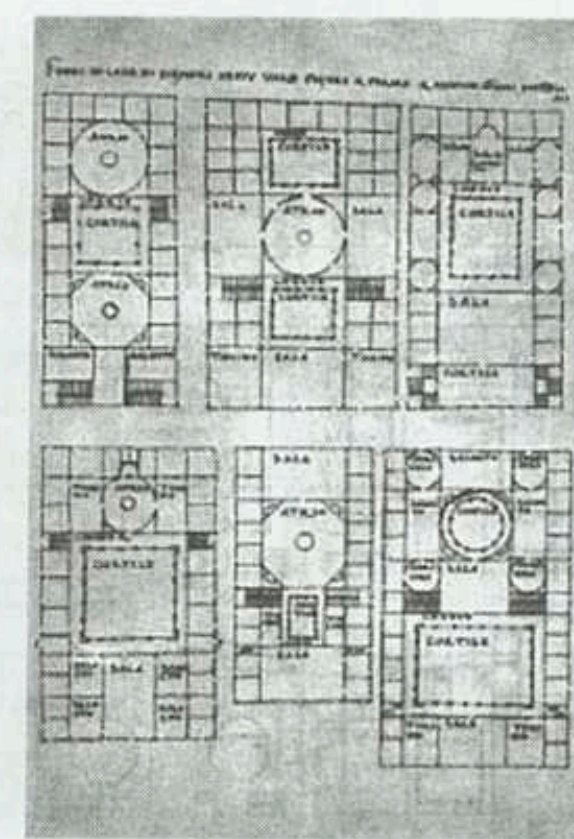
¹¹ ABREU, S. – *Idem, ib.*, passim.



[Grav. 3] Convento ou mosteiro, projecto (atrib.) Baldassarre Peruzzi.



[Grav. 4] Habitações, Francesco di Giorgio, [Tratatti..., vol. II, fl. 17v., tav. 30], c. 1481.



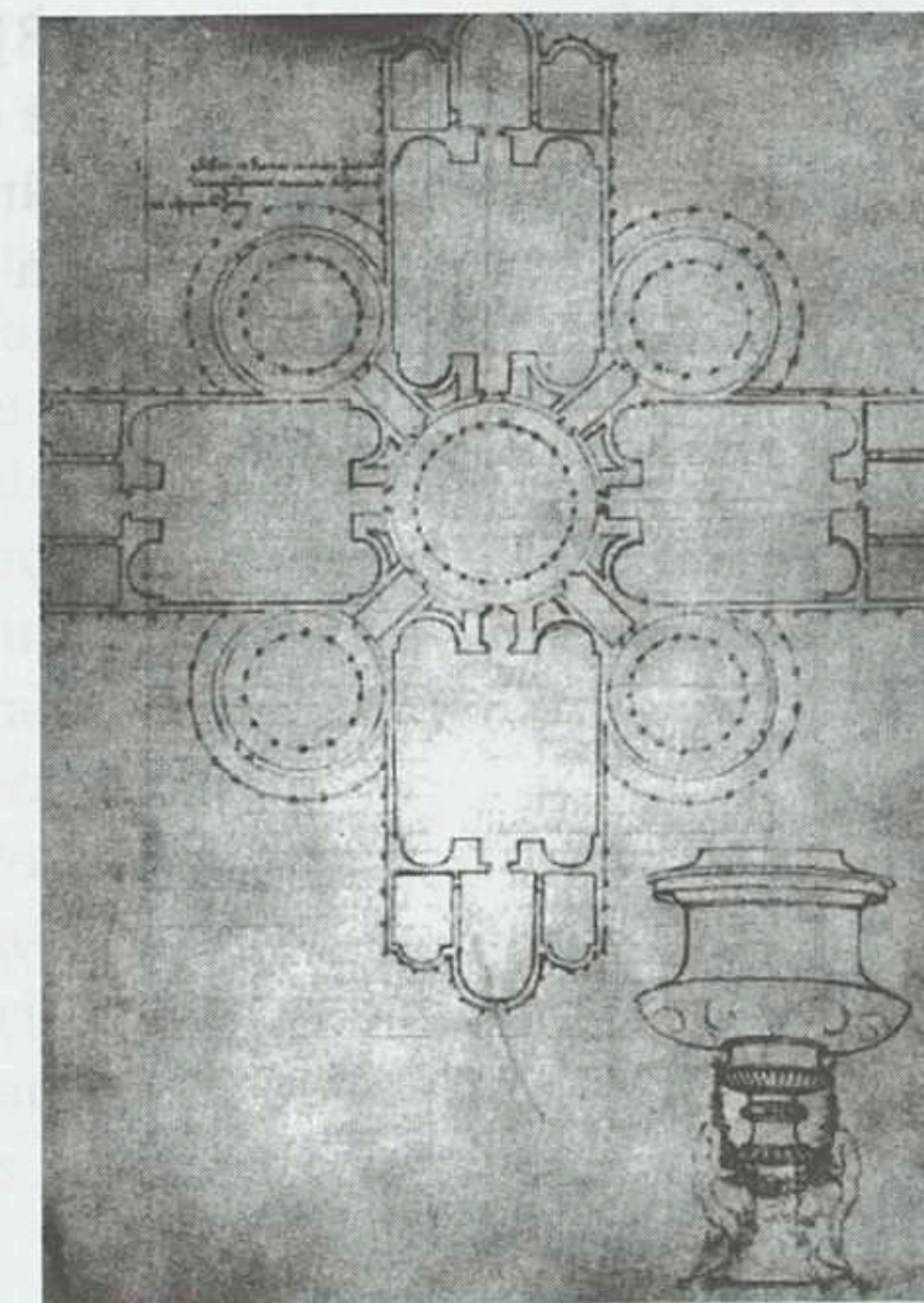
[Grav. 5] Residências nobres, Francesco di Giorgio, [Tratatti..., vol II, fl. 20, tav. 199], c. 1492.

tratados de Francesco di Giorgio Martini: no levantamento arquitectónico de um edifício romano (c. 1481) no caso da fonte claustral [Grav. 6], bem como no projecto de um convento com claustro circular [Grav. 7], ainda em exemplos vários de residências palacianas [Gravs. 4 e 5], de seus pátios e jardins interiores circulares, no caso do mosteiro de S. Salvador da Serra.

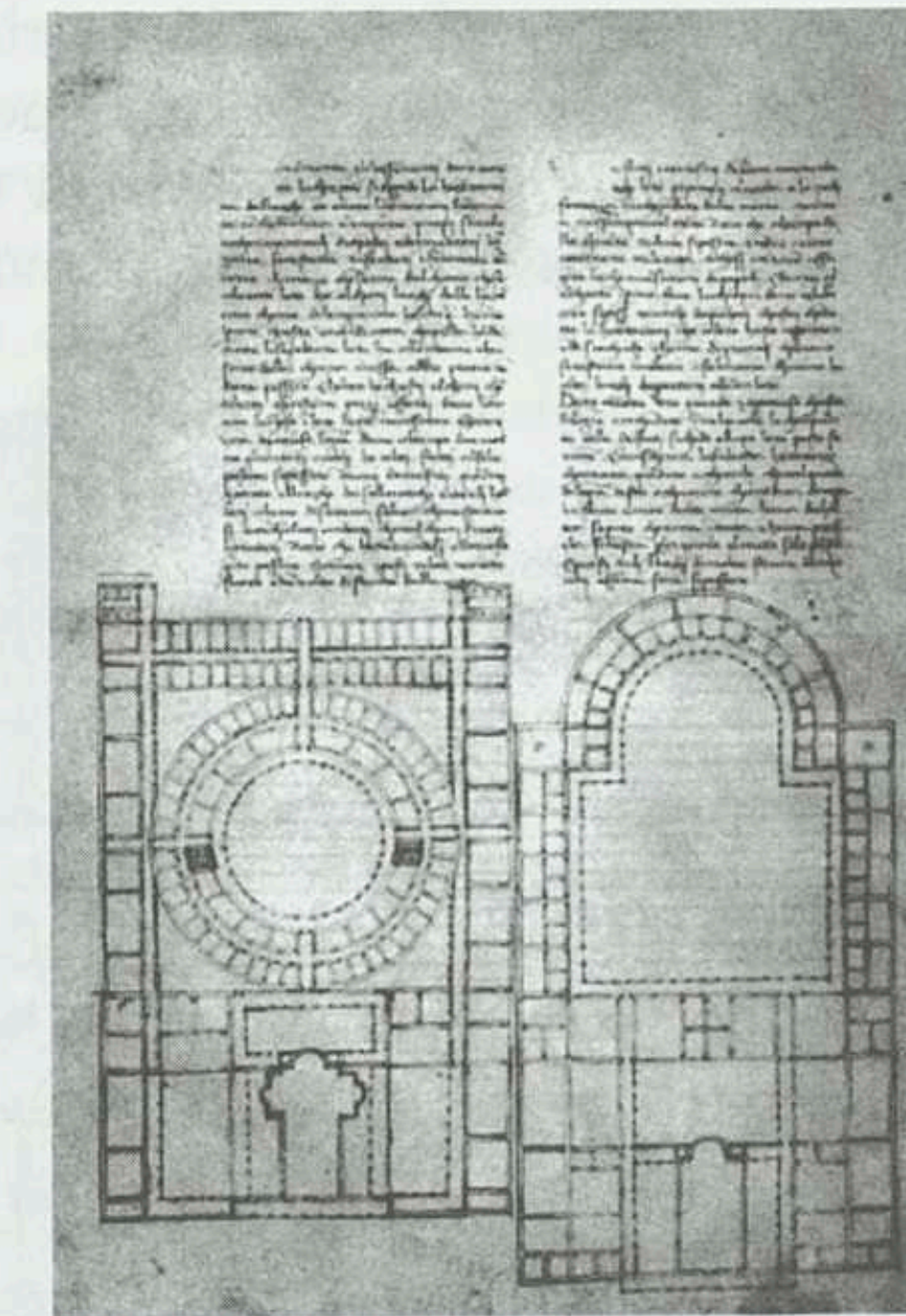
Surpreendentemente, verifica-se nas obras em análise que, mais do que copiar formas concretas para espaços concretos, se colhem regras de composição, ao invés do que, e por exemplo, sucederá mais tarde com o tratado de Serlio, o receituário por excelência da arquitectura religiosa maneirista portuguesa. Tal mérito parece caber aos arquitectos de ambas as obras apresentadas e à sua capacidade notável de desvincular conteúdos de formas, aproveitando apenas as sugestões geométricas das planimetrias. Na fonte coimbrã, por exemplo, a estrutura geométrica da planta é idêntica à do levantamento arqueológico martiniano, quase se decalcando as proporções dos vários elementos. Ao mesmo tempo, houve alheamento do conteúdo programático e funcional do edifício tratadístico, fazendo-se uma interpretação personalizada do seu traçado em dupla cruz e moldando-se a nova construção a uma função diferente. Aqui, a forma e articulação dos cinco edifícios circulares de inspiração tratadística adapta-se à escala miniatural das capelas-oratório, à poética lúdica do templete central, havendo ainda uma metamorfose dos quatro espaços basilicais nos quatro tanques cortados pelos percursos que se cruzam sob o templete. Deste modo, estamos perante uma invenção que rouba as formas e proporções ao desenho de inspiração mas que o subverte, transformando vazios em cheios, renegando-lhe o edificado, materializando o inabitável. Todo o restante léxico formal e suporte técnico desta pequena obra coimbrã se encontram representados em outras folhas

¹² ABREU, S. – Idem, *ib.*, pp. 52-53, 87-89.

do mesmo tratado – nas torres circulares de telhados cônicos que vão ilustrando vários assuntos, nos detalhes construtivos de fossos e tanques, nos engenhos para pontes levadiças de fortalezas, ainda nos mecanismos hidráulicos que, na Manga, faziam subir por canos secretos a água que vertia miraculosamente nas taças.



[Grav. 6] Edifício em Roma, Francesco di Giorgio [Tratatti..., vol. I, fl. 83, tav. 153], c. 1481.



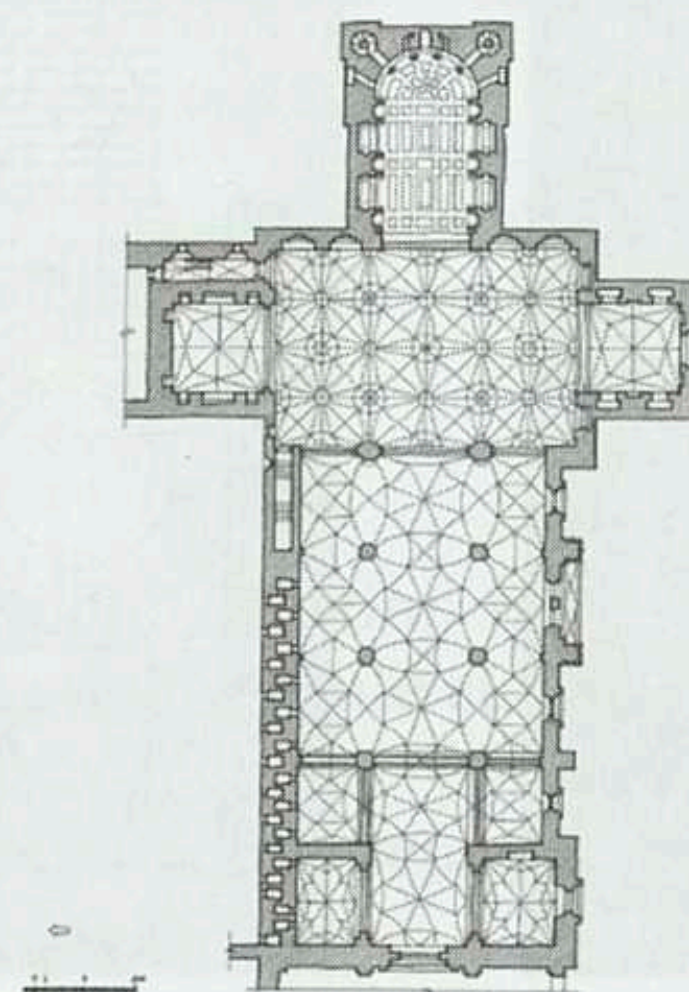
[Grav. 7] Dois projectos para Mosteiro, Francesco di Giorgio, [Tratatti... vol. II, fl. 65v., tav. 122], c. 1492.

Além destas sugestões formais, verifica-se que a métrica de ambos os edifícios portugueses em análise se baseia em estudos geométricos do mesmo autor, sendo notável o facto de toda a implantação de S. Salvador da Serra seguir com acuidade os estudos antropométricos martinianos, como em outro lugar pudemos oportunamente demonstrar¹².

Apreciemos de novo a cabeceira da capela-mor do mosteiro dos Jerónimos [Fig A3, Fot. 6]. Obra iniciada antes de 1567 (e não em 1571 como é corrente dizer-se), esta capela estava pronta quando em 14 de Outubro de 1572 recebeu o traslado das ossadas de D. João III, de D. Manuel I e da sua segunda mulher, D. Maria¹³. Por estes anos, já os Livros III (1540) e V (1547) de Serlio haviam sido publicados, bem como os tratados de Cataneo (1554) e Palladio (1570), os únicos existentes no mercado com gravuras susceptíveis de influenciar traças. Dada a cronologia da obra, não é de crer, todavia, que o último possa ter ditado a implantação da capela-mor

¹³ A bibliografia sobre esta obra é demasiado vasta para ser aqui enunciada. Para a documentação, vd. ALVES, José da Felicidade – *o Mosteiro dos Jerónimos*, 3 vols. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.

de Belém conforme desenhada pelo seu arquitecto, tanto mais se lembrarmos que já em 1663 D. Catarina mandara demolir a capela anterior «*por ser baixa e pequena*» e reconstruí-la nesta forma monumental. Por outro lado, o esquema compositivo da planta é muito simples e baseia-se na circunscrição sucessiva do quadrado e do círculo, em tudo muito semelhante àquela que serviu para determinar as relações proporcionais na fonte claustral da Manga [Figs. D1 e E1; D3 e E3]. Em Belém, revista a literatura artística disponível, tudo indica ter sido ainda este expediente quatrocentista, de Francesco di Giorgio Martini, aquele que determinou a localização das caixas de escadas cilíndricas escavadas no topo nascente da mole



[Grav. 8] Igreja do Mosteiro de Santa Maria de Belém, planta geral, segundo Albrecht Haupt.

pétreo quadrangular, bem como o perfil interno da capela e o semicírculo de eixo virtual coincidente com o altar-mor. De salientar que este acerto formal não será isento de humanística oportunidade, entrevisto o simbolismo inerente às formas e à sua combinação topológica. O mesmo se dirá, de resto, do recurso ao rectângulo de ouro que a dimensão total da capela perfaz, expediente compositivo bem conhecido dos mestres medievais e persistente na prática até aos nossos dias.

Se nos casos analisados de Vila Nova de Gaia e Coimbra se avalia uma certa ingenuidade na apropriação daqueles esquemas tratadísticos – pois em nenhuma outra parte da Europa parece assistir-se a tamanha literalidade na aplicação destes exercícios conceptuais de planta centrada policircular –, já na capela-mor de Belém se verifica uma aportação dos mesmos modelos filtrados pela reflexão maturada de décadas de implementação da arquitectura classicizante. A sua planimetria, se busca inspiração nos traçados geométricos martinianos, preconiza já aqueles exigentes parâmetros do Cap. II do Livro I das *Instructiones Supellectilis Ecclesiasticae* que viriam a ser publicados (1572) por Carlo Borromeo, o combatente por excelência daquelas arquitecturas circulares, de cunho neoplatónico, que paganizavam a construção religiosa e traziam, em si, pela simpatia humanista de que eram alvo, o estigma da Reforma. Deste modo, se temos aqui o retomar de um velho figurino compositivo, ao mesmo tempo evitam-se implicações éticas com a produção religiosa coetânea, revelando a capela-mor de Santa Maria de Belém propósitos pios no

arranjo do espaço ao assumir a longitudinalidade da sua planta, anunciando uma certa espacialidade barroca que se adivinha na mobilidade dos muros interiores. Perante o mesmo decoro que se exigiria das formas seguindo de perto os modelos de Roma, a capela mostra já uma linguagem profundamente moderna, muito demarcada da elegância pouco canónica das primeiras experiências portuguesas de domínio das ordens, e também da licença decorativa da obra «ao romano» quando ainda mal enfronhada e eivada de goticismos. A sua estrutura mural interior, trabalhada como se fosse toda ela uma grande máquina retabular, ergue-se com a decorosa roupagem de um Palladio ou a correcção modular de um Vignola (1562). Animam-na apenas tímidos apontamentos decorativos de raiz nórdica, provavelmente inspirados em gravuras de Vredman de Vries datadas do início da década de 60, tais como as pontas de diamante em relevo nos caixotões da meia cúpula e da abóbada de canhão. Insidiosas invenções, sedutoras pela bizarria, estas aplicações estimulariam o gosto crescente por tais motivos, o que contaminará o repertório decorativo clássico de finais do século, em crescente medida a par do comércio da gravura avulsa.

Podemos assim afirmar que, e postas estas ressalvas contextuais, a planta da capela-mor de Santa Maria de Belém segue de perto um esquema tipológico teórico-experimental do primeiro Renascimento italiano, veiculado entre nós pelos escritos ilustrados de Francesco di Giorgio Martini, agora necessariamente moldada a novas regras de distribuição espacial.

Os tratados de Francesco di Giorgio Martini: Que difusão e que influências?

Ao tempo em que os tratados de Francesco di Giorgio foram escritos, reconhecia-se no círculo a forma revolucionária, por excelência, de todas as tipologias tradicionais, bem como nas figuras dele derivadas por quadratura (pentágono, hexágono, octógono, etc.). A par do domínio das ordens clássicas e da busca harmónica das proporções, a exploração desta figura plana era o exercício que maior relevo tinha junto dos arquitectos, com reflexos claros já no primeiro tratado de arquitectura impresso, o *De Re Aedificatoria* de Alberti. Porém, este mesmo interesse estendia-se a outras áreas do saber, estimulando ainda matemáticos, filósofos e teólogos, cujas ciências andavam por vezes não muito longe de reflexões sobre as figuras geométricas em geral e o círculo em particular. Tal curiosidade justificava-se porquanto o círculo fosse a forma mais perfeita na consideração dos Antigos filósofos pagãos, também cunhado nessa qualidade pelos Padres da Igreja. A ideia de que representaria visualmente a alma, noção da qual Santo Agostinho será o principal difusor por terem os seus escritos conhecido renovado interesse ao tempo do Humanismo, receberá novo sentido com Nicolau de Cusa, que a fará tender à expressão visual de Deus¹⁴.

¹⁴ Eco, Umberto – *Arte e Beleza na Estética Medieval*, 1.^a ed. Lisboa: Editorial Presença, 1989, pp. 161-162. Sobre o círculo em Nicolau de Cusa e na arquitectura religiosa, vd. WITTKOWER, Rudolf – *Architectural Principles in the Age of Humanism*. London: Academy Editions, 1973, pp. 27-30. A leitura

No decurso dos trabalhos deste Congresso foi lembrado que D. Manuel gostava muito de se inteirar de usanças estrangeiras. Merece salientar-se, neste contexto, para além desta entusiástica sede de conhecer novidades, o seu empenho efectivo em acolher o novo, registo em que se poderá ler o apoio concedido à instalação da culta Ordem dos Eremitas de S. Jerónimo em Portugal e de que a construção do Mosteiro de Santa Maria de Belém é a prova cabal. Seguida de perto por D. João III, esta política amplia-se com a protecção aos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho. O poder régio erguia assim, em pouco tempo, os dois grossos pilares dos estudos humanísticos portugueses, acção que se vê reforçada por D. João III ao refundar-se a Universidade de Coimbra segundo um moderníssimo plano pedagógico. As consequências destas iniciativas no plano cultural são tão conhecidas quanto o natural desejo de renovação estética concomitante à mudança ideológica que se ia operando no país. Na Architectura, procuraram-se formas novas que vestissem novos conteúdos. E se do Levante vieram as ideias, sinais de modernidade a perseguir, também de lá se importaram as modas architectónicas e com elas todo o figurino de sabor arqueológico. É assim que o patronato joanino se cunha por materializações edilícias de gosto predominantemente «ao romano», sendo os agentes escolhidos pelo monarca figuras capazes de levar a termo seguro estas empresas indissociáveis das esferas do pensamento e da Arte. A Fr. Brás de Braga, jerónimo ilustrado da casa de Belém, D. João III entrega a reforma espiritual e material das casas de Cónegos Regrantes de Santo Agostinho e a refundação da Universidade de Coimbra, tarefas que o reformador operará «às ançilhas» das outras artes e nas quais nos parece evidente o papel pedagógico da linguagem architectónica escolhida¹⁵. É ainda nesse âmbito que Fr. Brás empreende, em 1528, a construção da Fonte da Manga no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e a termina em 1533, quando a reforma desta casa monástica se encontrava no cerne¹⁶, e que, em 1537, preside à fundação do Mosteiro de S. Salvador da Serra, casa da congregação de Santa Cruz, zelando pelas suas primeiras obras até 1545¹⁷. Será também por acção de Fr. Brás de Braga que se rasgará a rua da Sofia na baixa coimbrã, na qual começarão a erguer-se, a partir de meados do século e sob sua orientação, os vários colégios universitários, obras cujas consequências para o curso da Architectura portuguesa são bem conhecidas.

Por este esboço se entende, sem qualquer assombro, que não tenham sido raras, durante o reinado de D. João III, as experiências architectónicas que tivessem o círculo como principal referência formal. A composição centrada, circular ou multicircular, revestir-se-ia de uma atraente novidade que ia, em todos os seus sentidos, ao

iconológica das architecturas em estudo deixa entrever o património espiritual marcadamente agostiniano dos seus comitentes. Também no exterior da capela-mor de Belém se verificará que o alçado lateral, do chão até à base da cornija, é um quadrado perfeito, o que enuncia um mesmo gosto por sólidos puros e formas perfeitas, reutilizando com total sentido de oportunidade a milenar simbologia do círculo e do quadrado na architectura religiosa.

¹⁵ Cf. ABREU, S. – *Op. cit.*, pp. 54-80.

¹⁶ ABREU, S. – *Op. cit.*, pp. 54-68.

¹⁷ Idem, *ib.*, pp. 21-28 e 32-37.

encontro daquela ânsia de renovamento cultural e espiritual do país empreendida com paixão pelo monarca, architectonicamente pautada, ao que tudo faz crer, pelo seu gosto pessoal. Este facto, se merece ser questionado com outro aprofundamento além daquele que pode aqui receber, salienta o recurso consciente por parte da Coroa às modernas referências teóricas da Architectura, tanto às cifradas por eruditos (que cada vez mais se tornavam de leitura obrigatória entre os letrados), como aos manuais de cunho mais «prático» e auxiliar da obra.

As influências dos tratados em questão podem-se levar mais longe do que uma meras referências formais e compositivas. A verdade é que parecem ainda instilar a grande reviravolta na orientação estética da architectura portuguesa do século XVI. Esta regista-se, com maior intensidade, nas obras empreendidas no reinado de D. Sebastião (incluindo as das sucessivas regências durante a sua menoridade), das quais a capela-mor da igreja de Belém é um bom exemplar¹⁸.

Lembremo-nos porém que, se nos contextos mentais e artísticos foi D. João III quem preparara os tempos sebasticos, estes já antes haviam tido em D. Manuel I o seu arauto, e em D. João II o seu profeta. Referimo-nos à tese que vem sendo alimentada por alguns investigadores desde 1972, após George Kubler¹⁹, de uma architectura portuguesa que a dado momento adquire um estilo próprio demarcado das restantes experiências europeias, vincadamente «militarizado», e ao qual este investigador chamou «*Plain Style*» e que, por tradução, se convencionou designar por «Estilo Chão». Como Kubler verificou, o período que compreende os reinados de Quinhentos é uma época em que o utilitarismo da architectura militar se interpenetra com as formas da architectura civil, e é ainda nele que o experimentalismo architectónico de Quinhentos encontrará a sua melhor expressão. As causas deste fenómeno, múltiplas e complexas para que tenha aqui lugar a sua análise, manifestam-se em implantações maciças e agarradas ao terreno, de base por vezes talhada em *rivellino*, e em «citações» frequentes de dispositivos próprios da architectura militar, tais como cúpulas realizadas em forma de guaritas, terraços praticáveis como plataformas de tiro, ou janelas talhadas em aresta viva nos panos murais como se fossem canhoes-ras. Ainda nessa data, e em abono da sua tese, o mesmo autor reclamara atenção para alguns protótipos da architectura militar presentes na Fonte claustral da Manga do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Termos como «guaritas», «torreões» ou «cubelos», são os que utiliza para descrever as capelas-oratório e os quatro tanques da fonte. Uma linguagem que, à época da construção desta architectura de jardim, terá sido aplicada com inteligência a um elaborado programa simbólico, directamente relacionado com o carisma espiritual daquela casa monástica²⁰. Certo é que, tal como por nós ficou demonstrado, este invulgar ecletismo de formas pluricirculares e fantasias castrenses tem o seu lugar comum no *Architettura Ingegneria e Arte Militare* a que vimos fazendo menção.

¹⁸ Vd. entre outros estudos, MOREIRA, Rafael – A Architectura militar do Renascimento em Portugal, in *A sociedade e a cultura de Coimbra no Renascimento*. Coimbra: Epartur, 1982. Actas, p. 285-286.

¹⁹ Vd. KUBLER, G. – *Op. cit.*, passim. Tese desenvolvida sobretudo por Rafael Moreira, a partir de 1982. Vd. MOREIRA, *Op. cit.*, passim.

²⁰ Vd. ABREU, S. – *Op. cit.*, p. 64-66.

Neste contexto, merecem ser lembrados alguns aspectos da vida e actividade de Francesco Marizio di Giorgio Martini (Siena, 1439-1501), bem como salientar alguns aspectos dos seus tratados²¹. Redigidos entre 1481 e 1492, os *Tratatti di architettura ingegneria e arte militare* apenas conheceram os prelos em finais do século XIX. No entanto, são conhecidas inúmeras cópias destes manuscritos, o que revela o contacto dos seus coetâneos com estas teorias e modelos. A ampla difusão deste material literário assenta em várias razões, residindo a primeira na amplitude do seu leitor-alvo. Francesco di Giorgio Martini, nascido em Siena na era de 1439, exercera amiúde as actividades de pintor, escultor e arquitecto, sendo, além do mais, um excelente *ingegnario*, ao tempo em que estas artes e técnicas eram *grosso modo* indistintas. Responsável pela manutenção dos aquedutos e pelo serviço de abastecimento de água de Siena até 1477, acabou por distinguir-se como perito na arte da fortificação militar e na construção de engenhos bélicos, trabalhando ao serviço de Frederico de Montefeltro desde 1477, e ainda do duque da Calábria a partir de 1492. A sua vasta experiência numa multitude de campos permitiu-lhe escrever uma obra que abrange um leque amplo de matérias, tornando-a apreciada por profissionais de diferentes áreas. Incidentemente vocacionados para a arte militar e a fortificação, os seus estudos passam ainda pela arquitectura religiosa com grande aprofundamento e oferecem um manancial de sugestões tipológicas para edifícios civis. Apresentam ainda uma tentativa de sistematização das ordens arquitectónicas, não esquecendo detalhes como sistemas de proporção do corpo humano ou a reprodução de ornatos clássicos, assuntos afectos não só aos arquitectos como a qualquer artista ávido de receitas para compor fundos arquitectónicos, representar a figura humana ou familiarizar-se com o «romano» decorativo²². Por outro lado, Francesco di Giorgio ofereceu aos seus pares um tratado inovador, moderno, que abordava a teoria da Arquitectura clássica, escrito em vulgar e não em latim, ao contrário do emulado tratado de Leone Battista Alberti. Além disso, e ao invés deste exemplo, os seus textos eram profusamente ilustrados, muitos deles com belíssimos desenhos de Fra Giocondo, tão explícitos que seria quase dispensável a leitura do comentário que acompanham.

Apesar de haver entre nós alguns indícios da utilização dos tratados de Francesco di Giorgio Martini, a sua real influência na arquitectura portuguesa está ainda por apurar, tendo-lhe a historiografia da Arte dedicado apenas brevíssimas linhas. Estima-se que estes desenhos tenham circulado em cópias, uns provavelmente adquiridos em Itália, outros copiados de cadernos de artistas estrangeiros e passado por várias mãos, fazendo-se sentir a sua influência de modo geral e, como seria de esperar, na modernização de fortalezas durante as campanhas marroquinas, segundo as recentes técnicas de fortificação que as armas de fogo tornavam exigente. A ver-

²¹ Seguimos, no essencial, a Introdução de Maltese Conrado em MARTINI, Francesco di Giorgio – *Tratatti di architettura ingegneria e arte militare*, vol. I e II Milano: Edizioni Il Polifilo, 1967.

²² Como aliás pudemos apurar relativamente ao célebre Pentecostes (1530-35) de Vasco Fernandes, cujo cenário arquitectónico é uma cópia de desenho perspectico martiniano. ABREU, S. – *Op. cit.*, p. 176.

dade é que o seu elevado interesse prático não poderia ter escapado aos nossos mestres pedreiros, arquitectos e engenheiros, dada a sua vocação para a arquitectura militar, a hidráulica e a engenharia bélica, temáticas do maior interesse em tempo de tarefa colonizadora ou de consolidação de velhas praças-fortes. Desta afirmação, o seu valor mais crescerá se lembrarmos que acima destes técnicos estavam os príncipes e o Rei, os quais encontrariam neste manual ajuda preciosa para entender do governo das fortalezas ou de alguma arquitectura pública²³.

Até à década de 80 do século passado, a influência dos escritos martinianos apenas foi aventada quanto à arquitectura experimental de meados do século XVI, concretamente em relação à igreja do Bom Jesus de Valverde²⁴ e à Ermida da Nossa Senhora da Conceição em Tomar²⁵. Estes palpites, porque infelizmente não acompanhados de estudos, não conduziram a que se determinasse a relevância do cotejo. Em tempo mais próximo, intuíram-se sugestões desses mesmos desenhos em obra manuelina, no jogo de volumes do Baluarte de S. Vicente do Restelo (vulgo Torre de Belém), obra que, na opinião de Rafael Moreira, parece enunciar-se como uma «repercussão das doutrinas, ou mais concretamente dos esquemas volumétricos» desenvolvidos nos tratados de Francesco di Giorgio Martini²⁶, e que o mesmo autor vem reconhecendo, de modo generalizado, nas fortalezas portuguesas erguidas na costa africana.

Um estudo mais recente, de Pedro Aboim Inglez Cid, detecta influências directas das ideias do arquitecto sienês na Torre da Caparica, erguida em tempo precoce por D. João II²⁷. Mais realça, com excelente oportunidade, uma referencia literária que vem passando despercebida e que associa claramente os tratados martinianos a esse monarca. Trata-se, como refere, de um passo no capítulo VII da *Lembrança De quanto serve a ciência do desenho* de Francisco de Holanda, anexo ao seu tratado *Da fabrica que falece ha Çidade de Lysboa* (1571), onde o autor quinhentista regista a estima «a martinios» de que o Príncipe Perfeito havia dado provas²⁸, facto da maior relevância por se achar exarada numa lista de reis portugueses que «*Estimarão mujto a Pintura e Desegno e se Seruirão Delle*»²⁹. Em concordância com o mesmo investigador, cremos ser de admitir a chegada dos manuscritos martinianos à corte portuguesa no início da década de oitenta do século XV, escritos numa das suas primeiras versões, bem como a sua aplicação, ainda que à guisa de teste, como a historiografia da arte actualmente propõe.

²³ Vd. MOREIRA, R. – *Op. cit.*, passim.

²⁴ SEGURADO, Jorge – *Francisco d'Ollanda*. Lisboa: Edições Excelsior, 1970, p. 356.

²⁵ SILVA, Jorge Henriques Pais da – *Estudos sobre o Maneirismo*, 2.^a ed. Lisboa, p. 187.

²⁶ MOREIRA, R., *Op. cit.*, pp. 295-96.

²⁷ CID, Pedro de Aboim Inglez – *A Torre de S. Sebastião da Caparica e a arquitectura militar no tempo de D. João II*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade Nova de Lisboa, 1998, p.347. 2 vols. Dissertação de Mestrado, policopiado. Agradecemos ao Doutor Joaquim Caetano, que no decurso do presente Congresso nos chamou a atenção para este trabalho, cujo conteúdo, à data, desconhecíamos.

²⁸ SEGURADO, J. – *Op. cit.*, p.159.

²⁹ CID, P. – *Op. cit.*, p. 348.

Portanto, pode dizer-se que a construção de edifícios inspirados pelos estudos deste teórico italiano não constituiriam caso isolado no país, nem em 1528, nem em 1537, mas antes constituiriam o prolongamento de uma experiência que se mostrara possível no contexto cultural e artístico anterior ao reinado de D. Manuel e passível de perdurar para além dele.

Observe-se de novo a planta conjunta da igreja do mosteiro de Santa Maria de Belém [Grav. 8]. Não obstante a harmonia de proporções entre a capela-mor e a nave, a planta da primeira parece reclamar alguma autonomia em relação ao majestoso corpo manuelino. E se nos impressiona hoje o contraste estilístico entre a capela-mor e restante organismo desta estrutura – a que Sousa Viterbo terá chamado uma jóia de «*mau efeito [...] por se achar engastada no aro de um anel que não condiz com ella*»³⁰, parece-nos relativamente claro que, já na sua época, esta capela-mor deveria ser entendida como um todo, auto-referente na sua composição, ao funcionar como um pequeno-templo.

Como é sabido, esta empresa saída da iniciativa e da fazenda pessoal da rainha D. Catarina para acolher o corpo de D. João III³¹, de quem havia ficado recentemente viúva, vem substituir em funções a Ermida da Conceição, erguida para esse fim cerca de duas décadas antes (1547) a poucos metros do Convento de Cristo, em Tomar, com notável empenho espiritual e material de D. João III³². Que relação poderá ter a capela-mor do mosteiro dos Jerónimos com esta construção tomarense [Grav. 9, Fot. 7] a que Rafael Moreira chamou «o mais maravilhoso mausoléu principesco do Alto Renascimento», e que tanto fez lembrar aos nossos investigadores uma outra igreja [Fot. 8] alcandorada numa colina toscana, dedicada esta a *Santa Maria Delle Grazie*, erguida por Francesco di Giorgio Martini na década de 80 de Quatrocentos³³?

Deixemos esta pergunta em aberto. Contudo, a respeito desta, observem-se já aqui, na Capela-mor do Mosteiro de Santa Maria de Belém e na Ermida da Conceição, a mesma mobilidade do alçado interno talhado no volume paralelepípedo exterior, a mesma cobertura praticável resguardada por balaustrada, a semelhança das escadas em caracol que acedem à cobertura escavadas nos massiços das testeiros das capelas, ou os remates em casamata cilíndrica cupolada. Apesar da delicadeza sofisticada da capela de Tomar, a força das arestas vivas dos seus volumes jogando com a pureza de sólidos bem definidos, a sua base talhada como a de um

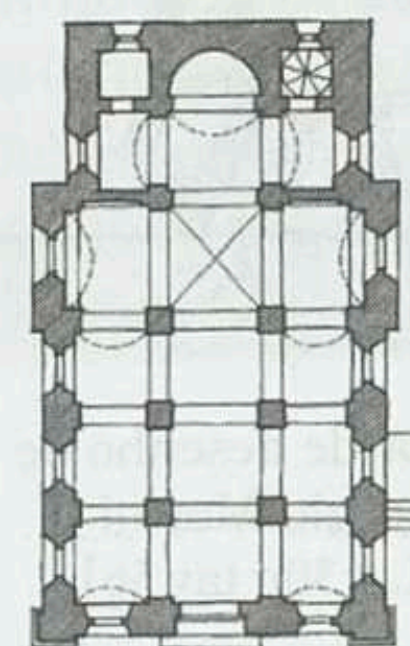
³⁰ VITERBO, Sousa – *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, vol. II, pp. 419-429.

³¹ Com esta, seria dado melhor assento a D. Manuel e D. Maria que aí jaziam à data, em urnas que se colocariam do lado do Evangelho (as de D. João III e D. Catarina no da Epístola), identificadas por epitáfios latinos da autoria do humanista André de Resende.

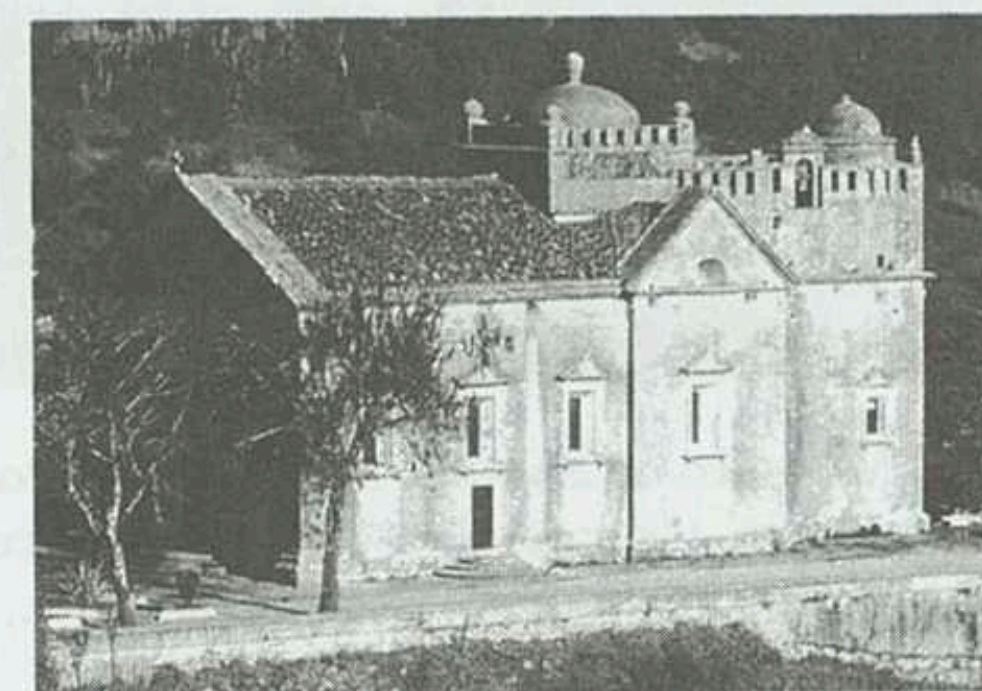
³² MOREIRA, Rafael, A ermida de Nossa Senhora da Conceição, mausoléu de D. João III?, *Boletim Cultural e Informativo*, Câmara Municipal de Tomar, 1, 1981; Vd ainda MOREIRA, Rafael – *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal: a encomenda régia entre o moderno e o romano*. Lisboa: 1991. Tese de Doutoramento, policopiada.

³³ BATELLI, Guido – *Andrea Sansovino e L'Arte Italiana della Rinasceza in Portogallo*. Firenze: 1936. SANTOS, Reinaldo dos – *Guia de Portugal*, vol. I, p. 484.

torreão de fortaleza, o tratamento da parede habitável como uma substância espessa e celular, não deixam de evocar as construções castrenses dos tratados de Francesco di Giorgio Martini, remetendo a sua autoria para arquitectos e engenheiros militares e a sua fonte de inspiração para os manuais da arte fortificativa [Grav. 10].



[Grav. 9] Ermida de Nossa Senhora da Conceição, Tomar, planta segundo Albrecht Haupt.

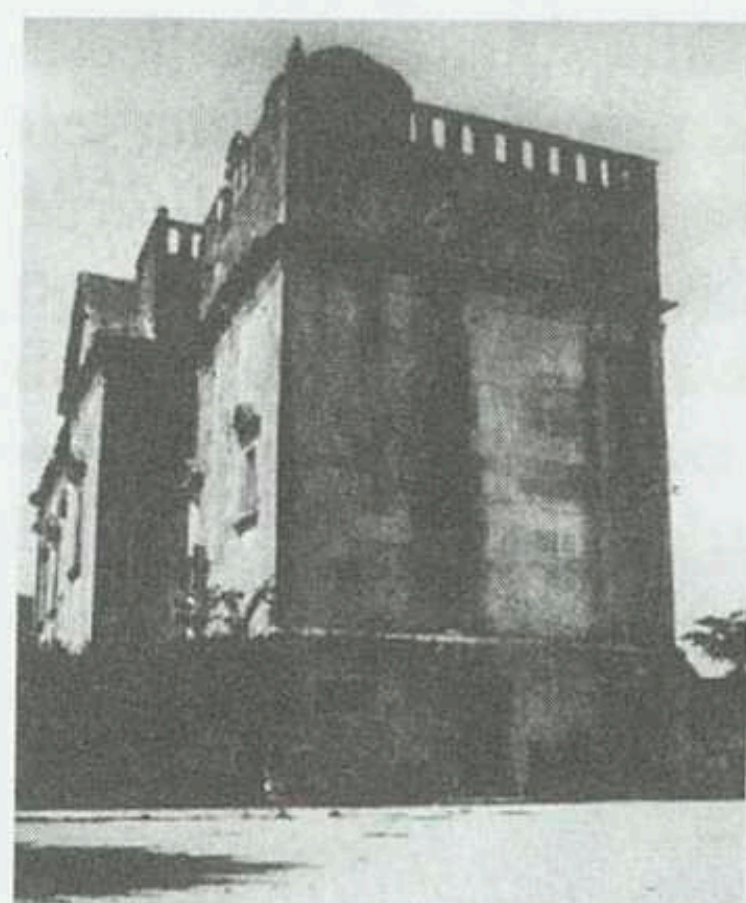


[Fot. 7] Ermida de Nossa Senhora da Conceição, Tomar, vista geral.



[Fot. 8] Igreja de Santa Maria Delle Grazie, Cortona, vista geral.

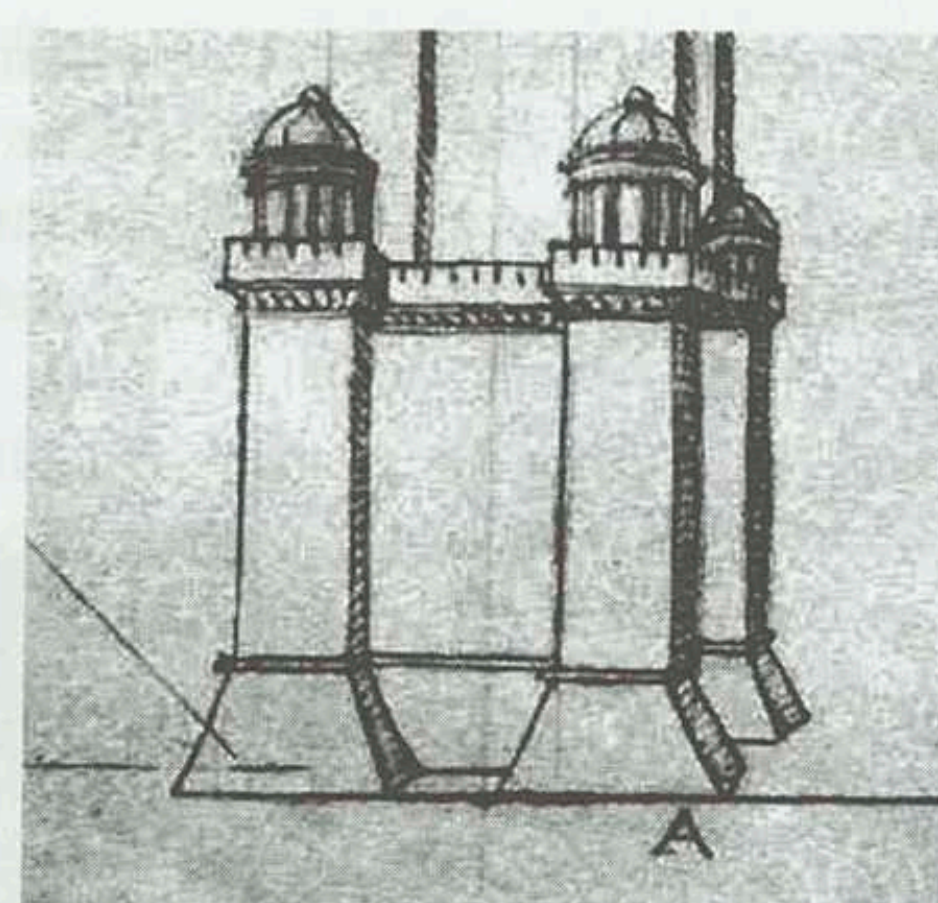
Facto que não nos poderá passar despercebido é a transposição para Belém, agora com a monumental pompa que a circunstância de eminente crise dinástica exigia, do tipo arquitectónico então delineado com outra humildade de proporções por D. João III para o seu projectado panteão em Tomar. A construção da capela-mor de Belém à cabeça do magnífico corpo monástico que D. Manuel ergueu logo após a sua subida, ao trono (1495), eiva-se, quanto a nós, de um profundo sentido político. Esta reafirmará assim, com toda a força que o gesto simbólico-topológico possa conter, as coordenadas humanísticas do perdido reinado joanino nas suas divergências com o anterior, assumindo-se, todavia, como o seu corolário natural. Talvez isso signifique a consciência oportuna do profundo antagonismo de estilos entre as duas obras, marcada a capital empresa com a seriedade dos volumes que repousa na quase ausência de decoração, como se fora uma memória da reconhecida austeridade governativa e pessoal de D. João III.



[Fot. 9] Capela de Nossa Senhora da Conceição, testeira da capela-mor.



[Fot. 10] Mosteiro de Santa Maria de Belém, vista geral do exterior da capela-mor.



[Grav. 10] Pormenor de desenho de Francesco di Giorgio Martini [Tratatti..., vol. II, f.30v tav.56].

Conclusão

Deste estudo três ilacções se podem extrair:

A primeira, de que os tratados de Francesco di Giorgio Martini, versando incientemente a construção defensiva e as técnicas ofensivas de guerra, aparecem também aplicados, no nosso país, à arquitectura religiosa. Tal facto releva, ao mesmo tempo, a importância da arquitectura militar como veículo de introdução das fórmulas compositivas renascentistas na arte portuguesa, ainda antes da Era Manuelina.

Em segundo lugar, verifica-se alguma perseverança na aplicação destes mesmos modelos num arco temporal alargado. Isto alerta-nos para as qualidades das novidades arquitectónicas introduzidas em obras reais, antes ainda do governo de D. Manuel I, largamente aplicadas por D. João III em empresas de marcado investimento pessoal. Mostra ainda a pertinência dos mesmos esquemas tipológicos na inspiração de novas estruturas encetadas em território nacional mais de três décadas passadas após a primeira aplicação que se conhece. Tudo isto sem perda de oportunidade político-cultural e sem comprometer a modernidade da obra ao adaptá-la, em gestos essenciais, às exigências da arquitectura religiosa que preconizava os tempos da Contra-Reforma.

Por fim, este estudo cunha a certeza da difusão no meio artístico dos *Tratatti* de Francesco di Giorgio Martini, ao acreditarmos que os arquitectos das três obras aqui estudadas terão contactado entre si e com outros artistas, seguramente divulgando estas fontes³⁴. Ao tratarem-se, nos três casos, de obras de fundação e empe-

N

³⁴ Facto curioso é o de estarmos possivelmente perante obra de pai e filho, respectivamente do francês João de Ruão, o provável tracista da fonte claustral da Manga e do claustro circular do mosteiro de S. Salvador da Serra [ABREU, S. – *Op. cit.* pp.163-172] e do seu filho Jerónimo de Ruão, a quem se atribui o debuxo da capela-mor de Belém. Tornar-se-ia muito tentador reflectir sobre estas relações de

nho régios, deverá, finalmente, considerar-se o papel fundamental destes exemplos como veículo de consolidação mental das formas no inconsciente colectivo do meio artístico nacional.

Para terminar, acrescentaremos apenas que, ao que tudo indica, temos uma tece-dura erudita a cobrir as obras de Estado dos séculos XV a XVI num pano de fundo que ainda se ergue difuso quanto à teoria da Arquitectura. Tal cenário de uma determinada orientação político-cultural, que conheceu algum abrandamento durante o reinado de D. Manuel, aparece bem representado segundo a concomitante orientação estética do país imprimida nas obras construídas pela que foi, à época, o seu maior mecenas: a Casa de Avis.

parentesco no processo de transmissão de saberes entre artistas, ou ainda sobre o percurso formativo de Jerónimo junto de Miguel de Arruda, do qual terá sido aprendiz, e este, como se sabe, arquitecto perito na arte da fortificação militar.

N