ARTE PORTUGUESA

DA PRÉ-HISTÓRIA AO SÉCULO XX

Coordenação Dalila Rodrigues Direcção gráfica Armando Alves

Maria de Lurdes Craveiro

A ARQUITECTURA "AO ROMANO"

ARTE PORTUGUESA

DA PRÉ-HISTÓRIA AO SÉCULO XX

Coordenação Dalila Rodrigues Direcção gráfica Armando Alves

Maria de Lurdes Craveiro

A ARQUITECTURA "AO ROMANO"

ARTE PORTUGUESA
DA PRÉ-HISTÓRIA AO SÉCULO XX

Autor
Maria de Lurdes Craveiro

Coordenação geral
Dalila Rodrigues

Direcção gráfica
Armando Alves

Coordenação de fotografia
José Pessoa

Revisão
António Massano

Secretariado
Graça Abreu e Susana Fraga

Pré-impressão
A. Alves — Arte e Edições, Lda.

Impressão
??????????????????????

Copyright © 2008
Fubu Editores, SA
www.fubu.pt

Primeira edição para a língua portuguesa

Depósito legal n.º 00000000
ISBN 978-989-8207-00-5

Apoio Cultural:

imc INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO

igespar INSTITUTO DE GESTÃO DO PATRIMÓNIO ARQUITECTÓNICO E ARQUEOLÓGICO

Índice

7 Apresentação
9 1 — Os significados da arquitectura “ao romano” e o papel da decoração
22 2 — O século XV e o manuelino na captação do “romano”
36 3 — A geografia da arquitectura na esfera do rei
63 4 — A Ordem de S. Jerónimo. Espaço e saber
74 5 — Mecenato e poder
89 6 — O plano centralizado e a interpretação ideal do mundo
100 7 — O partido das três naves ou o “consenso” da nave única
107 8 — A escola da Natureza. Trabalho e recreio
113 9 — As escolas regionais
129 10 — De mestre pedreiro a arquitecto e engenheiro militar. O ensino da arquitectura
134 11 — Do período joanino à Restauração: Renascimento, Maneirismo, Estilo Chão
137 Bibliografia

Apresentação

As grandes classificações na História da arte ou da arquitectura portuguesas têm obedecido a uma nomenclatura generalizada e reconhecível a uma escala planetária. Ao longo da designada Idade Moderna, têm sido aceites as diversas categorias que identificam um tempo estético e cultural sempre em articulação com os domínios mais restritos do económico, do religioso ou do político. A vários níveis, a ânsia da inteligibilidade temporal fabricou a separação e pactuou com o rompimento dos fluxos culturais, anulando a continuidade e mutilando a compreensão. No rasto das heranças setecentistas das Luzes e da cultura positivista dos séculos XIX e XX, a historiografia artística moldou os patamares "científicos" da criação e extraiu deles a sustentação de um olhar "credível" sobre uma dinâmica continuamente refrescada e alimentada pelas divisões "estilísticas". Assim, para a "Idade Moderna" portuguesa, as designações de Manuelino, Renascimento, Classicismo, Maneirismo, Barroco, Rococó ou Neoclássico fixaram procedimentos formais estabilizados em tempos que digerem as consonâncias estabelecidas com as coordenadas envolventes. Por esta via, não raras vezes a historiografia se confronta com as dificuldades de leitura sobre os objectos cujas qualidades plásticas não "encaixam" no "devido" tempo. Deste modo, também, recorre-se insistentemente a uma catalogação artificial onde imperam os "protos", os "altos", os "baixos", o Renascimento crivado de alusões barrocas, a tradição gótica infiltrada na cultura clássica..., privilegiando assim a moldura temporal em detrimento da análise direccionada para o objecto.

A expressão arquitectura "*ao romano*", que se propõe para este volume, não pretende constituir-se em nova categoria destinada à compreensão de uma suposta unidade fabricada em torno de componentes fixas na rigidez de programas imutáveis. Construir "*ao romano*" apela, ante, a uma chamada de atenção para uma cultura classicizante que chega a Portugal não exclusivamente pela via da Itália, nem, muito menos, se confina aos primeiros anos do reinado de D. João III. A condição "*ao romano*" implica uma consciência intelectualizada de espaços e formas que se vão progressivamente assumindo ao longo de uma "Idade Média" que, na realidade, fez conviver autores e saberes clássicos com formas construtivas que captaram outros sentidos construtivos. No reinado de D. Manuel, a terminologia "*ao romano*" aparecia então cristalizada nas fórmulas contratuais, indicando uma vontade explícita em oposição à sensibilidade gótica e abrindo caminho a uma decoração que firmava uma identidade mais global através da integração do ornamento de matriz classicizante. Os motivos de grutesco geraram regularidade e simetrias, tal como aderiram a uma cultura plástica de fantasia na visão metamorfoseada do mundo que, por sua vez, também não se esgotou no período historiograficamente designado de "Primeiro Renascimento".

A construção da cultura do edificado ao longo do século XVI português beneficiou da gestão equilibrada dos contributos provenientes

quer da experiência marítima, quer das relações concertadas no *puzzle* político e económico dos circuitos europeus. As dinâmicas operadas no terreno específico nacional em articulação com o "mundo globalizado" ditaram, assim, tanto a pluralidade das soluções arquitectónicas como, no caldeirão das interferências cruzadas, a consolidação de uma cultura ligada "*ao antigo*". Como se o "*antigo*" transportasse consigo uma capacidade regeneradora do mundo, dissolvendo a perturbação e encontrando os elos das permanências em contínua transformação.

Na recuperação insistente de uma ideia de clássico, sempre alimentada pela circulação dos homens ou pela oferta dos modelos provenientes da literatura, da gravura e da tratadística, se prolongou, afinal, a arquitectura "*ao romano*", assumindo uma dimensão plural que atravessa "Manuelinos", "Renascimentos", "Classicismos" ou "Maneirismos". E, tal como a acção construtiva do conde de Ourém, nos seus domínios de Ourém e Porto de Mós, inscrita em tempo "Gótico", projecta uma cultura romanizada, também o pavimento do Santuário no mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (construído em pleno século XVIII barroco) oferece ainda, na recriação da atmosfera de delírio perspéctico que Philibert de l'Orme assegurou na capela do Château d'Anet (c. 1550), idênticas potencialidades no usufruto da carga ilusionista fabricada a partir da técnica da perspectiva. Os valores estéticos caros ao século XVI português prolongam-se, assim, numa teimosia que fura e colide com as marcas historiográficas. Como se não estivéssemos ainda disponíveis para deixar de vestir essa pele "*ao romano*"!

1 — OS SIGNIFICADOS DA ARQUITECTURA "AO ROMANO" E O PAPEL DA DECORAÇÃO

Nos inícios do século XVI, as referências a uma arquitectura lançada "ao romano" denunciam, na realidade, uma atitude cultural que reivindica os valores clássicos a inscrever no espaço cristão. A designação, que explora a medida de um espaço contaminado pela incursão de motivos pagãos de dúbia identificação, vai ao encontro das pressões exercidas em Portugal sobre uma encomenda que se quer esclarecida e actualizada. Construir "ao romano" nas primeiras décadas do século XVI significa exercer a prática de uma arquitectura que mantém espaços anteriormente testados que recebem agora um outro sentido decorativo. A nova dimensão ornamental que preenche as estruturas arquitectónicas, laicas ou religiosas, não se cinge à mera agitação das superfícies onde se implanta, tem directas implicações sobre o usufruto do espaço na riqueza interpretativa de uma totalidade. Quando, num acto contratual, se estabelece a obrigação de fazer "obra romana", está-se em presença de uma cultura arquitectónica que forja alternativas face à "obra moderna", ou seja, a tentativa de abrir caminho à imposição de comportamentos de clássica definição, ultrapassando a "maneira gótica" que rege ainda a arquitectura portuguesa na transição do século. As potencialidades da decoração devem, assim, ser entendidas tanto a partir das cargas de novidade que transportam, como na capacidade específica de construir a alternância de formas e espaços. Quando, pela via decorativa, se implementam outras leituras que dinamizam a interpretação remetida à globalidade do espaço, a decoração perde um estatuto de mero complemento na conquista de um sentido arquitectónico mais ou menos orientado e assume-se como veículo condutor de um todo que acolhe múltiplos ingredientes conjugados.

Importa distinguir duas categorias directamente implicadas na esfera da arquitectura "ao romano": o "ornamento" com qualidades de autonomia discursiva e a "decoração" que remete para uma globalidade que integra ou não um percurso historiado. O ornamento é entendido como elemento isolado e potencialmente destacável da totalidade mas que, de facto, não adquire leitura fora do contexto a que pertence. O mesmo é dizer que, idealmente, as unidades ornamentais podem ser submetidas a uma interpretação diferenciada daquela que adquirem quando integradas num conjunto de uma dinâmica articulada com outros elementos decorativos. Por seu turno, a decoração projecta-se em ritmos de continuidade que abordam o ornamento numa expressão de coerência formal e interpretativa.

A arquitectura "ao romano" significa também, em suma, a predisposição do território nacional ao acolhimento de novas categorias decorativas e próximas de uma cultura romanizada, cujos postulados vêm sobretudo da Itália.

É tão difícil situar com precisão uma espécie de momento fundacional para a obra "ao romano" como o aparecimento da designação. Certo é que, desde os inícios do século XVI, a decoração "ao romano"

ganha em Portugal um espaço de implantação, sobretudo pelo ambiente cultural que se promove no País e que procura na Itália a sua fonte de inspiração mais preciosa. Os indícios dessa vontade de aproximação encontram-se, na realidade, mais distantes no tempo do que é comum entender-se. Se apenas no reinado de D. Manuel se mostra explícita e irreversível essa entrega, a verdade é que os primeiros sinais reveladores da mudança cultural em curso se podem ficticiamente remeter a 1415. A arrancada expansionista é fruto da complexa carga de pressões exercida no interior do País, mas é também um sintoma claro da predisposição à abertura e à capacidade de absorção de experiências múltiplas. As forças vitais portuguesas estavam então prontas para correr todos os riscos ligados a uma política territorial e ideológica de imposição, aceitando, ao mesmo tempo, a inevitável reconversão interna de valores que uma operação de tal envergadura haveria de transportar. Nos circuitos económicos rapidamente formados, as atenções centram-se em África e nos potenciais fabricados a partir do império em construção que, por sua vez, forneceu a Portugal os mecanismos de melhor e mais eficaz penetração nos círculos cultos e de maior projecção na Europa. Avanços sensíveis nos campos da experimentação e da ciência náutica promoveram uma cadeia interminável de indagações a vários níveis, cujas respostas circulavam no âmbito alargado do conhecimento que era necessário procurar fora do País.

Nos domínios artísticos, a expressão científica não deixou de se manifestar na dinastia de Avis e num tempo anterior ao rei *Venturoso*. O avanço da política dos Descobrimentos e da Expansão traduziu uma necessidade imperiosa na resolução de problemas internos, mas constituiu também a "porta aberta" a uma maior credibilidade e capacidade de pressão nos circuitos europeus. Com as atenções duplamente dirigidas, era, na realidade, a Europa culta, política e ideologicamente dominante que o País queria atingir e transformar-se então em parceiro de respeito. A urgência na construção de uma imagem para o exterior passava por uma multiplicidade de factores a desenvolver internamente, na consciência de não poder, em caso algum, negligenciar a vertente cultural e artística, portadora dos requeridos índices de actualização.

O reinado de D. Manuel constitui o momento exemplar de manifesta reconversão dos valores plásticos em voga. Pactuando ainda com a tradicional planimetria de três naves, a arquitectura religiosa ensaiava o rebaixamento das coberturas com a consequente utilização dos arcos de volta perfeita ou abatidos e com a necessária proliferação das nervuras. Assim se dinamizava também o espaço e se obtinham os ingredientes que, remontando às míticas origens da nacionalidade (Pereira, 1990, pp. 99-112), 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 por outras áreas, como a pintura, a escultura, a ourivesaria,

Portal da Igreja de S. Quintino, 1530, Sobral de Monte Agraço

os têxteis, o azulejo ou a talha. Os motivos decorativos que revestem os elementos estruturadores da arquitectura no período manuelino aceitam 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 historiográficas (Alves, 1985; Pereira, 1990; Leite, 2005), 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 momento de clara aceitação nas primeiras abordagens decorativas 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 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, na atracção ao território nacional dos italianos, 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.

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 em Portugal. Os objectivos de modernidade organizam um conjunto diversificado de informações extraídas a partir das heranças deixadas em Portugal pela presença de humanistas como Cataldo Sículo (Ramalho, 1985, pp. 26-97; Ramalho, 1997, pp. 33-116) no País a partir de 1485, ou de artistas como Andrea Sansovino; das interpretações italianizantes dos artistas nórdicos em demanda acelerada do reino de D. Manuel; das frequentes ligações

à designada Espanha plateresca; em suma, de uma ambiência cada vez mais imperativa e estimulante pela riqueza de novas e sugestivas propostas.

Na ausência de uma teoria consistente e acessível em Portugal, os ensaios que inauguram no País a versão romanizada da decoração sondam ainda o terreno escorregadio da pesquisa experimental, fruto da confluência feliz da vontade de modernização da encomenda e da categoria da mão-de-obra presente. A consciência da importância do ornamento enquanto instrumento de persuasão na leitura do espaço decorado cresceu gradualmente à medida que em Portugal iam entrando a literatura adequada e a correspondente familiarização com os novos modelos. E, mesmo que os autores consagrados no campo da expressão escrita não circulassem em Portugal na mesma proporção da avidez pelo conhecimento dos clássicos, não deixava de ser interpretada a sua visão do mundo que conduzia também a um novo comportamento plástico pela via do ornamento. Desta forma, a cultura que, ao longo do século XV, se foi forjando na Itália renascentista sustentada pela força dos textos escritos não deixou de pensar a eficácia do ornamento, integrá-lo num sistema ordenado de racionalização do espaço construído e atribuir-lhe um grau de potencialidades geradoras de harmonia, equilíbrio e felicidade. Assim chegaria a Portugal pelos mesmos canais em que se escoaria também o "pacote" mais global do Renascimento artístico.

Marsilio Ficino (1433-1499), porventura o maior expoente das correntes teóricas paralelas ao saber oficial, instalou na cultura de elite do seu tempo a consciência do domínio do conhecimento em conjugação de esforços com as manifestações menos evidentes da natureza, arvorada agora em máquina afinada que se expressava através de sinais passíveis de descodificação pela inteligência do tempo. A materialização da imagem, definida com o rigor da erudição humanista, estipulava a medida do conhecimento, convertendo-se em mediador privilegiado na cadeia dos fluxos universais. Com papel interventivo na tradução de realidades imateriais, a imagem representa e dinamiza também um mundo secreto, cujo hermetismo é sustentado pela recorrência ao fantástico, ao monstruoso e ao indecifrável (Profumo, 1985, pp. 141-168). Assim se recuperam e activam os símbolos do misterioso, conferindo, por exemplo, dignidade intelectualizada ao hieróglifo egípcio ou às mais diversas manifestações do oculto. E não é por acaso que a insistência na imagem se desenvolve intensamente na procura de uma adequação do mundo sensível ao inteligível. É ilustrada a primeira edição, em 1499, do *Hypnertomachia Poliphili*, no rasto dos amores entre Poliphilus e Polia e num enquadramento espacial onde não faltam os registos arquitectónicos da Antiguidade conjugados com as memórias de uma simbólica perdida e centrada no mistério egípcio, como passam a ser profusamente ilustrados os textos dedicados à arquitectura.

O tratado sobre arquitectura de Leon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria*, concebido em meados do século XV, não inaugura uma era, mas deixa expressa a mudança irreversível de um tempo que cada vez

De Re Aedificatoria, L. B. Alberti, 1565, Veneza

menos admite o amadorismo no campo da plasticidade. A personagem do arquitecto, que definitivamente se impõe pela sagacidade, destreza mental, qualidades humanas e sabedoria, transforma-se no herói cuja responsabilidade passa pela construção do bem-estar, geral e particular, pela obtenção de um prazer vivido e partilhado, em suma, pela felicidade dos povos.

A estrutura do *De Re Aedificatoria* já foi definida em três níveis (Choay, 1980, pp. 86-129): o da necessidade, o da comodidade e o do prazer. O primeiro, que abrange os Livros I, II e III, refere-se à estrutura da construção e trata dos problemas da forma e dos materiais; o segundo, nos Livros IV e V, versa a adaptação orgânica do edifício às suas funções, e o terceiro debate-se com a ornamentação de espaços públicos e privados, sacros e profanos. A este nível, eficazmente articulado com as estruturas, Alberti concede uma importância vital na obtenção harmoniosa da beleza e do prazer.

A ligação a Vitrúvio, que Alberti cita frequentemente, está expressa nos mesmos dez livros que formam o *De Architettura* e em idêntica preocupação com o enaltecimento da arquitectura e da figura do arquitecto, com a solidez do edifício, a sua forma, decoração, comodidade e adequação aos diversos estratos sociais a que se destina. Mas se *"il grandissimo ornamento de la città, è la moltitudine de cittadini"* (Alberti, 1565, p. 201), o *De Re Aedificatoria* é, como já frisou Argan (Argan, 1984, pp. 111-123), um verdadeiro manifesto urbanístico em que a principal preocupação do autor consiste na fundamentação de uma cidade ordenada, bela e aprazível onde a coordenação dos espaços públicos, dialogantes com a intimidade do privado, realizam e sustêm os valores do Humano. Uma cidade erigida em paraíso, onde a Razão e a Beleza se conjugam na obtenção do prazer e do deleite universais. Uma Razão que não é expressamente definida por Alberti, mas que se adivinha próxima de um comportamento cívico, moral e religioso, directamente relacionada com a sedução da liberdade.

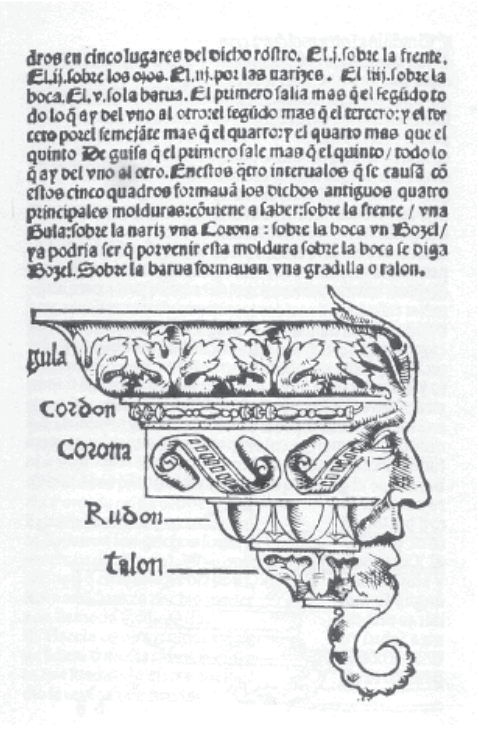
As referências alongadas às formas geométricas "perfeitas" e à magia dos números, relacionados com a harmonia musical e a natureza orgânica das coisas, remetem para um sistema complexo de interacção entre o micro e o macrocosmo, numa aceitação tácita dos preceitos neoplatónicos. Num discurso rico de abstracção, os seus escritos sobre a família, sobre a pintura e sobre a escultura, como também o *De Re Aedificatoria*, denunciam as tendências de uma época que constrói um novo sistema valorativo, não para destronar Deus mas para O realizar através da Razão e sondar os seus Seus desígnios, muitas vezes por via de associações teóricas emblemáticas como a magia/cabala/alquimia. Na sociedade estratificada e selectiva em que as estratégias dominantes estão a cargo, já não dos senhores da guerra ou da linhagem eternizada mas, e cada vez mais, dos detentores do saber e do conhecimento, a cruzada pauta-se agora pela conquista das fontes que permitam o acesso ao estatuto intelectualizado da sabedoria.

No mundo das artes plásticas, a questão da beleza transformava-se em essência pura a alcançar apenas pelos eleitos. Na arquitectura, a obtenção da beleza passava por um processo complexo em que a

mediação de uma Razão autoritária geria a harmonia das partes do edifício, estipulando proporções e estabelecendo a organicidade da composição. A ornamentação funciona para Alberti como o último e supremo estádio da "perfeição" que convive harmoniosamente com as estruturas do edifício e nasce, *"ò da la fantasia, & discorso de l'ingegno; ò da la mano de l'Artefice, ò vero è inserto in esse cose rare da la Natura"* (Alberti, 1565, p. 166). O arquitecto, o mentor do projecto, é igualmente o grande responsável pelo sector decorativo e cabe-lhe a ele "vestir" as estruturas com as roupagens adequadas ao espaço construído e ao local.

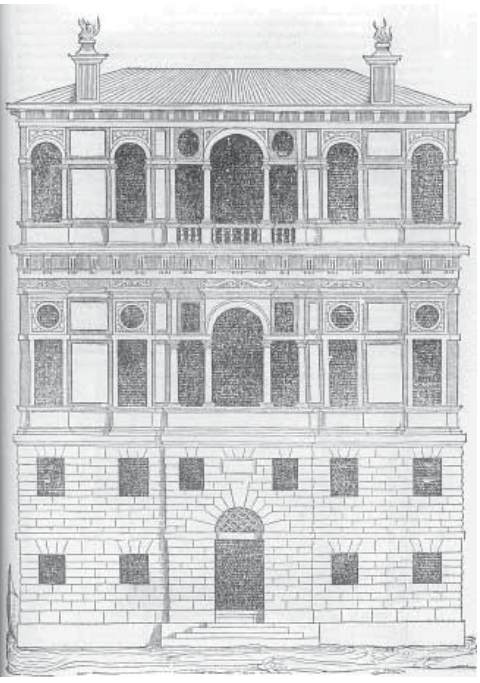
Se a primeira edição de Alberti, de 1485 em Florença, escrita em latim e sem ilustrações, ou as três de Vitrúvio durante o século XV (Wiebenson (coord. de), 1988, pp. 52-53) não configuraram as preocupações com a imagem, os textos sobre arquitectura, ainda nos finais do século XV e no século seguinte, vão tentar encontrar as respostas sobre o espaço e as formas também através da visualização forjada dos elementos arquitectónicos. Os mais importantes expoentes da arquitectura italiana do Renascimento vão, assim, passar a conciliar a prática arquitectónica com a teoria, enredando-se em elementares ou mais ousadas construções da imagem e com a recorrência ao desenho formado a partir das leis da matemática e da geometria. Na realidade, os homens directamente ligados à arquitectura, com ou sem obra publicada em vida, vão ser os grandes teorizadores do espaço, das formas e, em última análise, do ornamento. Como refere Roland Recht a propósito da edição vitruviana de 1521 em Milão, levada a cabo por Cesare Cesariano, *"Le dessin tend à visualiser un développement textuel. Les livres de Vitruve décrivent des formes artistiques (architecturales ou plastiques) et l'image apparaît par conséquent comme la 'réalisation' du texte. Cela a pour conséquence que l'image peut très facilement remplacer le texte, se substituer à lui dans la mémoire du lecteur et que c'est bien l'illustration qui produit du sens. L'image sert alors d'ancrage au texte: la vision que Cesariano propose de l'Antiquité de Vitruve n'est pas une vision textuelle, si je puis dire, mais 'imaginée' par un homme du XVIe siècle"* (Recht, 1988, p. 62). Ou seja, a ilustração dos textos modelados pela Antiguidade constitui a versão renascentista do mundo clássico; em suma, a recriação, através da palavra e da imagem, de uma plasticidade que diz tanto do ambiente a que se reporta como do momento em que ocorre essa nova criação.

É neste universo intelectual que racionaliza o espaço através de complexas relações matemáticas e geométricas, que integram a decoração arquitectónica de filiação humanista, que se inscreve também a obra de Antonio Averlino, escrita entre 1458 e 1464, ou Francesco di Giorgio Martini (1439-1501). Reconhecendo-se sempre a voz de Vitrúvio e a preocupação com a organicidade da arquitectura, o universo do ornamento transforma-se numa categoria assimilada e captável apenas quando integrada no jogo de forças exercido num espaço preferencialmente vocacionado para interpretar a dimensão do Humano (Payne, 1999; Choay, 1980).



Diego de Sagredo, Medidas del Romano, Lisboa, 1541

Sebastiano Serlio, Livro IV de Architectura, Toledo, 1552.



Os textos de maior impacto no Portugal renascentista do século XVI serão, porventura, os de Sebastiano Serlio, presentes na generalidade das Casas religiosas e nas mãos da encomenda e da mão-de-obra de prestígio. Será atendendo aos efeitos plásticos da luminosidade e da cor que habitam a atmosfera veneziana que Serlio irá desenvolver uma teorização fantasista, e já apelidada de pouco escrupulosa (Cevese, 1989, pp. 196-199), que reivindica para a arquitectura a continuidade da sujeição aos clássicos e a Vitrúvio, condenando-os de seguida na forma leviana como estabelece as proporções das ordens que aderem a critérios de conveniências várias e afogando-as na sobrecarga decorativa com que preenche as estruturas. Com um ritmo de publicação incerto, aparece em primeiro lugar o Livro IV, em 1537, exactamente em Veneza. Nele debate o problema das ordens, as formas, as proporções e os elementos ornamentais. No Livro III, publicado três anos mais tarde, manifesta o seu profundo respeito pelo espaço centrado, miticamente representado no Panteão. O Livro VI surge muito mais tarde e já eivado das conotações retiradas da sua estadia em França. Serlio terá de ser enquadrado no seu próprio tempo, um tempo inquieto e longínquo da "passividade" intelectualizada da sociedade albertiana. Nem de outra forma se poderia explicar o êxito retumbante dos seus escritos sucessivamente republicados.

A divulgação das *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo em Portugal permanece incerta. Aparentemente, as três edições lisboetas de 1541 e 1542 indiciam uma marca de presença e consulta constantes na primeira metade do século XVI, mas, na realidade, a arquitectura portuguesa da década de 40 envereda já por propósitos de acentuada tendência classicizante que se afastam cada vez mais das propostas fantasiosas de Sagredo. Neste sentido vai a explicação deste fenómeno editorial "fora de tempo", entendida como *"un acto de supuesto oportunismo empresarial por parte de Luis Rodríguez, quien no parece haber contado com la colaboración de ningún arquitecto portugués"* (Marías e Bustamante, 1986, p. 58). Confrontado em Paris, em 1539, com o êxito da edição francesa e com ligações profissionais e de amizade com o país vizinho, onde há muito se tinha esgotado a edição original de 1526, o papel do livreiro do rei nas publicações portuguesas de Sagredo teria sido o de fornecer uma clientela, alargada a uma extensão ibérica, com os instrumentos básicos da cultura arquitectónica do Renascimento. Aliás, como já Sylvie Deswarte sublinhou (Deswarte, 1977, p. 155), a figura do cristão-novo Luís Rodrigues desempenha lugar de destaque na substituição dos motivos nórdicos por outros de carácter marcadamente renascentista com que os frontispícios dos livros passariam a ser preenchidos. A já sobejamente conhecida ingenuidade de Sagredo nos percursos do Classicismo foi também sendo "camuflada" através das apostas gráficas com que as sucessivas edições na Península e em França foram tentando anular a inocência do texto. De facto, se na década de 40 de Quinhentos os modelos divulgados por Sagredo encontram ainda acolhimento no âmbito da arquitectura erudita como o convento de Cristo em Tomar, com João de Castilho na exuberante decoração dos

capitéis dos novos claustros, em muitos outros recintos como Coimbra, por exemplo no espaço do mosteiro de Santa Cruz, o ornamento de inspiração sagrediana tinha-se esgotado ao longo da década de 30. Na década de 40, era hora de encontrar alternativas capazes de enfrentar a cultura do decoro.

Quando no texto clássico de Vitrúvio são definidos os três princípios básicos da arquitectura, *firmitas*, *utilitas* e *venustas*, o papel da decoração, como elemento simultaneamente lúdico e concorrente na obtenção da beleza das formas e da eficácia de um percurso, estava consagrado para sempre. A definição de capitéis, mísulas, chaves de coberturas, perfis de molduras ou portais mais ou menos audaciosos concorre com outros programas decorativos que se "descolam" da especificidade arquitectónica na obtenção de um ambiente forjado de prazer contemplativo e de festa. A pintura, a escultura avulsa ou retabular, a ourivesaria ou mesmo o azulejo estabelecem uma plasticidade cujo papel fundamental passa pela definição de um percurso estético e ideológico conseguido pela leitura e interpretação da totalidade das forças em presença. Incorporando muitas vezes os temas da arquitectura, a pintura, a escultura ou a ourivesaria moldam a ambiência com duplo carácter, lúdico e orientador, de um caminho que corrobora o discurso arquitectónico. Os exemplos da contaminação entre a arquitectura e as outras artes revelam-se, não apenas porque estas se inscrevem dialogantes num espaço arquitectónico, mas também porque cada uma delas usurpa, muitas vezes, a especificidade de um vocabulário específico da construção, incorporando-o em si e convertendo-o numa dinâmica de microarquitecturas. Por outro lado, as composições retabulares são igualmente capazes de "saltar" da estreiteza dos altares para as fachadas dos edifícios e funcionar como grandes estruturas de aparato, acentuando a ideia de triunfo dos portais de entrada. São estas disciplinas que primeiramente se deixam seduzir pelos motivos divulgados pelo Renascimento que só mais tarde passariam à pedra lavrada, em íntima convivência com a arquitectura.

A componente "pedagógica" do ornamento estabeleceu-a, desde logo, Alberti ao assinalar a vertente decorativa como parte integrante da beleza que promove a própria segurança do edifício (Alberti, 1565, Liv. VI). 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 repertório 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 para o 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 medida converteram-se em ideia generalizada e assumiram carácter de obrigatoriedade na execução. A beleza não pode, portanto, prescindir do ornamento porque

Deposição de Cristo no túmulo, Cristóvão de Figueiredo, c. 1530, MNAA, Lisboa

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.

Os motivos escultóricos que se agarram aos elementos da arquitectura formam uma unidade dinâmica que aspira à coerência, ao mesmo tempo que se arvoram em modalidade pictórica na transmissão de uma "história", com jogos premeditados de luz e sombra, criando volumes mais ou menos intensos ou dispondo as unidades ornamentais esculpidas em planos sabiamente distribuídos. Vasos e objectos rituais não identificados, bucrânios, grinaldas de frutos, faixas ovuladas ou denticuladas, volutas ou as omnipresentes folhas de acanto assumem uma geografia decorativa organizada e trazem o "modo antigo" ao espaço arquitectónico.

No âmbito da inteligibilidade de um espaço decorado, os motivos de grutesco são elementos decorativos articulados com outras entidades, mas também são capazes de assumir autonomia no processo "pictural" em que decorre a exposição física e simbólica da área decorada. Encontrados nos finais do século XV na *Domus Aurea* de Nero, os seres híbridos e inquietantes que desfrutam de diferentes atmosferas e impõem uma organização ritmada ao campo decorativo situam-se no âmbito da coisa oculta, soterrada e de misterioso significado do irreal.

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 como *"costumes depravados"* (Morolli (coord. de), 1988, p. 209). Se estas considerações não impediram o sucesso dos motivos de grutesco, 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 Vitrúvio mas, fundamentalmente, no ambiente cultural que acompanhou a emergência do primeiro Renascimento. Descoberto em 1414, o texto vitruviano seria publicado pela primeira vez 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. 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 sti-*

muler une tendance à l'ornement figuré et à la métamorphose qui était déjà vive" (Dacos, 1969, p. 316).

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 já tinha insistido no valor do amor profano, os intelectuais do século XV, reunidos sobretudo em redor da Corte esclarecida dos Medici, 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.

A encomenda esclarecida e a mão-de-obra criteriosa empenham-se na demonstração visual dos formulários renascentistas e na ordenação das microarquitecturas e dos motivos ornamentais que incluem o grutesco, em jogos de simetria calculada que, no dizer de Müller Profumo, *"eliminan cualquier posibilidad de desarrollo narrativo"* (Profumo, 1985, p. 142). Se não é, portanto, o carácter historiado que faz a fortuna das composições decorativas que dinamizam pilastras, frisos, medalhões ou espaços capitelares, 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. Repetindo 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 podrián existir"* (Profumo, 1985, p. 143). Não é por acaso que o sentido do devir expresso nas *Metamorfoses* de Ovídio é constantemente invocado.

A gravura constitui também 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 grande envolvência 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 esculpidas.

A arquitectura *"ao romano"*, munida de um conjunto de referências provenientes da cultura tratadística e da visualização do elenco ornamental portador do "antigo", vai finalmente ganhar expressão a partir dos inícios do século XVI em Portugal. Obrigações contratuais, como acontece nas campanhas para a Sé de Lamego em 1514, que estipulam a construção de obra *"ao romano"*, abrem então caminho à implantação de uma cultura arquitectónica que explora, primeiro, o ornamento de raiz clássica para desenvolver, depois, todas as indagações sobre o espaço.

Portal principal da Sé de Lamego, c. 1514, Lamego

2 — O SÉCULO XV E O MANUELINO NA CAPTAÇÃO DO "ROMANO"

É impossível não olhar para o século XV português quando se tentam encontrar os primeiros passos em direcção à formulação da cultura arquitectónica do Renascimento. Inscrita no espaço temporal da segunda dinastia, é aqui que, efectivamente, se constroem os valores que haveriam de desembocar na consciência assumida do clássico. E, se é verdade que em torno do Renascimento se potencia uma actuação própria das elites esclarecidas, os comportamentos culturais do século XV não deixaram de contribuir decisivamente para a formação de uma cultura que pressupõe também a emancipação dos poderes.

A construção dos valores do Estado Moderno, que a historiografia não hesita em identificar com o reinado de D. Manuel, verifica-se, na realidade, a partir da observação de registos explícitos na direcção de um poder autoritário, forte e autonomizado. O investimento levado a cabo por D. João I na linha da fachada principal do mosteiro da Batalha, quando estabelece a visibilidade de confronto na sequência fabricada pela igreja e pela capela do Fundador, projecta, de facto, uma situação de alternância operativa entre as dominâncias do sagrado e do profano.

A perseguição dos ambientes de conforto doméstico e de luxo, que gradualmente substituem a exiguidade do mobiliário medieval, é extraída dos modelos directos dos palácios muçulmanos ou mudéjares e imprimida, logo em 1418, por D. João I no seu paço de Sintra, *"para sublinhar a sua nova condição de rei marroquino ou 'senhor de Ceuta'"* (Moreira, 1995 a, p. 307). Recebendo em Sintra a embaixada do duque de Borgonha que integrava o pintor Jan Van Eyck, aqui começava, na realidade, a aventura que levaria a todas as indagações sobre a cultura plástica dos flamengos e conduziria também ao premeditado afastamento do rei face aos seus súbditos. Através do retrato pintado, da afirmação dos emblemas da Casa Real da dinastia de Avis cunhados nas moedas ou dos símbolos que progressivamente vão adquirindo presença impositiva e vigilante, no jogo balançado entre a ausência e a comparência do rei que atingirá a sua máxima expressão com D. Manuel, o *Quattrocento* português revela-se de prioritária importância na compreensão dos fenómenos da manipulação da imagem.

Muito embora seja tradicionalmente interpretado como expoente privilegiado da cultura gótica, a verdade é que o século XV português não deixa de alimentar um outro sentido integrador dos valores modernos que escapam à mera identificação medieval. Exemplos de empreendimentos mal conhecidos e ligados a figuras historiograficamente polémicas, como o infante D. Henrique e o seu papel na construção da vila de Sagres, poderiam ajudar a circunscrever melhor as vagas pré-humanistas que não estiveram, de todo, ausentes do Portugal quatrocentista. A construção empenhada do Império envolveu não apenas as diversas franjas sociais que procuraram além-mar a resposta a necessidades de vária ordem, mas também uma política dirigista vocacionada para o controlo e progressiva fiscalização no teatro cada vez mais vasto das operações. A longa empresa dos Descobrimentos e da Expansão assi-

milou atitudes diferenciadas que motivaram acesos conflitos de interesses, mas não deixou de expressar também a afirmação da régia vontade na direcção de um processo que ganhava os contornos da identificação nacional. E, se já se afirmou que, pela abertura e pelos contactos direccionados com novas categorias civilizacionais, o período manuelino constitui a primeira e original abordagem à esfera do pensamento renascentista, não parece lícito desvincular desta causa o conjunto dos ensaios quatrocentistas que lhe deram, assim, outra consistência. Por outro lado, a experiência náutica representa uma espécie de pano de fundo em que se organiza toda uma dinâmica de vivências, saberes e expectativas com implicações directas sobre a interpretação do mundo nas suas relações entre o Homem e Deus. Desta forma, o pensamento escolástico de base aristotélica foi, ao longo do século XV, enriquecido com uma carga de saberes diversificados que integraram a matemática, a geometria, a astronomia ou a cartografia, conferindo-lhes agora uma dimensão prática feita de necessidade e utilidade. A construção do mundo regia-se por nova estruturação do cálculo, e o desenvolvimento do conhecimento assumiu carácter de urgência.

Quando, já em 1426, o infante D. Pedro escrevia de Bruges ao irmão, o então príncipe D. Duarte, estimulando-o à reforma da Universidade e à criação de *"dous ou mais Collegios"* (Ferreira, 1937, p. 688), os modelos de Oxford e de Paris, também aí invocados pelo duque de Coimbra, não tinham ainda condições de prosperar num Portugal dividido pelas tensões que haveriam de conduzir a Alfarrobeira. Os velhos códigos da nobreza fundiária arrastavam-se assim à revelia das ideias que o *Príncipe das Sete Partidas* já tinha defendido na *Virtuosa Benfeitoria* — a necessidade do preenchimento dos quadros religiosos ou político-institucionais do Reino com gente apetrechada também a partir das instituições colegiais: *"Por esta guisa enfloreceria a Coroa reall com muytos Letrados: E os rrectores das egreias serião prudentes, e as Capeellas dos senhores andariam hornadas e seriam melhores, e mais coloradas as supplicaçoões; e o poboo leygo nunca tam mal seria rregido pollos que fossem sabedores que mayor proueyto nom tirassem que dos ignorantes que assy meesmos empeecem, e a outrem nom prestam"* (Ferreira, 1937, p. 690). Ou não será o Gótico "despojado" das igrejas de Tentúgal (Coimbra) e de Palmela ou do claustro de Afonso V no mosteiro da Batalha um claríssimo indício de uma vontade estética em alternativa à expressiva eloquência de um Gótico mais festivo? Paralelamente às potencialidades desenvolvidas a partir dos contactos além-mar, as políticas portuguesas acentuaram a aproximação selectiva à Europa culta dos poderosos e fundaram nessa abordagem os critérios da sua própria legitimação enquanto agentes de protagonismo no *puzzle* dos interesses "internacionais".

A descoberta de uma cópia manuscrita do tratado *De Architectura*, do arquitecto romano Vitrúvio, em 1414, mais não fez do que implementar toda uma campanha de pesquisas vocacionadas para a recuperação do "antigo" que animou a vida cultural no terreno fértil da Itália, mas suscitou também a adesão europeia ao fascínio do clássico. Em Portugal não faltam os indicadores de um interesse genuíno

pela actualização cultural e estética fornecida pela Itália e digerida numa teia complexa de gostos e filiações.

O primeiro conde de Abrantes, D. Lopo de Almeida, é uma dessas figuras, ainda por estudar, com uma sensibilidade desperta para as *antigualhas* e construída pelo seu percurso de itinerância pela Itália ou por França. Vedor da Fazenda de D. Afonso V, alcaide-mor das vilas de Abrantes, Punhete e Torres Vedras, senhor de Abrantes, Sardoal, Mação e Almendra, era também o terceiro neto de D. Pedro I e D. Inês de Castro. Em 1451-52, D. Lopo de Almeida integrou o séquito de elite que acompanhou à Itália a futura imperatriz da Alemanha, a infanta D. Leonor de Portugal, irmã de Afonso V, para o negociado casamento com Frederico III. As suas impressões, registadas nas cartas que enviou ao rei de Portugal (Almeida, Lopo de, 1935), não são as mais abonatórias relativamente ao imperador *("nunca cuidei de ver homem tam pouco estar em [seus] pees, que soomente a dizer-lhe hum homem que se quer ir com sua mercê, nom lhe dá reposta senão que primeiro fale com três ou coatro do Conselho"* — primeira carta datada de 1 de Fevereiro de 1452), à sua comitiva, formada por *"barbaros e bestas"* (segunda carta, de Roma, datada de 23 de Março de 1452), ou à dignidade do cerimonial imposto nas festas do casamento, considerado inferior à qualidade da noiva. Em contrapartida, para D. Lopo de Almeida, o impacto provocado pelos portugueses em terras italianas terá sido muito positivo: *"Juro-vos, Senhor, que se espantarom cá nesta cidade de ver o meu mantam, porque aqui não há hua soo capa e em Roma luzirom muito dous mantões e hua opa do Marquês e seus pagens [e] o vosso mantam que destes a Ungria, o qual nós todos as[s]oelhamos que fora vosso e o dereis ao que o trazia; todo esto, Senhor, he bem e vosso serviço, bento seja Deos. As librees isso mesmo luziram muito"* (terceira carta, de Nápoles, datada de 18 de Abril de 1452). Na versão galharda do português e na melhor expressão do orgulho nacionalista, *"o milhor Rey do mundo, a milhor terra do mundo, milhores homens do mundo [sam os de Portugal]"* (primeira carta).

A viagem aos focos importantes da cultura humanista do Renascimento (Siena, Florença, Roma e Nápoles) e os contactos com as entidades mecenáticas do mais alto nível (Enea Silvio Piccolomini — o futuro Pio II — ou Nicolau V), bem como a viagem a território francês em 1471 em missão diplomática para tratar do casamento da infanta D. Joana com o rei de França Luís XI (Serrão, Joaquim Veríssimo, 1979, p. 328), conduziram D. Lopo a uma abertura às novas correntes estéticas e exigências científicas que não deixariam de estimular os seus próprios filhos, quase todos figuras gradas da política e da cultura nacionais. Destacam-se, entre eles, D. Jorge de Almeida, o faustoso bispo de Coimbra; D. João de Almeida, segundo conde de Abrantes, guarda-mor de D. João II e vedor da sua Fazenda; D. Diogo Fernandes de Almeida, sexto prior do Crato, monteiro-mor de D. João II, alcaide-mor de Torres Novas e a quem D. João II confiou a educação a protecção dos interesses de seu filho ilegítimo D. Jorge; D. Pedro da Silva, comendador-mor da Ordem de Avis, enviado em 1492 a Roma por D. João II para prestar obediência ao papa Alexandre VI, homem próximo de D. Manuel que acompanhou o rei em 1498 na viagem a Castela e Aragão; D. Fernando de Almeida, bispo de Ceuta desde 1493, núncio do papa

Castelo de Ourém, c. 1450, Ourém

Alexandre VI e com fortíssimas ligações à família Borgia, entre quem viria a morrer em 1499 ou 1500; ou D. Francisco de Almeida, primeiro vice-rei da Índia. Seus netos eram, por exemplo, o primeiro reitor da Universidade em Coimbra, D. Garcia de Almeida; D. Leonor de Vasconcelos, a abadessa do mosteiro de Celas que contratou com Nicolau Chanterene a execução do seu túmulo em 1526; ou ainda D. Joana de Noronha, casada com o 2.º barão do Alvito, D. Diogo Lobo da Silveira, o responsável pela construção do castelo do Alvito (1494-1504), *"um edifício fundamental na evolução quer da arquitectura militar do fim da Idade Média quer da arquitectura civil dessa mesma época"* (Silva, 1993, p. 416).

Este tipo de contactos privilegiados, que levariam também o rei D. João II *"a interessar-se pelos conhecimentos tecnológicos desenvolvidos em Veneza e na Florença de Lourenço de Médicis"* (Moreira, 1991, p. 136) e cujo verdadeiro alcance está ainda por precisar, seriam a mola de arranque para as realizações levadas a cabo por D. Afonso (1419-1460), conde de Ourém e marquês de Valença (igualmente no séquito da princesa D. Leonor e presente nos concílios de Basileia e Florença) nos seus domínios em Ourém e Porto de Mós. Concretamente, o castelo de Ourém (1451-1460), que Rafael Moreira aproxima da Rocca Sismonda de Rimini do patrocínio de Malatesta, apresenta um carácter de inovação face à tradicional arquitectura militar, traduzido em *"baluarte moderno, que sem dúvida impressionou vivamente os seus contemporâneos, e viria a influenciar, meio século mais tarde, o traçado do primeiro baluarte digno desse nome erigido entre nós, o da Torre de Belém"* (Moreira, 1991, p. 133). Por seu turno, a fortaleza palaciana de Porto de Mós, como de-

Frontispício esquerdo do vol. III do Livro de Esdras a Salmos, *A Bíblia dos Jerónimos*, Oficina de Attavante degli Attavanti, 1496, I.A.N.T.T., Lisboa

claração de novidade e aproximação ao espírito cortesão expresso na sociabilidade da *loggia*, terá sido, segundo Rafael Moreira, *"a primeira construção deliberadamente à maneira da antiga Roma em pleno Portugal quatrocentista, pois deve datar de cerca de 1450"* (Moreira, 1995 a, p. 308). Rosto marcante na trama dos conflitos internos do País, o conde de Ourém revelar-se-ia personagem independente e vanguardista, pela encomenda de peças de terracota vidrada à oficina de Lucca della Robbia ou pela atitude de regressar ao País acompanhado de um arquitecto florentino, discípulo de Michelozzo (Moreira, 1995 a, p. 308), antecipando procedimentos idênticos em cerca de meio século. O rasto de figuras como os condes de Ourém e de Abrantes afigura-se, assim, promissor na captação de uma sensibilidade menos alheia ao século XV do que aquilo em que se tem genericamente acreditado.

De facto, o Gótico vertical, que fez as preferências da encomenda ao longo do século XV, não constituiu obstáculo à inserção de claríssimos sinais que apontavam outra direcção. O *"moderno"*, como se identificavam as tradicionais estruturas góticas, convivia de forma pacífica com o *"antigo"*, e nessa, por vezes, ambiguidade de sentidos se complexificava também a realidade cultural portuguesa, tanto mais que a atracção pelo dinamismo nórdico e flamengo estava ainda longe de se esgotar, convenientemente alimentado pelas vias diplomática e política, económica e cultural.

A sedução exercida em Portugal pela aura italiana transparece, como mero exemplo, nas múltiplas jornadas de peregrinação a Roma efectuadas pelos religiosos das várias Ordens, nos Estudos frequentados pelos prelados portugueses nas Universidades italianas ou ainda na demanda das novidades florentinas e na fixação do trabalho português na Itália através das pinturas de Luís Eanes, Álvaro Pires d'Évora (act. 1411-1434) ou João Gonçalves. A correspondente visibilidade do apelo humanista descobre-se em Nuno Gonçalves (Rodrigues, 1995, pp. 485-499), cuja interpretação pictórica do mundo, mais mediterrânica do que nórdica, parece não encontrar eco nos seus contemporâneos. No capítulo de um protagonismo sem fronteiras fabricado pelos portugueses, é impossível não referir o túmulo do bispo do Porto, D. Antão Martins de Chaves, na basílica de S. João de Latrão em Roma e executado em 1447 por Isaías de Pisa e Antonio Averlino (Filarete); ou ainda mencionar a capela de San Miniato al Monte (1460) em Florença, destinada a sepulcro do cardeal D. Jaime, onde participaram António e Bernardo Rossellino, Lucca della Robbia ou Sandro Botticelli, nem mais nem menos do que os artistas mais solicitados da época (Moreira, 1995 a, p. 310).

No reinado de D. João II, são bem conhecidas as iniciativas que internamente visam a regulamentação dos poderes ou a ordenação do território, enquanto em Tordesilhas se travam as batalhas pela conquista da supremacia e da autoridade no plano internacional. Ao mesmo tempo, a acção diplomática do rei é sistematicamente acompanhada pela exigência da erudição que se pressente no envio de bolseiros à Itália ou na captação de mão-de-obra estrangeira especializada. O exemplo maior da vontade de ligação explícita à Itália reside na permanência de Andrea Sansovino no País durante nove anos (1493-1502).

Sem que alguma vez tenha sido possível estabelecer qualquer *corpus* da sua obra, a indicação vasarina de que o italiano foi contratado pelo rei português para a construção de um grande palácio, é motivo suficiente para afastar a ideia de subalternidade cultural e artística de Portugal e rejeitar o entendimento do País em circuitos de periferia.

Clemente Sernigi, o mesmo cidadão e mercador florentino responsável pela contratação de Sansovino e intermediário dos interesses do rei, estabeleceu em 1494 o contrato com a oficina de Attavante para a realização da *Bíblia dos Jerónimos* (1494-1497) (Albuquerque; Cardoso, 2004), porventura o expoente remanescente mais expressivo da cultura clássica ao tempo de D. João II. Muito embora a sua execução decorresse sobretudo já sob o domínio do rei D. Manuel, com o abundante preenchimento dos seus emblemas, as orientações programáticas iniciais sobre a complementaridade discursiva relativa à imagem iluminada que acompanharia o texto de Nicolau de Cusa têm de ser remetidas a D. João II e à veemente aproximação cultural de matriz classicizante. Sistematicamente, as tarjas de cada fólio dos sete volumes que compõem a obra investem na exuberância criativa que manipula a conjugação de motivos vegetalistas com medalhões, *putti*, grutescos e emblemas de clássico recorte. Os frontispícios duplos de cada volume organizam um campo de grande plasticidade desenvolvida a partir da interpretação dos modelos arquitectónicos disponíveis para o Renascimento florentino, onde se incluem, por exemplo, a capela do cardeal D. Jaime ou o altar executado por Andrea Verrocchio para o túmulo de Cosme de Medicis em S. Lourenço. Esta palpitante energia que passa também para as composições do espaço onde predominantemente se inscrevem franciscanos e a figura de S. Jerónimo haveria de ser uma das fontes de referência dos códices da *Leitura Nova*.

Se o período joanino se exprime de forma controlada em matéria construtiva, o hospital das Caldas da Rainha (1488), sob a influência directa da rainha D. Leonor, e o hospital real de Todos-os-Santos (1492) assumem, pela sua intensa filiação a protótipos testados pela cultura humanista italiana, como o filaretiano Ospedale Maggiore de Milão, uma incontornável expressão erudita e vanguardista no território da Península Ibérica (Moreira, 1993, pp. 23-30). Particularmente no desaparecido hospital lisboeta, estrutura-se um espaço em cruz grega que forma quatro pátios e organiza a igreja e as diversas alas das enfermarias, numa disposição convicta das fórmulas humanistas pela distribuição racionalizada dos enfermos (atendendo ao sexo e ao grau de enfermidade) ou pela estruturação da visibilidade dos doentes. A aposta nas "virtudes" da saúde pública, de longínqua raiz vitruviana e explorada por Alberti, ultrapassando os desorganizados modelos medievais, vai ao encontro inequívoco de uma cultura de poder centralizado em que o rei assume a responsabilidade do bem-estar comum e funciona como o garante da felicidade dos povos, atitude que o rei D. Manuel, com outros meios expressivos e outra carga de visibilidade (como, desde logo, o comprova o portal manuelino da igreja do hospital virado ao Rossio lisboeta), não deixaria de desenvolver.

Por outro lado, a presença de um conjunto alargado de figuras dinâmicas e empenhadas na recepção das marcas de modernidade esta-

belece os contornos de uma prática artística seduzida pelo modo antigo. Nos circuitos da mais alta estirpe do País, e pela via da ilustração, do códice iluminado ou através da interferência directa dos rostos da cultura italiana, captavam-se as orientações e modelos do "antigo" que se recriavam em Portugal em vagas de genuína e sugestiva garra inventiva. Está ainda por apurar a real influência exercida pela estadia de Cataldo Sículo, preceptor de D. Jorge, filho ilegítimo do rei e presença assídua na casa dos Meneses, senhores de Caminha, marqueses de Vila Real e condes de Alcoutim, em matéria de efectivo domínio da cultura clássica, mas já foi intuída a sua possível intervenção nos programas decorativos presentes na igreja matriz de Caminha (Moreira, 1987).

O período manuelino constitui um dos momentos que mais inflamaram a historiografia desde o século XIX, estimulada pelos contornos de poder e riqueza que se ligam ao reinado de D. Manuel. As leituras inscritas no âmbito romântico e nacionalista construíram uma aura de originalidade, energia e grandeza que "salvavam" também o orgulho pátrio e forneceram o mote para um caudal discursivo que não se esgotou até hoje. Nos últimos anos, e graças ao trabalho de autores como Pedro Dias, Paulo Pereira, Vítor Serrão, Dalila Rodrigues ou Sílvia Leite, as leituras sobre a cultura artística do Manuelino ganharam uma frescura renovada, um sentido mais abrangente e rigoroso e uma dimensão interpretativa iconológica que mais nenhum outro período mereceu em Portugal.

O Manuelino não será aqui tratado, já que terá uma abordagem exaustiva noutro volume; interessa, tão-só, apenas enquanto veículo transmissor de uma cultura da Antiguidade que nele acabou por se cristalizar, embora diluída no sonho imperial que fantasiava com foros de grandiloquência a materialidade física do mundo conquistado. Se já se reconheceram no reinado de D. Manuel as evidências que permitem entender o período como momento de chegada para um conjunto de pressupostos medievais que se esgotam aqui, é importante compreender que o Manuelino constitui também um esforço de reorganização política e administrativa que integra os antecedentes capitais de renovação na esfera cultural e artística com projecção futura.

A iluminura, inscrevendo-se no brilhante capítulo desenvolvido nesta faixa temporal, constitui uma área de eleição nas artes manuelinas, ordenando também os ensaios praticados em direcção a uma plasticidade renascentista. Os manuscritos iluminados do século XV que se guardam nas bibliotecas portuguesas são a expressão de um gosto arreigado na Corte e nas famílias poderosas que, cada vez mais, utilizam o artístico nos objectos de uso pessoal. Os *Livros de Horas* de D. Duarte ou de D. Leonor atestam o requinte a que pode chegar a privacidade e denunciam a atracção pelos efeitos cénicos sistematicamente desenvolvidos pelas escolas flamengas, estimulando, também por esta via, a abertura aos circuitos mentais fabricados pelo Renascimento.

O reinado de D. Manuel continuará a potenciar uma dinâmica já instalada, acentuando os mecanismos de ligação às oficinas artísticas do Norte da Europa, alargando as fontes de financiamento que contemplam o acolhimento aos artistas estrangeiros e as importações ou pautando um ritmo que integra os valores do "antigo", quer sejam difundidos pela via

nórdica, quer pelos contactos estreitos com o mundo italiano. Exemplos diferenciados desta vontade de próxima intimidade com a cultura do Renascimento são tanto a quantidade de peças escultóricas encomendadas pelo rei e pelas elites cultas às oficinas italianas (Dias, 1987), como o projecto da *Leitura Nova*. Iniciados em 1504, os 43 frontispícios iluminados dos livros da Chancelaria do rei reúnem o traslado dos documentos entre os séculos XIII e XV (Deswarte, 1977). Só terminado em 1552, o monumental conjunto da *Leitura Nova* reforça o carácter de controle jurídico-administrativo do Reino que aproveita as qualidades visuais da iluminura para imprimir ao campo estético do trabalho uma exaltação de finíssimo recorte ao poder régio. António de Holanda, Álvaro Pires ou António Fernandes são nomes escassos que se identificam na execução de uma obra que englobou todos os critérios de uma actualização estendida aos contributos flamengos ou mais italianizantes.

Ao longo do século XVI, e nas diversas áreas de especialização, dos armoriais à cartografia, a iluminura desempenha papel fulcral na organização e racionalização dos recursos humanos e geográficos, ao mesmo tempo que impõe, na sua componente político-ideológica, as cargas sucessivas de um domínio cultural inscrito na esfera do Renascimento. No mesmo patamar se devem inserir tanto a reforma dos forais como o trabalho de Duarte d'Armas, que desenhou o *Livro das Fortalezas do Reino* (1507-1510) para o controle político do rei D. Manuel.

Os tempos modernos trouxeram ao rei o vasto leque de atitudes de reforma que passou pela renovação de importantes casas religiosas, pela imposição de medidas tendentes à formação de um urbanismo regulado, pela manutenção e salvaguarda de um largo Império ou pela redefinição dos procedimentos ligados ao cerimonial da Corte e à exposição da real pessoa. Conduziu também à implementação do "mundo antigo" portador de credibilidade e actualização que, por sua vez, arrastou consigo a categorização do artista e do arquitecto. É exactamente no período manuelino que se começam a delinear as estratégias do trabalho que, conciliando a importância do espaço a intervir com os níveis de qualidade da mão-de-obra requisitada, ultrapassarão o limiar dos ofícios mecânicos, transportando o arquitecto a um grau de projectista e ideador do mundo edificado.

Acompanhando sempre o processo ligado à especialização de funções (que na pintura se corporiza na captação mais empenhada do real, com o progressivo domínio da perspectiva e da marcação humanizada das representações, com visibilidade nas tábuas saídas da oficina cosmopolita de Jorge Afonso), o arquitecto manuelino encontrará as ferramentas que lhe permitem o acesso a uma plataforma de incontornável imprescindibilidade. A materialização da ideia convertida em projecto dará os primeiros sinais de uma especialização em curso e haverá de configurar a projecção de mestre Boytac, Diogo e Francisco de Arruda ou João de Castilho. Serão também eles a mostrar os indícios mais esclarecedores dessa aproximação declarada aos valores do Renascimento. A torre de Belém (1515-1519), uma das obras mais emblemáticas do período (mesmo que sujeita às grandes campanhas de restauro efectuadas no século XIX), concilia a evocação da velha torre de menagem com

Aparição de Cristo à Virgem, Oficina de Jorge Afonso, 1515, MNAA, Lisboa

o espaço abaluartado das modernas tácticas militares onde se inserem as canhoeiras que estabelecem também a eficácia do fogo cruzado. Na face voltada ao Tejo, integra-se a varanda de ressonância palaciana que se aproxima da cultura arquitectónica de tradição veneziana. Este tipo de ensaios no âmbito da arquitectura civil e militar, e onde se notabilizaram os irmãos Arruda, terá um desenvolvimento que passa pela construção dos imponentes aquedutos de Elvas e Évora ou pela recuperação interpretada dos desenhos de Leonardo (com os ângulos rematados por baluartes redondos) nos castelos de Vila Viçosa e de Évora Monte, *"na sua dupla finalidade de residência de caça e obra castrense"* (Serrão, 2002, p. 40). Conduzirá também, com o contributo do esforço italiano conjugado com a força criativa dos portugueses, à modernidade das fortificações militares em que Mazagão (1541) se destaca como uma espécie de ponto de partida para todas as realizações posteriores que abrangem o espaço ultramarino.

As realizações manuelinas que melhor expressam os conteúdos programáticos do reinado situam-se no eixo que alinha as cidades de Coimbra,

Planta do Castelo de Évora Monte, Diogo e Francisco de Arruda, c. 1530, Évora Monte

Tomar e Lisboa. Enquanto em Belém se dava corpo à portentosa fábrica dos Jerónimos, futuro panteão do rei, investia-se na modernidade dos outros pólos fundamentais à consagração régia. O convento de Cristo era alvo de uma renovação que expunha o seu carácter de protagonismo face às dinâmicas instaladas no País, e no mosteiro de Santa Cruz desmontavam-se as velhas estruturas românicas, também para evitar o perigo relacionado com a saída das riquezas crúzias para Roma. A formidável dimensão de coerência que atravessa as campanhas montadas nestes espaços absolutamente emblemáticos passa não apenas pela vontade de regularização dos edifícios conventuais, mas sobretudo pela aposta na visualização de uma grandeza imperial inscrita num mundo renovado de valores. O mosteiro dos Jerónimos rematava com a torre de Belém o plano urbanístico montado na linha do Tejo e fabricava, com o triunfalismo do seu portal sul virado à "Praça do Império", a exposição de um poder messiânico, civil, religioso, senhor dos destinos públicos e privados. As campanhas no mosteiro de Santa Cruz exploraram também um programa urbanístico na criação de mais explícito pólo de desenvolvimento a partir da praça de Sansão, dominada pelo portal-retábulo da igreja que só seria concluído nos primeiros anos do reinado de D. João III. Foi em torno da presença dos corpos dos dois primeiros reis que se fabricou então (tal como já foi divulgado por Paulo Pereira) um verdadeiro mito fundacional que estabelecia a cadeia regeneradora

Portal sul do Mosteiro dos Jerónimos, João de Castilho, c. 1517, Lisboa

do poder. Instalados inicialmente no corpo da igreja crúzia, os túmulos integram uma iconografia poderosa na arquitectura dos arcos triunfais que dão acesso ao paraíso onde se instalam todos os emblemas do rei D. Manuel. O carácter de modernidade de todos estes circuitos é acentuado pelos formulários romanizados que dinamizam as estruturas compositivas e incluem, na explosão volumétrica e "carnal" da natureza controlada, os ingredientes decorativos de aproximação ao clássico. A construção da identidade destes programas foi, naturalmente, entregue ao universo restrito dos melhores executores, onde pontificam os nomes de Boytac, João de Castilho (Diogo na extensão a Coimbra) ou Nicolau Chanterene.

O século XV português e a época manuelina prepararam, assim, de muitas formas e com as múltiplas contribuições situadas nos planos estruturantes do ideológico, a plena imposição dos modelos culturais e artísticos que haveriam de verificar-se com outra densidade no reinado de D. João III.

Portal da Igreja do Mosteiro de Santa Cruz, Diogo de Castilho e Nicolau Chanterene, c. 1525, Coimbra

Claustro do Mosteiro dos Jerónimos, João de Castilho, c. 1517, Lisboa

3 — A GEOGRAFIA DA ARQUITECTURA NA ESFERA DO REI

A realidade portuguesa é, como sempre foi, diferenciada. Do norte ao sul do País, as condições topográficas e os diversos graus de acessibilidade, os desnivelamentos culturais ou as assimetrias de natureza socioeconómica determinam a variação dos comportamentos. O Renascimento português, entendido também como capacidade de interlocução com os fenómenos culturais de matriz italianizante, sofre de idêntica falta de unidade na expressão patrimonial. O País que partilha as experiências vividas na década de 20 do século XVI, em torno da acção mecenática do bispo de Viseu, D. Miguel da Silva, das propostas enunciadas pelo mosteiro de Santa Cruz em Coimbra para a construção dos espaços ou das elites culturais que gravitam no seio da Corte estabelecida em Évora, não é necessariamente o mesmo que perpetua os sistemas corporativos instalados no trabalho dos estaleiros de arquitectura ou que desenvolve, no mesmo período, a sensibilidade manuelina no campo das formas e dos espaços. São diferentes os ritmos de aceitação dos ingredientes formais do Renascimento porque não existe em Portugal uma apetência uniforme e convergente na adopção da cultura humanista, tal como é diversificado o acesso às fontes e às elites esclarecidas. O testemunho de Francisco de Holanda, chegado da Itália a Portugal por 1541, constatando que só então o País envereda, finalmente, pelos caminhos culturais do Renascimento, é bem revelador de uma situação que também é de distância e alheamento generalizado até datas tardias de uma prática construtiva pautada pelos saberes humanistas.

Observando a geografia da arquitectura do Renascimento em Portugal, verifica-se incontornável coincidência com a presença das elites actualizadas e eruditas. De norte a sul do País, os espaços que reconhecidamente desenvolvem as estratégias da cultura humanista transportam também a marca de uma vontade mecenática adequada ao terreno onde se implanta.

É difícil situar com precisão uma espécie de momento inaugural que traduza, em concreto, a emergência dessa nova plasticidade portadora dos valores do *"antigo"*. Se, como já se verificou, o Renascimento português tem raízes mais fundas do que aquelas que ganham expressiva visibilidade no período manuelino, é aqui que, efectivamente, se desenvolvem e apuram sofisticados programas culturais vertidos para o campo da arquitectura, em íntima conjugação de forças com as estratégias de poder construídas no País. Não obstante os tradicionais mecanismos operantes na organização do trabalho, nos inícios do reinado de D. João III estavam também lançados os ingredientes necessários para a constituição de um corpo profissional coeso e apetrechado com uma cultura teórica capaz de materializar as bolsas de erudição que se observam, sempre confinadas a círculos muito restritos.

O Renascimento em Coimbra. O papel do mosteiro de Santa Cruz

Coimbra é um desses casos de sucesso fabricado a partir dos investimentos levados a cabo no âmbito do mosteiro de Santa Cruz. Herdeiros de um conjunto de potencialidades nos capítulos do poder, da riqueza e da capacidade de gestão dos saberes, os crúzios elevaram a cultura artística do Renascimento aos mais altos patamares de erudição em Portugal. Terminadas as grandes campanhas manuelinas que desenvolveram novas estratégias aplicadas aos espaços, à circulação interna e ao relacionamento com o exterior, o mosteiro de Santa Cruz também não ficou alheio aos ventos de renovação operada no seio de uma Igreja vigilante em matéria de disciplina, em correlação de forças com uma política ideológica defendida pelo rei.

Toda a historiografia artística tem estabelecido a coincidência entre a visita de D. João III a Coimbra e a implementação da reforma do mosteiro que o jerónimo frei Brás de Barros iria, a partir desse mesmo ano, assegurar. Quer estivesse ou não já nos horizontes régios a transferência da Universidade, a verdade é que a mudança dos Estudos tem de se entender como uma consequência "natural" de um processo cujas origens têm de remontar a Santa Cruz. Na realidade, se uma das componentes a explorar aqui, também decisiva para o êxito da reforma, passava pelo desenvolvimento e pela actualização do ensino, não deixam de ser também previsíveis as preocupações do rei com o controlo e a disciplina no seio da Universidade. E, se pode entender-se como uma falsa questão a dúvida quanto à possibilidade de que tenha sido a Universidade que, afinal, pudesse constituir, com dez anos de antecedência, a pedra de arranque para o desencadear das reformas joaninas no mosteiro, há que ter em linha de conta outros factores que justificam o puro interesse régio pelo espaço crúzio. Assim, não pode ser esquecida a tremenda importância simbólica do mosteiro, pela presença dos fundadores aos quais D. João III continuou a prestar a devida atenção, a imensa riqueza patrimonial dos cónegos, sucessivamente regida de perto pelo rei, e a herança cultural que fazia de Santa Cruz a unidade carismática mais bem colocada na cidade para o difícil processo de integração dos valores humanistas.

Primeiro, era necessário disciplinar os cónegos e impor-lhes regras de actuação que passavam por um controlo mais apertado da clausura, ao mesmo tempo que se estipulavam laços de dependência submetidos a rígidas e incontornáveis hierarquias. Por outro lado, com a nomeação régia do cargo de prior-mor (sempre da família real até à sua extinção em 1543) em articulação com o jerónimo frei Brás de Barros, a posse e a administração da riqueza material afastavam-se decididamente do circuito interno do mosteiro. É difícil perceber até que ponto a substituição do cardeal D. Afonso pelo mais enérgico D. Henrique possa ter contribuído para a criação de um ambiente propício e antecipador da reforma.

Em 1527, dá-se início à reforma espiritual que, liderada por frei Brás de Barros, iria trazer a discórdia entre os cónegos de Santo Agos-

tinho, mas também promover as condições de execução de um vasto programa que passava pelo controlo efectivo dos seus membros em estrita articulação com os objectivos traçados pelas superiores instâncias régias. Sempre em coordenação de esforços com o rei D. João III, a reforma espiritual estimula e obriga à reforma dos espaços. Tal como sucederia em Tomar a partir de 1529 pela não menos empreendedora mão do também jerónimo frei António de Lisboa, o mosteiro herdado das reformas manuelinas já não servia os propósitos controladores do Estado Moderno e muito menos expressava o grau de actualização de que se revestia o poder. É esse esforço conjunto de erudição pela aproximação às correntes humanistas que vai marcar toda a reforma liderada por frei Brás, pelo menos até aos inícios da década de 40, momento em que começa a declinar o protagonismo do mosteiro e as prioridades avançam noutro sentido.

No âmbito da reforma levada a cabo por frei Brás em Santa Cruz, nunca a historiografia ignorou a importância do contrato celebrado em Março de 1528 entre o amo Bartolomeu de Paiva e o arquitecto Diogo de Castilho (Garcia, 1923, pp. 176-189). Para além de expressar o vendaval reformista que afectou os espaços do mosteiro e denunciar as mudanças em curso, o contrato acaba também por ser o testemunho possível da aceitação de um comportamento humanista traduzido em ampla reorganização formal e espacial que desenvolve todos os formulários do Renascimento.

De todas as obras referenciadas no contrato, o espaço mais bem preservado é o novo refeitório, a construir no piso térreo encostado à ala norte do claustro do Silêncio e a modificar o circuito anteriormente estabelecido. A importância do refeitório decorre, para além da articulação com um programa construtivo de maior arrojo, do seu papel como suporte assumido de toda uma estrutura que também tinha por objectivo a preservação da clausura, a partir de agora mais afastada da portaria e dos espaços mais devassados. O recentíssimo refeitório manuelino, concluído em finais de 1522 na ala nascente do claustro do Silêncio, era um obstáculo à construção do ideário reformista que preferiu então afastá-lo da fonte que se manteve.

A projecção da capela da Ceia, acolitada pelos dois púlpitos, deve entender-se como ligada ao ritual da refeição, presidido a nascente pelas treze figuras sacras no momento da Última Ceia, transformando-se em espaço litúrgico decorrente da palavra dos púlpitos e onde o jogo de disposição das treze mesas funciona como alusão clara ao repasto mais carismático da Cristandade. O refeitório passa, assim, de mera unidade funcional a uma estrutura autónoma com valor simbólico que não deixa de se articular com os espaços envolventes, ao mesmo tempo que desempenha também uma função prática no suporte dos novos dormitórios.

No texto contratual, Diogo de Castilho comprometia-se também a construir uma estrutura regularizada, em que os dormitórios se organizam em dois blocos que se encontram em ângulo recto formando um T, mas em que o eixo nascente/poente, não interferindo com a zona da nova portaria, promovia a maior harmonia das hastes do T e

fabricava também a pretendida geometrização dos espaços. Na filosofia de regularização dos espaços que estava em causa no contrato, o mais significativo é a constituição dos novos claustros da Portaria, ocupando a zona do mosteiro das Donas, e da Manga.

O contrato de 1528 constitui verdadeiramente o primeiro manifesto, em Coimbra, de uma cultura arquitectónica do Renascimento que, depois, o mosteiro haveria de desenvolver e implementar na cidade. De forma evidente, consagram-se aqui os grandes preceitos que já os tratadistas do *Quattrocento*, a começar por Alberti, haviam divulgado: as preocupações relativas à segurança dos conjuntos edificados; a funcionalidade com a adequação dos espaços aos programas previstos e a respectiva articulação desses espaços. A sua implantação racionalizada através da repetição dos módulos e da imposição de esquemas geometrizantes ou o cuidado com as proporções são as linhas de força que, constantemente, acompanham o texto do contrato. Sem que se possa, muitas vezes, encontrar explicitamente o recurso à designada secção áurea, de longínqua referência pitagoriana, outras vezes são claríssimas as preocupações na manutenção da "correcta proporção". Por outro lado, o apelo a um grau de conhecimento erudito em matéria de arquitectura ou a exigência de rigor no cumprimento de um projecto denunciam uma percepção global, e não apenas parcial, do edifício. Do mesmo modo, as referências à decoração de mísulas, de frisos e molduras de arcos não escondem a exigência de adequada articulação entre as partes e uma atitude de moderação relativamente ao ornamento que, no entanto, não se explicita como sendo "ao romano". As *"boas molduras"* que preenchem o texto contratual, e que nesta altura já não podem ser sinónimo da exuberância festiva do Manuelino, expressam mais a ideia de equilíbrio na montagem das estruturas decorativas e contribuem em larga medida para o refinamento de uma unidade renascentista à escala do mosteiro.

Continua em aberto o problema da autoria deste projecto que pode arvorar-se no primeiro, conhecido a nível nacional, que envolve a quase completa redefinição de uma casa conventual preexistente e apela insistentemente aos modelos organizativos do Renascimento. Sem que jamais fossem directamente atribuídos os planos a Diogo de Castilho, a verdade é que o projecto e o arquitecto têm andado de tal forma associados que permanece uma identificação confusa entre os dois. Diogo de Castilho funciona, nesta altura, como empreiteiro, o responsável pela execução dos trabalhos decorrentes de uma ideia que talvez não lhe possa ser atribuída. Aliás, esta distinção entre a autoria do projecto, com o debuxo e respectivos apontamentos, e o controlo da execução é bem uma expressão da política construtiva do Renascimento. O contrato foi, provavelmente, assinado em Almeirim onde, cinco dias depois, D. João III o viu e aprovou. Com a assinatura do amo, Bartolomeu de Paiva, o projecto tem de ser colocado no círculo de gravitação do rei, cuja determinação e envolvimento nas obras também se explicitam. Os planos foram gerados longe do mosteiro por quem tinha uma ideia bastante precisa do objecto a tratar, mas não ao ponto de decidir a ocupação de certos espaços funcionais

Claustro do Jardim da Manga do Mosteiro de Santa Cruz, João de Ruão, 1533, Coimbra

sem desvirtuar a estrutura de conjunto. Esse seria o papel de frei Brás, o moderador e eterno vigilante no cumprimento de uma missão que requisitava os espaços para os submeter à reforma monástica, creditada também pela nobilitação da reforma construtiva.

Em 1528, os arquitectos capazes da realização de um projecto de tanta importância no capítulo das intenções régias para a reformulação da vida monástica podem restringir-se a poucos nomes. A entrega do projecto a João de Castilho é uma possibilidade que não deve ser descurada: credor da confiança régia, o mesmo que já tinha tido um papel relevante no mosteiro, ao nível dos espaços paradigmáticos dos túmulos dos reis e da fachada da igreja, com provas dadas em direcção ao Renascimento no mosteiro dos Jerónimos e que se preparava para a amplíssima reforma do convento de Cristo. Ao seu meio-irmão, o mestre das obras do rei em Coimbra, caberia, porventura pela última vez, a função da execução, cuja orientação vinha ainda de Lisboa ou dos centros da Corte. Abstraindo do ambíguo episódio do colégio das Artes, estará a partir daqui pronto para a responsabilização da execução de projectos com a envergadura da Rua da Sofia.

O claustro da Manga nasce também da reforma decorrente no mosteiro de Santa Cruz a partir de 1527, no prolongamento das obras para o novo refeitório, cujo contrato não deixava de ter em consideração a maior amplitude que os espaços do mosteiro viriam a ter. Localizado a uma cota superior face ao claustro do Silêncio e mantendo com este uma ligação facilitada, o novo claustro obedecia a um plano regular com dimensões superiores ao claustro principal.

Na ala nascente inseria-se a enfermaria, com acesso do lado norte, que substituía o velho hospital de S. Nicolau e cuja extensão e variedade de espaços permitiram a Francisco Mendanha classificá-la como *"outro moesteyro de cõtar"* (Révah, 1958, s.p.). A ala sul foi entregue às oficinas tipográficas, enquanto a norte se situava a capela dos Ossos e, a poente, o dormitório dos noviços. A construção das várias alas do claustro e a fonte central decorreram em sintonia, formando, pois, um conjunto notável de harmonia e equilíbrio com a cultura humanista que florescia no mosteiro.

Para a fonte da Manga, a obra dos tanques, dos cubelos e dos arcos, no que toca às alvenarias, deve ser atribuída a Pêro de Évora, Diogo Fernandes e Fernão Luís; o trabalho das cantarias, a Jerónimo Afonso, e a escultura retabular e demais imaginária, a João de Ruão (Correia, V., 1946, p. 270; Gonçalves, 1947, pp. 56-57; Dias, 1988, pp. 208-210).

A filiação dos espaços definidos pela estrutura central do claustro encontra-se ligada à ideia, sintomaticamente lançada logo em 1540 por Francisco de Mendanha, da criação régia da fonte, fixada na própria manga do gibão de D. João III. Na realidade, o forjar de semelhante mito pode apenas ser interpretado no sentido do enaltecimento da figura do rei que sempre acompanhou de perto os problemas da arquitectura, mantendo, neste capítulo, uma atitude vigilante e de apertado controle. Pela colagem à erudição divulgada na fonte da Manga, o rei corroborava também a imagem de protector empenhado

e capaz de traduzir em espaço vivenciado a expressão mais actualizada dos valores do humanismo cristão. Por outro lado, a ligação ao poder régio pela via da arquitectura e da ideação do espaço não deixava, igualmente, de convir aos cónegos de Santa Cruz. Não sendo, até ao momento, possível encontrar um nome para semelhante projecto, é antes razoável pensar numa cultura instalada que, começando pelo próprio rei, encontrava em Coimbra os intérpretes adequados à sua corporização. Frei Brás de Braga ou sobretudo João de Ruão, e não tanto Diogo de Castilho, que completa a tríade construtiva que materializa a revolução estética protagonizada pelo mosteiro crúzio, são, legitimamente, os homens a quem se tem de entregar a ideia deste plano centrado complexo que, em 1540, deixava Francisco Mendanha com sérios embaraços a propósito da sua descrição e, em 1589, ainda espantava Jerónimo Roman (Correia, V., 1946, p. 230). O governador do mosteiro e o arquitecto-escultor de maior notoriedade em Portugal neste período constituem a hipótese mais credível para a atribuição da responsabilidade criativa da fonte da Manga. Sem referências anteriores e não se registando até então qualquer paralelo no País, é legítimo pensar que a ideia aqui executada faria parte dessa cultura arquitectónica importada que colocava no plano centrado a sua expressão mais erudita e mergulhava fundo no tempo à procura das raízes do equilíbrio cósmico. Sem que haja também o menor indício de que as plantas e desenhos de arquitectura executados pelos tratadistas italianos de créditos firmados pudessem, nos primeiros anos da década de 30, circular em Portugal, pelo menos as ideias divulgadas nos tratados estariam, certamente, em voga no seio da encomenda mais prestigiada e entre a mão-de-obra mais esclarecida.

Os efeitos plásticos decorrentes da adopção do espaço centralizado obedeciam às exigências da encomenda culta (estimulando também a teoria arquitectónica) que recorria a formas diversas na angariação dos modelos a utilizar. Pela mesma altura, na definição da nova portaria do mosteiro, construía-se o templete que ainda sobrevivia nos finais do século XVIII, e, seguramente, João de Ruão andaria envolvido com as capelas quadrangulares que davam nova ambiência ao claustro do Silêncio e cuja repercussão na área citadina haveria de ser tão relevante. Se a proveniência de Ruão e a sua bagagem remetida a uma Europa renascentista ou as estadias de frei Brás em Paris e Lovaina são elementos indiciadores para o transporte dos modelos em causa, nos registos de receitas e despesas relativos a 1534-35 (Coelho, 1984, pp. 407-459) detecta-se também o empenhamento com que o mosteiro levava a cabo o recrutamento dos docentes para os colégios, no sentido de captar a inteligência peninsular, ou a preocupação em fornecer a livraria da mais ousada literatura, ou ainda, na sequência de um procedimento comum na Idade Média, a permanente exigência de actualização do saber pelo custeamento da estadia dos religiosos em Universidades estrangeiras. De maneiras diferentes poderia, assim, ter chegado a Coimbra essa cultura arquitectónica do plano centrado, através dos intervenientes directos em Santa Cruz ou mesmo através de uma cadeia de contornos imprecisos que também passava pelo círculo erudito da Corte.

A hipótese de colocação da fonte da Manga como modelo inspirador do conjunto central inscrito no claustro dos Evangelistas do Escorial (concluído em 1593), primeiramente avançada por Vergílio Correia (Correia, V., 1946, p. 271) e depois desenvolvida por George Kubler (Kubler, 1973, pp. 7-14), adquire o mesmo grau de legitimidade que a leitura de coincidência entre a Manga e alguns desenhos quatrocentistas de Filarete. Na realidade, se subsiste a possibilidade de que Herrera (o suposto projectista da fonte no pátio do Escorial) tenha sido confrontado com a Manga por alturas da coroação do rei Filipe em Portugal e se as afinidades na ideia da centralização do espaço, na relação de interdependência de cada um dos elementos constituintes ou na cristalização da simbólica da *Fons Vitae*, estão presentes em Coimbra e no Escorial, é, igualmente, pertinente pensar no estabelecimento de uma cadeia sucessivamente alimentada por contributos vários e cujas raízes vão bastante mais longe do que o século XV. Na Manga, está presente a mesma ideia que se expressa de maneira diferente em tempos também diferenciados. A pureza das linhas e das formas que se estendem no espaço humanista da Manga encontra, afinal, o paralelismo adequado no espaço controlado do Escorial pela política cristã.

A remodelação operada na reforma de 1527 abrangia também a face poente do mosteiro a partir das campanhas manuelinas. O protagonismo do espaço urbano configurado no Largo de Sansão dirigia, assim, a atenção para a promoção dos volumes que se estendiam, sobretudo, a norte da igreja. Com a criação da nova portaria neste local, estava definitivamente transformado o circuito interno de circulação. O contexto da reforma condenava, desta forma, as Donas que, em Junho de 1529, ainda se mantinham junto do mosteiro e aproveitava esse espaço, acrescido de outras casas (Campos, 1889, pp. 441-442), para a constituição da elegante portaria que passaria também a expressar os conteúdos de erudição intrínsecos aos crúzios.

Os trabalhos para a portaria a ocidente, que decorreram sobretudo na primeira metade da década de 30, mantiveram-se em articulação com o plano geral da reforma, incluindo, em toda a linha poente, a nova igreja paroquial de S. João Baptista, o coro alto da igreja e a definição do claustro da portaria com as dependências anexas. O muro situado entre a igreja e o ângulo noroeste era preenchido por uma colunata jónica arquitravada que antecedia a zona colegial e pela porta revestida de solene aparato por onde *"entra & sae a gente nobre"* (Révah, 1958, s.p.).

Em 1796, mantinha-se ainda a colunata com o que parece ser a ordem jónica, organizada por três colunas com mais duas adossadas às paredes laterais, que Rafael Moreira aproximou do nártex da igreja da Graça em Évora (Moreira, 1991, p. 388), no entendimento de um registo cultural progressivamente "colado" às sugestões italianizantes. Na realidade, o que se verifica nesta varanda que antecede o geral de Santa Catarina é a consagração das propostas de Alberti quanto à definição dos pórticos e *loggias* de entablamento (à maneira grega, com as colunas encimadas pela arquitrave, e as pilastras pelos arcos). Na Itália do *Quattrocento*, o principal intérprete das ambições de uma Corte culta e

Abóbada do coro alto da Igreja do Mosteiro de Santa Cruz, Diogo de Castilho, c. 1531, Coimbra

refinada, que reunia os maiores expoentes da cultura humanista ligada ao pensamento neoplatónico, seria o arquitecto Giuliano da Sangallo (1445-1516). Através dele se realizariam, finalmente, muitas das sugestões albertianas relativas à composição dos pórticos, à materialização de plantas centradas variadas ou à presença de frontões triangulares a coroar colunatas e abóbadas de berço a cobrir átrios de colunas (Morolli, 1988 a, pp. 27, 134-136). Protegido pelo ângulo formado pelas superfícies parietais da fachada do mosteiro crúzio, desenhada em 1796, encontrava-se também o templete, assente sobre três degraus semicirculares, com quatro pilares (dois na parede à maneira de pilastras) de capitéis "ao romano", a partir dos quais se erguia a implantação da semicúpula dotada de lanterna com remate.

A entrada quinhentista do mosteiro de Santa Cruz assenta, pois, numa política de engrandecimento que também reflecte a estrutura humanista do interior. O pequeno templete que se ergue diante da porta respira simultaneamente das categorias do sagrado, que ao mesmo tempo se levantavam na fonte do claustro da Manga, e de um comportamento formal que não esconde a preferência pelas estruturas centradas que também acompanham a arquitectura civil e militar.

As raízes da ideia materializada na portaria do mosteiro crúzio podem abranger um leque vasto de inspiração que vai desde a cultura arquitectónica a circular às já invocadas ligações remotas à arquitectura castrense e às sugestões vindas da arquitectura militar (Moreira, 1981, p. 301), mas também podem passar pela reinterpretação de modelos fixados na arquitectura de além-Pirenéus em decisiva direcção ao Renascimento.

Com nítidas evocações à arquitectura fortificada, as estruturas centradas encontram-se, afinal, nos castelos que a mais fina nobreza francesa construiu também pela mesma altura ao longo do Loire, no prolongamento de uma atitude que a encomenda italiana de elite já tinha, desde o século XV, avançado. As torres circulares que se colocam nos muros ou nos seus ângulos contribuem poderosamente para a conciliação entre o sentido de fortificação medieval e o ambiente palaciano de festa e lazer. Portugal não deixou de adoptar este elemento em contextos também diversificados. Basta lembrar a sua presença imperativa na quinta da Cardiga (que ocuparia João de Castilho pelos anos 30, 40 de Quinhentos, ao serviço dos cavaleiros da Ordem de Cristo) ou na quinta da Bacalhoa, um pouco mais tarde, uma unidade cujas origens radicam fundo no tempo e encontra, afinal, legitimação pela sua reinterpretação na arquitectura do Renascimento em contextos religiosos ou profanos.

Tal como sucederia com a reforma dos cavaleiros de Cristo em Tomar, também frei Brás promoveu em Santa Cruz a maior preservação da clausura, afastando o mundo de uma ingerência facilitada ao circuito interno do mosteiro. O esforço de regularização imprimido no claustro da Portaria converte-o no *"primeiro claustro do Renascimento de Coimbra"* (Lobo, 1999, p. 37), onde as *"4 quadras darcos e colunas e peitoril de pedra de bordallo bem lavrada"* (Dias, 1982, p. 152) permitem a suspeita de que aqui se encontra, afinal, o embrião do designado claustro castilhiano.

Entre as várias dependências do claustro, a capela do Espírito Santo, quadrangular com cobertura de madeira artesoada e ornada com as pombas pintadas em articulação com a iconografia do retábulo colocado na parede a norte, ostentava sintomaticamente na parede a oriente a expressão do régio poder, semanalmente renovado. À maneira de retábulo, e coadjuvado pelo outro onde "Apeles" pintou o Pentecostes com moldura lavrada de "romano" por João Alemão, a pedra com inscrição laudatória à glória do rei encontrava-se rodeada pelos elementos arquitectónicos clássicos e ornados também "ao romano" que preenchiam, nesta altura, o espaço humanista do mosteiro. A disposição das entradas, a sul para a casa do Conselho e a poente para o claustro da Portaria, não fazia, afinal, mais do que acentuar a acessibilidade da capela a uma população interna e externa ao mosteiro, ao mesmo tempo que promovia a nobilitação do *"memorial"*, transformado em "capela-mor", cujos efeitos eram sublinhados pelo "arco romano" fronteiro revestido com grades especiais.

Em suma, para o claustro da Portaria, em João de Ruão e Diogo de Castilho, com a atenção constante de frei Brás, encontra-se a pre-

Fachada do Mosteiro de Santa Cruz, desenho, José Carlos Magne, 1796, MNMC, Coimbra

Moldura do Pentecostes de Vasco Fernandes, João Alemão, 1535, Mosteiro de Santa Cruz, Coimbra

sença da ideia capaz de se materializar numa cooperação tão cara a Coimbra entre a força dos elementos arquitectónicos e a expressão decorativa que estes adquirem também pela via do ornamento.

Para solidificar a estrutura humanista, era necessário criar as condições para o desenvolvimento de uma área interna de Saber que pudesse acompanhar as mudanças em curso e, ao mesmo tempo, legitimar a própria reforma pela via do conhecimento. A extinção das Donas e a instalação dos colégios de Santo Agostinho e S. João Baptista junto à igreja fazem parte de um projecto conjunto que não pode dissociar-se dos planos reformistas para outras áreas. As primeiras estruturas colegiais organizadas que surgem na cidade acompanham, assim, o surto da cultura humanista no espaço mais habilitado ao seu desenvolvimento e encontram-se precisamente na linha de uma tradição cultural secular que o mosteiro nunca descurou (Gomes, S.A., 2000).

A história dos colégios de S. Miguel e de Todos-os-Santos, que haveriam de desencadear a formação da Rua da Sofia, encontra-se intimamente ligada à transferência da Universidade para Coimbra e estabelece a liderança dos crúzios sobre o ensino. Projectados em 1535 (Viterbo, 1899, pp. 174-175), ainda em 1547, quando se decide a sua entrega ao colégio das Artes, decorriam obras no de S. Miguel, arrastando-se a construção num trabalho conjunto entre Diogo de Castilho e João de Ruão (Brandão, 1937, pp. 54-56, 58).

Com a construção dos colégios de Santa Cruz, começava não só a maior aventura no plano urbanístico da Coimbra Moderna, liderada pelo mosteiro com a vigilância do rei, mas também se alicerçava uma cooperação de esforços e sensibilidades entre os artistas que haveriam de intervir no âmbito da construção, promovendo a especificidade citadina e criando um registo de unidade em torno dos espaços fabricados.

A reforma da Universidade e a Coimbra joanina

A transferência definitiva da Universidade para Coimbra insere-se no processo de controlo régio da instituição e na aposta de modernização das estruturas académicas, tornando-as mais eficazes no acompanhamento das exigências levantadas pela máquina administrativa do País, obrigada a cobrir a vasta área de um Império constantemente ameaçado. Nesse projecto gigantesco, que obrigava à maior disciplina decorrente de novas regras estatutárias, que implicava a reordenação da estrutura física e mental da cidade, e no desenvolvimento de todos os ensaios levados a cabo pelo mosteiro de Santa Cruz, a Universidade e os colégios implantados ao longo da Rua da Sofia terão um papel determinante na divulgação da cultura humanista em Coimbra.

Instalada, ainda em 1537, nos Paços que o rei cedeu a título de empréstimo, a Universidade vai trazer um vendaval construtivo à cidade que não se confina às Escolas. Aqui, alinhando com outra perspectiva a continuação das obras manuelinas, foi inevitável a adaptação do espaço aos Estudos (Pimentel, 2003). Integrando a mão-de-obra mais credenciada na cidade, como João de Ruão e Diogo de Castilho (que passará a

Colégio das Artes, Diogo de Castilho, 1548, Coimbra

Terreiro de S. Miguel, desenho, José Carlos Magne, 1796, MNMC, Coimbra

usufruir do cargo de arquitecto da Universidade a partir de 1547), o rei não desistiu de encontrar local adequado à instalação da sua Universidade. A proposta de leitura apresentada por Walter Rossa para a Rua da Sofia (Rossa, 2001) integra a formação de um conjunto colegial definido em módulos coerentes e sistematicamente repetidos ao longo da rua a partir do grande colégio das Artes e constitui a primeira tentativa régia de instalação dos Estudos. Num segundo momento, o rei tentaria ainda a sua deslocação para a zona alta da cidade, numa área rapidamente disputada pela Companhia de Jesus. Finalmente, e já em período filipino, o derradeiro esforço para novas instalações com projecto de Filipe Terzi, que em 1592 se desloca à cidade para o efeito, visa o terreno que o mosteiro de Santa Cruz reivindicava para a construção do seu colégio de Santo Agostinho. Em definitivo condenada ao fracasso a libertação dos Paços, a Universidade encontraria, logo em 1597, as condições adequadas à compra do espaço a Filipe II (Craveiro, 2002, pp. 273-274).

A energia da Universidade que, a vários níveis, se identifica com a fisionomia da cidade reflecte-se no corpo colegial montado pelas Ordens religiosas que não se quiseram ausentar deste processo. Na parte alta da cidade ou na Rua da Sofia, os colégios sistematicamente incorporados na Universidade ergueram estruturas de grande unidade formal, num sistema de apertada concorrência pelos mesmos objectivos ideológicos de um poder tutelado pelo Saber.

O colégio das Artes, integrado no projecto reformista da Universidade, é a única estrutura diferenciada, de passagem obrigatória para os estudantes em aprendizagem propedêutica para os cursos maiores. Adaptado em 1548 ao espaço ocupado pelos colégios de S. Miguel e Todos-os-Santos, projectou-se a formação de um grande bloco que articula um pátio interno a outro que nunca chegou a ser concluído. Por aqui passou a

Claustro da Igreja da Graça, Diogo de Castilho, 1548, Coimbra

polémica entre o principal André de Gouveia e os arquitectos da Corte sobre a percepção da cultura arquitectónica colegial que, para o principal, implicava uma estrutura de *loggias* sobrepostas contemplada no projecto de João de Ruão. Permanecendo um espaço com muitas áreas por descodificar, sobrevivem ainda o *"lanço novo"* com o refeitório e duas galerias no pátio interno com as colunas jónicas de volutas invertidas. Com a ocupação pela Inquisição em 1565, todo o conjunto seria transformado para acolhimento dos presos e dos oficiais do Santo Ofício.

É na Rua da Sofia que se acolhe o que Walter Rossa designa como "arquitectura de programa" instalada na regularidade construtiva dos sucessivos colégios do Espírito Santo, Carmo, Graça, S. Pedro ou S. Tomás. A igreja, claustro e dependências colegiais com a projecção das cercas organizam-se a partir da rua onde ainda são visíveis os sinais do protagonismo decorrente destas estruturas. Quer mantenham ainda os traços das construções primitivas (das campanhas da década de 40, sobretudo), quer sejam o resultado das obras efectuadas já nos finais do século XVI ou inícios do seguinte, o sentido compositivo permanece o mesmo. Até

Claustro da Hospedaria do convento de Cristo, João de Castilho, 1541-1542, Tomar

1574, Diogo de Castilho imprimiu aqui uma dinâmica que, tão cedo, não seria ultrapassada na área dominada pela cidade. Seja na austeridade que se verifica no espaço de nave única com capelas intercomunicantes da igreja da Graça (1555) e que se iria acentuar nas vizinhas igrejas do Carmo e de S. Pedro ou mesmo na igreja jesuítica na alta da cidade, seja na proximidade das estratégias utilizadas na geografia das dependências nos vários colégios, seja ainda na unidade claustral acarinhada pelas Ordens na cidade, os colégios universitários constituem o programa arquitectónico mais coeso, também na difícil conciliação dos vários interesses em campo, que se fabricou em todo o reinado de D. João III.

O designado "claustro castilhiano" constitui, desde a década de 40, a evidência mais marcante de uma estrutura colegial que reivindica os saberes clássicos. Abstraindo da incógnita sobre o claustro da Portaria do mosteiro de Santa Cruz, os primeiros ensaios verificados no claustro do colégio de Nossa Senhora da Graça ou no pátio do colégio das Artes (cerca de 1548) acabariam por assumir uma forma cristalizada nos claustros dos colégios de S. Tomás (1555) e S. Jerónimo (1565), o último construído ainda em vida

Claustro do colégio de Santo Agostinho, Jerónimo Francisco (?), 1596, Coimbra

de Diogo de Castilho. Depois da sua morte (1574), o modelo, definido por arcaria com os tramos de arcos geminados e marcados por contrafortes em galerias abobadadas no piso térreo que suporta o piso superior com varandas, encontraria ainda viabilidade nos colégios do Carmo e de S. Pedro, embora pactuando com outras referências claustrais também presentes na cidade. Utiliza-se a ordem jónica porque é esta que, em obediência a Serlio, melhor identifica os espaços reservados aos homens de "vida quieta e sossegada" e, portanto, aos recintos do saber. É já comum situar a sua origem no claustro da Hospedaria do convento de Cristo em Tomar, construído na década de 40, e cujas repercussões haveriam de chegar ao claustro do convento da Assunção de Faro (Correia, 1991, pp. 274-279).

É no colégio de Santo Agostinho (hoje ocupado pela Misericórdia e pela Faculdade de Psicologia) que se encontra a nota mais dissonante desta unidade montada ao longo do século XVI. Propriedade do mosteiro de Santa Cruz, que continuou intransigentemente a fabricar uma atmosfera que não prescinde da envolvente decorativa como a capela de S. Teotónio (1582-1588) ou a magnífica sacristia do mosteiro (1622) da provável autoria do arquitecto Manuel João, o colégio integra na igreja projectada com idêntica espacialidade de nave única e capelas intercomunicantes os ingredientes ornamentais (extraídos sobretudo das gravuras nórdicas) que permitem a suspeita de uma obstinada vontade de perpetuação dos valores culturais humanistas. Por outro lado,

Claustro do Convento da Assunção, Afonso Pires, c. 1545, Faro.

o claustro (datado de 1596) constitui-se no mais digno representante do modelo torralviano de Tomar que se justifica, em Coimbra, pelas cargas de originalidade em confronto e rivalidade com a Universidade. A sua atribuição a Terzi, divulgada por frei Nicolau de Santa Maria, foi já contestada em favor do arquitecto Jerónimo Francisco (Craveiro, 2002, pp. 274-283), em articulação com os procedimentos do mosteiro de Santa Cruz que, raras vezes, abdica da mão-de-obra local e qualificada.

A unidade e coesão do corpo laboral em Coimbra, onde se perfila com mais nitidez a categoria do escultor-arquitecto traduzida no exemplo maior de João de Ruão, ganham forma a partir do trabalho em torno do mosteiro de Santa Cruz e serão também condição fundamental para a constituição do "império de coerência" fabricado por formas e espaços no período joanino, uma montagem que teria, afinal, continuidade no tempo.

A reforma religiosa e as campanhas de João de Castilho em Tomar

No contexto das reformas religiosas que percorreram o reinado de D. João III, inscreveu-se também a Ordem de Cristo, porque em Coimbra, Tomar ou Alcobaça se localizavam outros tantos focos de poder. O mesmo é dizer que os poderosos agostinhos, cavaleiros de Cristo ou cistercienses

Martírio de S. Sebastião, Gregório Lopes, c. 1536-1539, Convento de Cristo, Tomar

necessitavam, com carácter de urgência, do olhar atento do rei. Foi assim que se estabeleceram, impondo, as regras que implicavam a disciplina e a ordenação dos espaços; foi assim que o controlo reformista ficou a cargo dos frades jerónimos (frei Brás em Coimbra, frei António de Lisboa em Tomar e Alcobaça) e foi assim que foram nomeados os ideadores mais capazes na articulação do programa ao desenho.

Aquele que já foi considerado *"o maior arquitecto português do século XVI e um dos grandes da Europa do Renascimento"* (Moreira, 1995 a, p. 347), João de Castilho, foi a escolha certa para projectar o reinado a uma dimensão intelectual onde brilha uma cultura humanista do mais alto nível. Todo o seu percurso em Portugal, desde Braga à Batalha, de Belém e Tomar a Mazagão, onde constrói a magnífica cisterna (1541) da fortaleza, denuncia o *"homem para construir o Mundo"* em que se agiganta essa capacidade de gestão equilibrada do espaço e da sensibilidade decorativa.

De cerca de 1530 a 1543, João de Castilho teve a incumbência de regularizar a mole caótica dos espaços construídos até então em Tomar e conciliá-la com a reforma projectada, ao mesmo tempo que assegurava o recato necessário aos espaços dos religiosos controlados por frei António (Moreira, 1991, pp. 505-511). A sua obra, estudada pela inteligência intuitiva de Rafael Moreira, organiza o recinto do convento numa proximidade comprometida com o texto *De Harmonia Mundi* de Francesco Zorzi, à medida que crescem os dormitórios e os claustros de Santa Bárbara, da Hospedaria, da Micha, dos Corvos ou das Necessidades. Essa dedicação à causa construtiva culmina na sala tetrástila de

Pormenor decorativo no claustro principal do convento de Cristo, João de Castilho, c. 1540, Tomar

inspiração vitruviana (1546-1548) que expressa, no ideal compositivo e nas colunas de capitéis com volutas estriadas ou escamadas (numa interpretação que seria também acolhida no claustro do mosteiro agostinho da Serra do Pilar onde, não por acaso, está o irmão Diogo), uma outra determinação na conquista do Classicismo; tal como o *tempietto* (1548) que, imerso no mistério da mata do convento, traduz o requintado usufruto da natureza. Desvenda-se assim a nova mundividência, que Gregório Lopes transportava também para a charola através dos painéis pintados nos finais da década de 30.) A perfeição cósmica fabricada para os cavaleiros de Cristo na "cidade ideal" de Tomar, em concepção utópica do mundo, encontra apoio e justificação no planeamento decorativo que ultrapassa as sugestões humanistas de Sagredo e marcaria com tão forte incidência toda a arquitectura da zona sob a esfera cultural e artística do Renascimento.

O projecto para o claustro maior (c. 1540), do qual restam sobretudo as definições angulares nervuradas e uma envolvência ornamental que integra os mais belos exemplares decorativos do Renascimento em Portugal, não deixa de expressar também a visibilidade humanista do poder. Serão, porventura, os bustos de frei António de Lisboa e do rei D. João III que se encontram aqui a explicitar uma aliança que não

Claustro de D. João III do convento de Cristo, Diogo de Torralva, 1554-1558, Tomar

se confinava a Tomar. Imprimia-se, de facto, uma outra estratégia de posicionamento dos poderes entre o rei e os sectores religiosos.

O claustro de Castilho não seria nunca terminado. Cedo se perfilaram também para Tomar as vozes alternativas de uma cultura da qual se erradicavam os motivos de grutesco e todas as sondagens no terreno perturbador do ornamento. Nos últimos anos do reinado, perdia-se a formalização erasmiana do mundo convocada ao convento pelo génio de Castilho. O novo claustro projectado por Diogo de Torralva, que ia também ao encontro das preferências manifestadas pelos novos circuitos do poder, é muito mais do que o reflexo das orientações definidas por Serlio nos Livros IV e III ou o exemplo mais acabado da erudição matematizada no espaço construído. Espelho que se confronta a si próprio na sucessão da coerência tratadística, texto musical eloquente no silêncio a que obriga a metafísica de impossível descrição, o claustro de Torralva (1554-1558) não deixou de pactuar com as referências culturais anteriores, em precoce entendimento de respeito patrimonial. Ali permanecem ainda, num recato de bastidores, a exuberante janela manuelina das campanhas de Diogo de Arruda e os vestígios da interpretação humanista do mundo construída por Castilho.

Igreja de Nossa Senhora da Conceição, João de Castilho, 1547, Tomar

O túmulo de D. João III

Foi Rafael Moreira quem lançou a proposta de leitura que identifica a capela de Nossa Senhora da Conceição (1547) com a vontade do rei de aqui ser sepultado (Moreira, 1981 b). Justificada por inteiro, esta explicação ganha sentido logo a partir da sua própria localização, *"a meio caminho entre a área religiosa e o espaço civil da vila, ela é ao mesmo tempo pequena acrópole, arx mediadora das 2 esferas fixa no solo como um torreão, dominando-as a ambas do seu terraço; e típico mausoléu à antiga em forma de templo destinado ao enterramento e culto do defunto"* (Moreira, 1981 b, p. 97). E, se os melhores paralelos se podem encontrar na Maison Carrée de Nîmes ou no templo malatestiano de Rimini, na recuperação dos valores do "antigo" para o espaço do sepulcro onde se redimem os amores de Segismundo e Isotta, a capela de Tomar é também uma espécie de consagração imperial para o rei, que nunca haveria de repousar aqui. O projecto, sempre de João de Castilho, reivindica o emprego de todos os formulários humanistas no espaço onde a caveira ou a representação da fénix constituem alusões claras à morte, à regeneração e à eternidade.

Na década de 50, Torralva continuou as obras e encerrou o espaço com a projecção das abóbadas, mas só em 1572 seriam finalmente rematadas com a colocação da cúpula. Com a morte do rei em 1557, foi desactivada a função funerária da capela. Com ela se diluiu também a experiência humanista da arquitectura em Tomar.

A cultura humanista em Évora

1531 é a data que propicia à cidade de Évora a oportunidade de inscrição nos níveis mais elevados do humanismo renascentista. O terramoto, que afectou grande parte do País, levou à deslocação da Corte para a capital alentejana que juntou a melhor inteligência do tempo e pôde contar com os serviços dos arquitectos mais qualificados.

A Corte incentivou a renovação da cidade num debate participado pelos poderosos ou pelos intelectuais que se reuniram em torno do rei. A polémica, relatada por Francisco da Fonseca na sua *Évora Gloriosa*, que envolveu D. Miguel da Silva e André de Resende como opositores quanto à veracidade do aqueduto de Sertório, desencadeou a construção do novo aqueduto e de uma rede de fontes de abastecimento à cidade e às casas religiosas que iam crescendo em ritmo construtivo acelerado. Justificou-se também no contexto de intensa pesquisa dos vestígios materiais da Antiguidade aptos a legitimar a superioridade do espaço urbano. Até aos finais do século, os trabalhos com a distribuição da água para a cidade seriam um problema confiado aos arquitectos mais experientes, em que, desde logo, pontificaram os Arruda. Nesse esforço de engenharia orientado por André de Resende e inspirado no *De Aquaeductibus* de Frontino, de que resultou o aqueduto da Água de Prata com a romanizada casa de água da Rua Nova (1533-1537), se inscreve também a categorização das medidas de desenvolvimento citadino que se revestem de uma natureza imperial. A batalha pelo abastecimento da água assume os contornos de uma política esclarecida e generosa que é, em suma, expressão de poder. As obras prolongar-se-ão ainda com a construção da fonte da Porta de Moura (c. 1560) de Manuel Pires, num grau de especialização que envolve a nomeação de Afonso Álvares, arquitecto das obras das comarcas do Alentejo ao serviço do cardeal D. Henrique, como mestre *"do cano da agoa da prata da cidade d'Évora"*, numa responsabilidade de execução que delega, em 1571, a Mateus Neto.

O aparatoso pórtico romano, *"venerável antigualha"* que D. João III manteve na praça principal e o cardeal infante mandou destruir em 1570 por obstrução da visibilidade à igreja de Santo Antão (cuja abóbada tinha parcialmente ruído em 1568), enviando as colunas para o colégio da Companhia, estabelecia, pelos anos 30, a dimensão da grandeza do novo estatuto de Évora arvorada em cidade "romana" (Moreira, 1995 a, p. 346), sob os bons auspícios do *"Pai da Pátria"*, como se fazia então aclamar o rei.

De Francisco de Holanda a Miguel de Arruda

As receitas humanistas do espaço difundidas em Évora encontram um terreno "natural" na coincidência da presença da melhor e mais exigente nobreza portuguesa e do círculo de intelectuais, onde se incluem nomes como André de Resende, Pedro Nunes, Nicolau Clenardo ou o lente de Gramática, mestre Vaseu. A cultura arquitectónica do mais fino recorte

Capela dos condes de Sortelha, Câmara Municipal de Évora, Nicolau Chanterene (?), c. 1532, Évora

Portal do convento de S. Domingos, Nicolau Chanterene, 1537, Évora

Túmulo de D. Álvaro da Costa, Nicolau Chanterene, Museu de Évora, 1535, Évora

humanista pode germinar no contexto eborense porque se congregam todos os requisitos necessários à sua execução. Aqui se formaria Francisco de Holanda, protegido pelo infante D. Luís, com estadia na Itália entre 1538 e 1540, teórico convicto e com um papel interventivo na arquitectura portuguesa mais vasto do que o que se tem genericamente aceitado. Por aqui passariam também os grandes projectistas do espaço arquitectónico no âmbito do civil ou do religioso, do público ou do privado.

A qualidade e os níveis de erudição das grandes campanhas construtivas até aos finais do século inscrevem soluções de uma intensa criatividade conjugada com os saberes tratadísticos que circulavam nas casas religiosas ou nos circuitos domésticos mais esclarecidos. São também estas entidades que reivindicam o trabalho dos artistas de maior prestígio. O caso exemplar de Nicolau Chanterene (Dias, 1996), que acabará por se fixar em Évora e no convívio com Clenardo e João Petit, expressa tanto

Fachada da Igreja de Nossa Senhora da Graça, Miguel de Arruda e Nicolau Chanterene, 1532-1540, Évora

o grau de sedução dos poderosos pela qualidade, como a ambição dos artistas na colagem aos círculos de poder. A sua provável colaboração na capela de planta centralizada do palácio dos Silveira, condes de Sortelha (Moreira, 1991, p. 309), dimensiona uma capacidade exímia na adaptação do espaço aos banhos romanos preexistentes e obriga a repensar as atribuições feitas para a sepultura na capela-mor da igreja matriz de Góis onde repousa D. Luís da Silveira, segundo vontade testamentária redigida em Lisboa em 1529 (Correia, V., 1953, pp. 145-148). Chanterene viria a executar para os Silveira outros trabalhos escultóricos. Nesse percurso sempre dialogante entre a escultura e a arquitectura que pauta também as intervenções sobre o espaço no século XVI, a Chanterene cabe um conjunto de realizações que, desde o trabalho desenvolvido no mosteiro de Belém ou em Coimbra, integram sempre a rigorosa percepção dos formulários arquitectónicos do Renascimento e a capacidade de desen-

Igreja matriz de Arronches, Arronches

volver neles o ornamento de expressão humanista. A sua participação nos conventos do Paraíso (1533) e de S. Domingos (1537), a execução do túmulo de D. Álvaro da Costa (1535), a colaboração com Miguel de Arruda na peculiar fachada da igreja da Graça (c. 1540) ou as janelas tratadas em perspectiva na capela-mor da igreja (1537) clarificam a consideração que atingiu, tanto como as preferências da encomenda em Évora. O portal da igreja matriz de Arronches, c. 1550, o túmulo de D. Jorge de Melo no convento de S. Bernardo (c. 1548) em Portalegre, ou o portal da igreja do convento do Espinheiro (1566) em Évora configuram a sua influência marcante na faixa alentejana.

Pela "Évora romana" passaram obrigatoriamente os arquitectos que ofereciam melhores condições no cumprimento de um programa de cultura infiltrado nas muitas casas religiosas construídas na proximidade da Corte. Enquanto os palácios privados foram desaparecendo ou sendo engolidos por reconstruções posteriores, sobrevive ainda uma Évora religiosa, expoente de glórias passadas e sonhadas no Re-

Claustro do convento de Nossa Senhora da Graça, Miguel de Arruda, c. 1540, Évora

nascimento. Nela se destaca o convento da Graça (panteão da casa Vimioso desde 1541), porventura modelo inspirador de outros espaços, como se detecta na cadeia de filiações verificada entre o claustro, a quadra do convento da Assunção de Faro (Moreira, 1995 a, p. 347) e, em categoria mais consistente, o "claustro castilhiano". Também não é um acaso que às primeiras campanhas do convento de Évora, ainda na década de 30, ande associado o nome de Miguel de Arruda.

Miguel de Arruda é, precisamente, uma das figuras emblemáticas do Renascimento português, assegurando a continuidade do trabalho especializado e desenvolvido no seio familiar desde o período manuelino. Sobrinho de Diogo de Arruda e filho de Francisco de Arruda, Miguel atravessa o reinado joanino, destacando-se pela ocupação dos cargos de nomeação régia e pela representação dos momentos arquitectónicos de maior envergadura no País. O conjunto das obras que lhe são entregues abarca a arquitectura civil e religiosa, pública e privada, e atesta a sua versatilidade nos vários domínios. Até à sua morte em 1563, assumiria os

programas construtivos de maior responsabilidade, ao serviço do rei D. João III e do cardeal D. Henrique, permitindo a elaboração de um *corpus* de uma obra monumental, nem sempre totalmente esclarecido, como acontece com a fonte da Vila de Alter do Chão (1556), encomendada pelo infante D. Luís, e a varanda do Grão-Prior na vila do Crato (Serrão, 2002, p. 76). Mas é sobretudo o seu desempenho na arquitectura militar que clarifica tanto as prioridades sentidas pelo rei na protecção dos interesses nacionais, como a complexa teia de interferências na arquitectura portuguesa e a marcação progressiva de uma energia musculada que, rapidamente, se instala também no espaço que substitui o ornamento pelo decoro. O cargo de *"mestre das obras de fortificação do reino, lugares d'além e Índia"*, lugar especialmente criado para si a partir de 1548, dá-lhe um papel inequívoco de supervisão em todas as obras de iniciativa régia e dimensiona a sua produção no impacto da projecção da arquitectura militar, no âmbito da qual receberia, a propósito do seu contributo em Mazagão, os elogios mais rasgados de Benedetto da Ravena.

O carácter pioneiro de Miguel de Arruda estende-se a uma plasticidade espacial desenvolvida em várias frentes. A estratégia da igreja-salão, que rematava em Belém todas as conquistas do espaço gótico, é agora recuperada numa reinterpretação pastoral de cunho tridentino e formalizada através de cerrados valores canónicos que, de gótico, já nada tem. A igreja da Misericórdia em Santarém (1559) de Arruda (Serrão, 1990, pp. 62-65) é um desses momentos fulcrais na definição tipológica das *hallenkirchen* que haverá de marcar não apenas as três novas catedrais, mas também uma espécie de comportamento generalizado no Alentejo, como nas igrejas de Santo Antão de Évora (1548-1577), S. Salvador de Veiros (1559-1595), matriz de Monsaraz (1563), Santa Maria do Castelo de Olivença (1570-1584) ou a matriz de Almodôvar (1592), da traça de Nicolau de Frias (Serrão, 2002, p. 190).

Capaz de enfrentar os desafios constituídos nas "microarquitecturas" em Valverde e Salvaterra, Miguel de Arruda deve ter tido uma participação como projectista, para além dos trabalhos de fortificação a que esteve ligado, no mosteiro de Valbenfeito, Óbidos (ocupado pelos frades jerónimos em 1548), na "igreja de fora" (1548) (actual Sala dos Reis) do mosteiro de Alcobaça, verdadeiro ensaio do espaço fluido da igreja-salão, no convento das Bernardas de Tavira (1550) ou no palácio real de Xabregas (Moreira, 1995 a, p. 357). As mais altas representações do poder civil ou religioso são, assim, controladas pelo arquitecto que inspecciona a obra de João de Castilho em Tomar, em 1548.

Em Évora, a igreja jesuítica do Espírito Santo (1566), onde trabalham Manuel Pires e Afonso Álvares, arquitecto-mor do Reino e sucessor de Arruda (seu sogro, aliás) como mestre das fortificações, teria uma papel determinante na marcação de uma arquitectura límpida e despojada que abdica de todas as "perturbações" ornamentais. Ainda na esfera da encomenda do cardeal e arcebispo de Évora, e com o contributo de Álvares, o episódio da substituição do arco romano pelo chafariz da Praça do Giraldo (1570) é bem expressivo da condenação dos valores humanistas do "antigo", na cidade que envereda então pela moral controlada pela parenética cristã.

4 — A ORDEM DE S. JERÓNIMO. ESPAÇO E SABER

Pela bula *Piis votis fidelium*, de 1 de Abril de 1400, o papa Bonifácio IX autorizava a construção dos dois primeiros mosteiros da Ordem de S. Jerónimo em Portugal: Penha Longa e S. Jerónimo do Mato (Santos, 1980, pp. 7-8). Ao longo do século XV, nasceriam ainda S. Marcos, o Espinheiro de Évora e Belém. O mosteiro da Pena em Sintra, no cume do penhasco da serra, começa a sua construção em 1503, e o mosteiro das Berlengas (que se extinguiria em 1535) é autorizado pela bula de Leão X a 12 de Julho de 1513. Em 1528, os jerónimos ocupam o mosteiro de Santa Marinha da Costa em Guimarães e, em 1548, regista-se a ocupação de Valbenfeito (Óbidos). Na segunda metade do século XVI, cresce em Coimbra o colégio de S. Jerónimo, integrado na estrutura académica da Universidade.

É, pois, acompanhando uma política ideológica que progressivamente reivindica os valores em torno do Humanismo cristão que se implantam os espaços físicos e culturais dos jerónimos. O longo percurso que levará à organização do sentido Moderno do Estado é feito de muitos contributos, de onde não se ausentam a redefinição das estruturas da Igreja e a peculiar interpretação da Ordem de S. Jerónimo sobre a cultura religiosa e a necessidade de praticar uma nova ascese. Fustigada pelas acusações de contaminação com os pecados do Mundo e saindo debilitada do Cisma que dividiu a sua autoridade (e as respectivas obediências) por Roma e Avignon, a Igreja encontrou também a possibilidade da sua regeneração no desenvolvimento de práticas renovadas e num entendimento reformado da sua ligação entre Deus e os homens.

As propostas que Mestre Eckhart (+ 1327) teve de defender perante as instâncias acusadoras da Igreja, e cujas fontes radicam em Santo Agostinho, Alberto, *o Grande,* e S. Tomás de Aquino, desenvolvem um itinerário espiritual de interioridade e marcante feição intelectual. O movimento da *Devotio moderna*, alimentado a partir de uma perspectiva da mística contemplativa que se identifica cada vez mais com a experiência da caridade e da imitação da humanidade de Cristo, perde, ao longo do século XIV e com os discípulos de Mestre Eckhart, a anterior dimensão intelectual que se orienta progressivamente para as práticas da meditação, da introspecção e da piedade vivida (Paul, 1973, pp. 422-427). Na trama complexa do pensamento teológico do século XIV, as vibrantes polémicas lideradas pelos franciscanos sobre a pobreza e o despojamento dos bens materiais em Cristo continham, na realidade, uma vertente ameaçadora para os equilíbrios tradicionais do poder. Na lógica esgrimida por Guilherme de Ockham apela-se à insuficiência dos argumentos que legitimam a autoridade do papa sobre os poderes temporais e criam-se as condições para a crítica da escolástica aristotélica e para o desenvolvimento de uma doutrina que reivindica o retorno aos textos primitivos do Cristianismo e, consequentemente, a necessidade de reforma da Igreja.

No espaço privilegiado de discussão nas Universidades, também se haveria de pressentir a urgência reformista. No Portugal do século

XV, esquematicamente dividido entre os valores tradicionais da honra e da guerra em oposição às novas estratégias de poder cimentado no conhecimento e na abertura à Europa e ao Mundo, as iniciativas do infante D. Pedro, duque de Coimbra, para a fundação de um colégio articulado à Universidade ou, no mesmo sentido, do Doutor Diogo Afonso Mangancha, lente de Leis na Universidade de Lisboa e desembargador do Paço, constituíram modelos falhados que as Ordens religiosas iriam posteriormente resolver. Herdeiro de um corpo teórico onde se inscreve a dinâmica das novas apostas da sociedade laica e religiosa, o rei D. Manuel iria prover a Universidade de novos Estatutos e desencadear a criação de instituições colegiais em Lisboa (1508), Braga (1509), Guimarães (1512) e Évora (1520) que tiveram, na realidade, vigência curta e atribulada.

São as preocupações com o Ensino e com a abordagem às fontes legítimas da Teologia que constituem a marca mais relevante no trajecto dos religiosos jerónimos e legitimam o seu papel de colaboradores activos no processo reformista projectado pelo rei D. João III. Já nas origens remotas do mosteiro de S. Marcos (Tentúgal) se encontra uma nobreza partidária do regente D. Pedro e da visão esclarecida do poder que integra o conhecimento. Em 1444, passaria para a posse de Aires Gomes da Silva a capela instituída em 1441 por seu pai João Gomes da Silva, mas a participação do fidalgo na batalha de Alfarrobeira veio ditar a sua morte e a consequente confiscação dos seus bens a favor da Coroa. A recuperação deste património deveu-se à viúva, D. Beatriz de Menezes, que, intercedendo junto da rainha, conseguiu a reconversão da capela e dos bens anexos para a fundação do mosteiro jerónimo de S. Marcos.

Ao longo de Quatrocentos, é incerta a contribuição da Ordem de S. Jerónimo no domínio do cultivo das Letras e do conhecimento dos textos bíblicos ou patrísticos. Mas no século seguinte toda a sua actuação decorreu em torno da constituição dos corpos colegiais que superavam, finalmente, os desaires ocorridos na organização destes institutos do saber. Até ao reinado de D. João III (1521-1557), muito embora haja notícias da frequência dos religiosos de S. Jerónimo em Estudos fora da Ordem, não se verificou aqui a constituição de nenhum destes organismos com carácter organizado. Acompanhando o esforço da mesma têmpera lectiva praticada no mosteiro agostinho de Santa Cruz de Coimbra, o mosteiro da Penha Longa institui colégio em 1535. Condenado a experiência efémera, logo em 1537 o rei determina a sua mudança para o mosteiro de Santa Marinha da Costa em Guimarães com a liderança de uma das figuras mais prestigiadas da Ordem, frei Diogo de Murça. Aqui estudaria D. Duarte, filho do rei e comendatário das rendas do mosteiro beneditino de S. Miguel de Refojos de Basto que sustentavam o colégio da Costa, e D. António, filho do infante D. Luís e futuro candidato ao trono português. O percurso colegial de S. Jerónimo assume então um desempenho brilhante no estudo das Artes e da Teologia, com as prerrogativas de conceder os graus de bacharel, licenciado e doutor a partir de 1539. As intenções régias no estabelecimento de um programa de ensino moderno

e vocacionado para enfrentar os desafios colocados pela dimensão do Império promoveram a transferência da Universidade de Lisboa para Coimbra em 1537 e o consequente escoamento dos mestres mais respeitados do colégio de Santa Marinha da Costa [como António Caiado (1541), Marcos Romeiro (1545) ou Inácio de Morais (1546)], ditando a falência dos Estudos em Guimarães. Em 1543, frei Diogo de Murça era chamado a assumir o reitorado da Universidade de Coimbra, deslocando para aqui o colégio da Ordem.

É, aliás, no seu reitorado (1543-1555) que a Universidade, a instituição que dava ainda os primeiros passos na definição de um espaço físico credível ou na implementação de uma vitalidade capaz de prescindir dos saberes veiculados pelas Universidades estrangeiras que continuavam a captar a inteligência nacional, encontra os mecanismos de eficácia científica e pedagógica cimentada, para sempre, no espaço mais emblemático da cidade. Foi também um momento de grande aposta na reorganização dos Estudos que, no ano de 1544, viram anunciada a entrega de novos Estatutos (Rodrigues, 1990, pp. 54-55) e, a partir de 1548, puderam contar com o colégio das Artes, cujo desempenho assegurava à Universidade a chancela da qualidade e da modernidade. E se as vicissitudes por que passou o colégio das Artes em Coimbra têm de ser relacionadas com um contexto que preparava uma Contra-Reforma mais actuante e menos permissiva às convicções humanistas, ao ponto de reconfigurar o seu espaço lectivo e acolher nele, a partir de 1565, as instalações da Inquisição, o certo é que o elenco dos seus primeiros professores, criteriosamente escolhido pelo rei, colocou em Coimbra as mais elevadas expectativas no capítulo do ensino das Letras antigas e das Humanidades (Craveiro, 2002, pp. 188-224). É incerto o nível de interferência de frei Diogo de Murça, na selecção dos professores recrutados (como André de Gouveia, principal do colégio de Bordéus, João da Costa, Diogo de Teive, Elie Vinet ou George Buchanan), mas o seu percurso individual, ingressando primeiro no mosteiro da Penha Longa em 1513, estudando Teologia em Salamanca, possivelmente em Paris e com certeza em Lovaina (de 1529 a 1533, ano em que obtém o grau de Doutor), a chefia dos colégios instalados no mosteiro da Penha Longa (1535-1537) e de Santa Marinha da Costa (1537-1543), faz dele um homem apetrechado com o domínio dos saberes pautados pela observação e pela experiência que tornam credível a suspeita de que o reitor poderia ter tido um papel bem mais relevante no caso complexo do colégio das Artes do que aquele que lhe anda normalmente atribuído.

A extinção do priorado-mor do mosteiro de Santa Cruz e a canalização das suas avultadas rendas para as novas dioceses formadas e para a Universidade é uma circunstância que não pode ser considerada alheia à acção do dinâmico reitor. Num processo desencadeado a partir de 1543, o mosteiro crúzio perdia os apoios régios e a secular capacidade financeira que o tinham levado a assumir um papel protagonizador no lançamento da cultura e da plástica renascentistas na cidade de Coimbra. Para além do século XVI, enquanto os cónegos regrantes de Santo Agostinho se dilaceravam em contendas intermináveis com a

Companhia de Jesus ou com a Universidade, esta assentava as bases operativas de um funcionamento moderno, incorporando sistematicamente os vários colégios controlados pelas Ordens religiosas que não se quiseram ausentar da causa que fundia poder e conhecimento. Em 1547, Diogo de Castilho (Craveiro, 1990), o arquitecto régio em Coimbra e responsável pela materialização efectiva da cultura do Renascimento, primeiro ao serviço do mosteiro de Santa Cruz e depois da generalidade das Ordens religiosas e da encomenda mais actualizada, assumia as funções de arquitecto da Universidade, revelando-se, também desta forma, uma política construtiva mais forte e empenhada na redefinição dos espaços destinados aos Estudos.

Menos feliz na solidificação das estruturas colegiais da sua própria Ordem, frei Diogo de Murça não pôde contornar os obstáculos colocados em Coimbra no tocante à falta de espaços físicos a ocupar, nem à crescente capacidade de pressão da Companhia de Jesus para fazer valer os seus interesses. Na realidade, o sonho de edificar um colégio jerónimo remontava, pelo menos, a 1535, altura em que o rei expressava esse objectivo (Brandão, vol. I, 1937, pp. 174-175), denunciando, assim, o carácter vanguardista da Ordem no acompanhamento do agitado processo da transferência da Universidade, por essa data certamente já em curso. À excepção das experiências colegiais levadas a cabo pelo mosteiro de Santa Cruz, no desenvolvimento de uma prática ligada ao Ensino com raízes medievais, as outras Ordens religiosas apenas começariam a construir os seus colégios na década de 40 de Quinhentos. A manutenção de querelas com a Companhia de Jesus fez com que a construção do colégio de S. Jerónimo só fosse iniciada nos anos 60 em terreno muito próximo da Universidade e considerado suficientemente amplo para o colégio e respectiva igreja (Brandão, 1933, pp. 303-310). Até lá, os frades jerónimos, sem espaço próprio, ocupariam propriedade alheia, muito embora o seu instituto colegial fosse incorporado na Universidade em 1553 (Brandão, 1941, pp. 195-196).

Seguindo uma tipologia previamente convencionada, o colégio apresentava, na sua dupla natureza lectiva e conventual, os espaços destinados ao estudo conciliados com a vida comunitária e religiosa. Tendo sofrido a adaptação aos serviços hospitalares a partir de 1848 e, nos últimos anos, a instalação de diversos cursos e organismos universitários, o edifício que hoje se mantém preserva, das campanhas efectuadas no século XVI, apenas o claustro e algumas dependências anexas. A responsabilidade das obras decorreu a cargo de Diogo de Castilho, imprimindo aqui o mesmo modelo que já tinha sido testado no programa coeso estabelecido na não distante Rua da Sofia, pensado como o primeiro pólo universitário na cidade (Rossa, 2001, pp. 673-762). De facto, a manutenção do partido do designado "claustro castilhiano" para o colégio de S. Jerónimo (1565) constitui o último da série construído ainda em vida de Diogo de Castilho. No claustro de S. Jerónimo, em Coimbra, verifica-se o mesmo ritmo sequencial das arcadas divididas por impositivo sistema de contrafortagem, no primeiro piso com galerias dotadas de abóbadas esquarteladas; o piso superior foi posteriormente reformulado, mas na sua definição inicial

deveria contemplar o formulário comum (que ainda se percebe no colégio de S. Tomás) de sistema arquitravado com as colunas assentando sobre peitoril e galerias cobertas de madeira.) A ordem arquitectónica consagrada permanece a jónica.

Pese embora a proximidade claustral entre Tomar e Coimbra, sustentada pela relação de parentesco entre os arquitectos intervenientes, está por apurar o desempenho efectivo da Ordem de S. Jerónimo na idealização deste programa espacial remetido ao claustro. De facto, se Tomar e Coimbra se encontram irmanadas pela mão-de-obra especializada dos Castilho e pela vontade régia de intervenção reformista, não é factor de menor relevância que a liderança de todo este processo seja, precisamente, entregue aos frades jerónimos. No terreno da concretização das reformas, foi a frei António da Silva, ou de Lisboa, provincial da Ordem, que foi entregue o governo de Tomar; a frei Brás de Barros, coube a difícil missão de reformar o mosteiro de Santa Cruz e preparar as estruturas de acolhimento à Universidade; a frei Diogo de Murça, reservou-se o mérito de conduzir a Universidade aos escalões mais elevados do conhecimento científico de raiz humanista.

O colégio de S. Jerónimo integra-se, pois, na construção de um processo virado para a montagem das "fortalezas" de uma religiosidade esclarecida e protegida pela Universidade. A igreja é o espaço público por excelência onde se desenrola a visibilidade do poder de cada uma das unidades colegiais. À excepção de outros partidos dissidentes (como os colégios das Artes, do Espírito Santo, de S. Tomás e, na parte alta da cidade, o de Santo Agostinho) justificados por critérios de natureza própria, vai ser o modelo comunitário provido de igreja pública que, sucessivamente, se implanta em Coimbra e se impõe para além do século XVI. Uma organização de nave única, com capelas laterais intercomunicantes, coro alto desenvolvido e o prolongamento da cobertura abobadada da nave estendida à capela-mor, é um formulário configurado na arquitectura colegial que também serve os pressupostos ideológicos da Contra-Reforma e ganha corpo em Coimbra desde meados de Quinhentos. A reconstituição da igreja de S. Jerónimo (Lobo, Rui Pedro, 1999 a, pp. 62-65), colocada no flanco sul do colégio, veio mostrar a continuidade de uma tipologia que transforma as capelas laterais em capelas-nichos, que se incorporam na espessura das paredes e se apresentam como a solução possível para resolver a exiguidade do espaço.

As contendas com os jesuítas na dura batalha pela posse dos terrenos ditaram o atrofiamento do colégio onde, mesmo assim, se foi inscrevendo o longo bloco dos dormitórios situado a nascente, numa definição que torna viável a suspeita de que o projecto inicialmente pensado incluiria a formação de mais um claustro regulador de todo o conjunto. Logo ao lado, a construção do colégio das Artes, controlado pela Companhia de Jesus, inviabilizaria, para sempre, a realização de semelhante programa.

Uma tal organização já fora implantada na estrutura conventual do Espinheiro. Às portas de Évora, o convento de Santa Maria do Espinheiro preserva uma intenção de regularidade acentuada pela formação de um

Claustro do colégio de S. Jerónimo, Diogo de Castilho, c. 1565, Coimbra

Capela tumular de Garcia de Resende, c. 1525-1530, Convento do Espinheiro, Évora

pátio amplo, delimitado a nascente pelo bloco da adega e dos dormitórios superiores e, a norte e poente, pelas oficinas que, provavelmente, albergaram o espaço de trabalho do pintor frei Carlos.

Não existe sobre o Espinheiro monografia que possa esclarecer, com o grau de exigência adequado à importância do conjunto edificado, sobre o desenvolvimento dos espaços no tempo e a sua descodificação. Para além das informações imprecisas dos cronistas, continuam a ser fundamentais os trabalhos de Túlio Espanca (Espanca, 1966, pp. 293-308; Espanca, 1980; Espanca, 1993, pp. 108-111) que pontificam sobre a matéria do artístico que acompanha a história do edifício. A extinção das Ordens religiosas transformou, até hoje, o espaço em propriedade privada (onde se instalou recentemente uma unidade hoteleira), deixando escassa margem para o seu estudo.

Reza a tradição que as suas origens remontam ao milagroso aparecimento da Virgem em cima de um espinheiro, o que deu lugar à construção de um modesto oratório, levando o bispo de Évora, D. Vasco Perdigão, a fundar mais condigna igreja e mosteiro que entregou à Ordem de S. Jerónimo em 1458 (Espanca, 1966, p. 293). Como o tempo impõe, também o convento do Espinheiro passou por diversas campanhas de obras que obrigaram à reformulação dos espaços em épocas diversificadas, sem, no entanto, perder uma fisionomia que incorporava as estratégias de circulação inicialmente montadas. É conhecida a protecção que os reis de Portugal concederam à Casa. Regista-se a influência de D. Afonso V, D. João II, D. Manuel I, D. João III ou D. Sebastião, não apenas porque nela se hospedaram várias vezes e aqui se registaram episódios de grande relevância para a vida

nacional (como a realização de Cortes em 1481 ou a estadia em 1490 da princesa Isabel, filha dos Reis Católicos e noiva do herdeiro ao trono português, o infante D. Afonso), mas também porque continuam visíveis as marcas de uma grandeza que passava pela generosidade do mecenato régio e pelas contribuições da grande nobreza local.

Já foi estabelecido o paralelo entre o carácter de panteão régio assumido pelo mosteiro dos Jerónimos em Belém e a correspondente eleição de S. Marcos e do Espinheiro como espaço privilegiado da morte, que assegura aos grandes do Reino a vida eterna (Santos, 1980, p. 24) e às casas religiosas as condições da sua manutenção. Se S. Marcos se constitui, numa linha elitizada de privacidade, como o panteão dos Silva, no Espinheiro desfilam ainda as pedras tumulares dos Silveira, condes de Sortelha; dos Távora, condes de Viana; dos condes de Basto ou, em verdadeira acepção da cultura renascentista emergente, do poeta e cronista Garcia de Resende. Integrando-se, tanto na vocação eremítica e ascética dos frades de S. Jerónimo como na procura de um ideal de pureza e despojamento que passa por um diálogo individual com a natureza, a capela funerária de Garcia de Resende (Silva, 1997, pp. 113-120), isolada na cerca do Espinheiro, significa a entrega aos níveis de exigência marcados pela teoria do Renascimento que, no plano da construção pictórica do mundo, tinha plena e imediata correspondência com o trabalho de frei Carlos. A capela, edificada por desejo expresso pelo cronista em 1520, ergue-se numa volumetria de três corpos que compreendem o nártex, a nave e a capela-mor. Interpretada no ciclo da arquitectura de Gótico final alentejano que integra evidentes sinais de mudejarismo, tão ao gosto da época manuelina nesta faixa do território (e de que a capela de S. Brás de Évora ou a igreja matriz de Mértola são, porventura, expoentes de primeira grandeza), a capela de Garcia de Resende é muito mais do que a expressão goticista dos finais da Idade Média em Portugal. A escala humanizada das suas dimensões reduzidas; a configuração tripartida do espaço em sequência e a subtil intenção de centralidade do corpo intermédio da nave, pela sua maior elevação e pela colocação do tumulado; a presença da água purificadora na fonte que ainda se mantém e integrava o projecto original; a energia pentagonal das abóbadas nervuradas em estrela de quatro pontas que cobrem a capela-mor e a nave de dois tramos; a peculiar e raríssima invocação da capela a Nossa Senhora do Egipto; ou, em suma, o recolhimento elitista e diferenciado que envolve a atmosfera criada obrigam à leitura da capela funerária de Garcia de Resende como expressão de um momento cultural que já não é outra coisa que não seja a centelha humanista que iluminava o círculo eborense e conquistava o País. Em última análise, a escolha de Resende para a sua eterna morada no recinto do convento jerónimo do Espinheiro não pode constituir uma situação fortuita e de mera coincidência.

O conjunto monástico divide-se em duas grandes áreas que coincidem, uma com o pátio a norte, a outra com o maciço que compreende a igreja e o claustro com todas as dependências anexas e próximas. Os registos construtivos mais antigos e, porventura, remetidos aos últimos anos do reinado de Afonso V (1438-1481) situam-se

no transepto da igreja, sendo ainda visível no exterior da capela da Ressurreição, do lado da Epístola, o sentido poligonal da capela com as grandes janelas de filiação batalhina. A igreja acabaria por sofrer duas fortíssimas intervenções, a primeira desencadeada na década de 60 de Quinhentos, e a última dos finais do século XVIII até 1801, que contribuíram para a sua forte descaracterização.

Se D. João II (1481-1495) não descurou a atenção sobre o Espinheiro, como o atesta a presença do baixo-relevo cerâmico com as armas e o emblema régio do Pelicano na parede que contém a fonte alimentada pelas águas da cisterna, é sobretudo nos reinados seguintes, de D. Manuel e D. João III, que se intensificam as campanhas construtivas que configuram, ainda hoje, a definição espacial assumida no convento. Nos inícios da década de 20 do século XVI, está em curso uma operação empenhada que abrange a construção da cisterna, da adega e do claustro. Desconhecidos os mentores do programa, sabe-se que os mestres-pedreiros responsáveis no terreno pela sua execução foram os irmãos João Álvares e Álvaro Anes, sendo a obra do claustro vistoriada em 1522 pelo arquitecto régio e mestre das obras da comarca do Alentejo, Diogo de Arruda (Espanca, 1966, p. 296).

A cisterna, apoiada em seis contrafortes exteriores no flanco nascente do claustro, e a adega, que se projecta no sentido sul-norte de forma ligeiramente oblíqua a lançar as bases para a formação do grande pátio, são construções interessantíssimas e definidas por três naves ogivais de cinco e doze tramos, respectivamente. A robustez imprimida nestes dois conjuntos justifica-se pelo seu carácter utilitário, onde não falta uma ambígua sacralidade no espaço organizado pela repetição sistemática de um módulo. Por cima da adega corriam os dormitórios que desembocavam, no topo norte, no terraço com vista para a cerca. Em solução que teria mais tarde desenvolvimento nas varandas da quinta da Granja, propriedade dos cavaleiros de Cristo em Tomar, no mosteiro agostinho do Salvador de Grijó ou, numa mais próxima comunhão religiosa, no mosteiro de Santa Marinha da Costa, o terraço do Espinheiro assenta sobre estrutura de arcaria e conserva o vão geminado de mármore com mainel e decoração capitelar naturalista.

O claustro, de planta rectangular de três e quatro tramos, organiza-se num esquema de arcadas geminadas nos dois pisos e impositivos contrafortes demarcatórios que sugerem a continuidade do modelo aplicado por mestre Boytac no mosteiro da Pena em Sintra, em 1507 (Dias, 1988 a, p. 113). No Espinheiro, arcos de volta perfeita e colunas de granito no piso térreo, e arcos abatidos e colunas de mármore no piso superior, estabelecem uma ambiência de rigor e ritmo calculado, de onde não se ausenta a componente festiva, própria do espectáculo imposto na arquitectura do período manuelino. A saborosa decoração das gárgulas e dos capitéis do primeiro piso inscreve-se na vertente lúdica e fantasiada de um momento cultural que se preparava, na realidade, para desenvolver programas decorativamente mais contidos e mais próximos das lições clássicas dos tratados. As abóbadas nervuradas de perfil abatido que preenchem as galerias do claustro e se estendem às dependências anexas, como a casa do lavabo ou do refei-

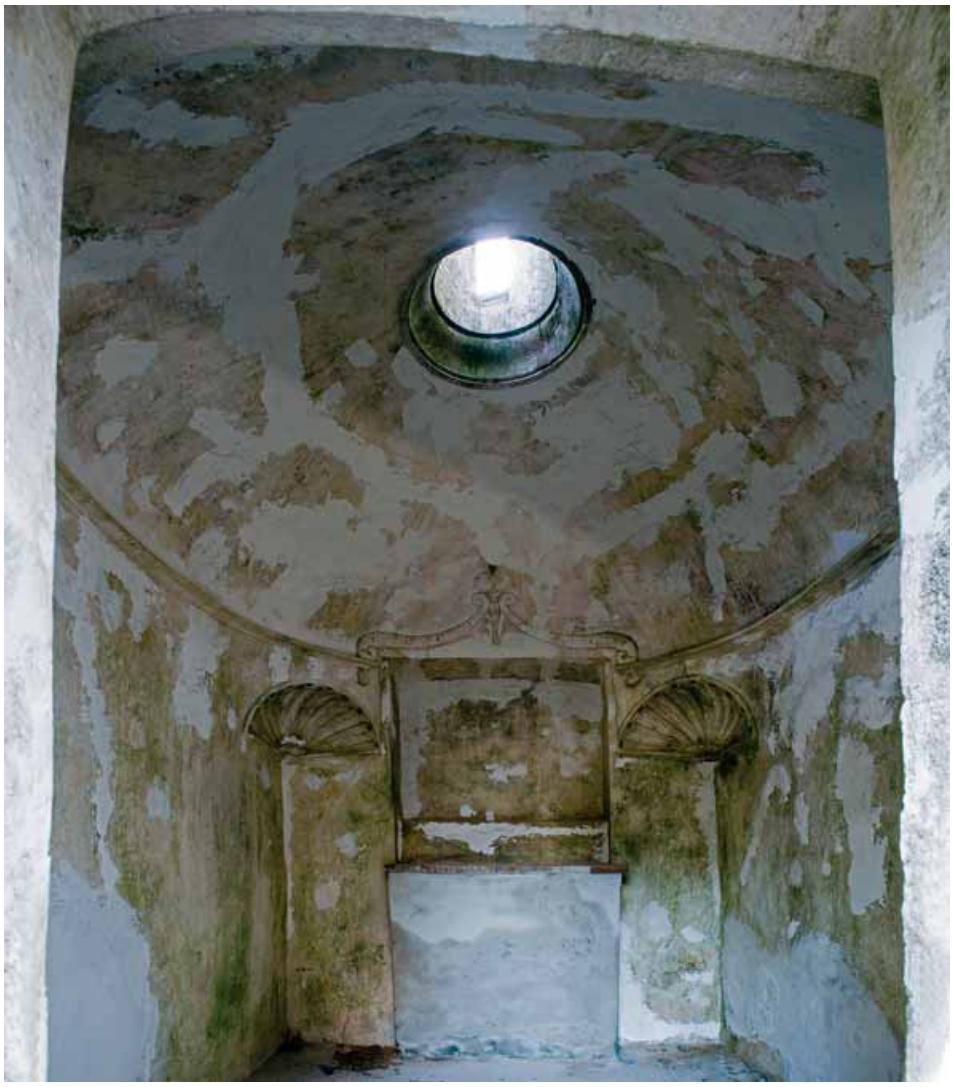
tório, são ornadas com chaves onde proliferam os emblemas régios da cruz de Cristo e da esfera armilar que convivem com outras definições mais sóbrias de assumido perfil renascentista. A estratégia das coberturas nervuradas estimula, assim, um percurso que se prolongaria no tempo e de que a arquitectura alentejana do Renascimento não haveria de abdicar tão cedo (Craveiro, 2002, pp. 326-347).

As marcas mais evidentes da plástica renascentista, niveladora do grau de erudição presente no Espinheiro, encontram-se no portal principal da igreja, obra assinalada em 1566, em mármore de Estremoz, e na capelinha de Nossa Senhora do Espinheiro, que Túlio Espanca classificou de *"venerável relíquia de arquitectura religiosa"* (Espanca, 1966, pp. 295-296).

O portal da igreja, de autoria desconhecida, que se integra no desenvolvimento das fórmulas clássicas praticadas por Nicolau Chanterene na cidade de Évora, reivindica a escala, a harmonia das proporções e a geografia decorativa propostas pelas franjas culturais mais requintadas do Renascimento. Organizado pelo arco ladeado por duas colunas dóricas, apresenta uma iconografia remetida às figuras da Virgem e, nos medalhões, de S. Jerónimo e S. João Baptista. O portal é protegido pelo imenso vão da portaria e do adro, cuja construção deverá ter ocorrido nos finais do século e que ainda ostenta a magnífica grade do mesmo período (Espanca, 1966, pp. 296-297).

Referência especial deve ser feita à capelinha situada no ângulo nordeste da capela-mor da igreja, onde a tradição identifica o exacto local do aparecimento da Virgem. Numa escala miniatural, de planta quadrangular com cobertura hemisférica assente sobre trompas em concha e dotada de lanternim, a capela de Nossa Senhora do Espinheiro inscreve-se na magia das formas perfeitas e apela ao equilíbrio das forças cósmicas. O friso demarcador da cobertura é interrompido na zona do retábulo já desaparecido, mas cujo remate de volutas ainda se preserva. A entrada faz-se através de um portal enquadrado por pilastras num esquema de grande limpidez programática. As urnas e as volutas superiores encontram-se hoje deslocadas, acompanhando o avançado processo de degradação da capela. Pela sua definição de absoluta centralidade e pela ideia que ela transporta, esta construção poderá ser remetida à década de 30 do século XVI. Não existe a menor indicação sobre quem pudesse ter fornecido o seu desenho, mas, nesta altura, a presença de Nicolau Chanterene em Évora, a suspeita do seu envolvimento em espaços centralizados como a capela do mosteiro de Celas em Coimbra ou a capela do paço dos condes de Sortelha em Évora e um *curriculum* de trabalho para os frades jerónimos no mosteiro de Belém, em S. Marcos de Coimbra e na Pena em Sintra são indícios demasiado fortes para não considerar a possibilidade da sua convivência próxima do Espinheiro. Bem perto da capela existe, aliás, uma janela de recorte nórdico, tão comum ao Renascimento francês, incorporada numa das paredes do corpo das empreitadas manuelinas de 1520-22 que dá acesso ao piso superior do claustro.

Pela Ordem de S. Jerónimo passam todos os requisitos que transformam os frades em agentes qualificados para a montagem e acompanha-



Capela de Nossa Senhora do Espinheiro, c. 1535, Convento do Espinheiro, Évora

mento das estruturas do Estado Moderno. Com D. Manuel e D. João III, sobretudo, dinamizam um processo que não pode prescindir do conhecimento e com ele se identifica para alicerçar as qualidades do poder. Por isso os jerónimos são chamados a intervir para disciplinar Regras, para construir as novas estratégias do Saber, para difundir e eternizar a imagem do rei, e, por isso mesmo, o rei os protege. Na aliança que se forja, a erudição é convocada aos espaços físicos dos mosteiros e, desde muito cedo, aí se implantam as formas e a cultura do Renascimento.

Os artistas presentes são sempre os mais credenciados. Comprovadamente, no mais carismático mosteiro da Ordem, o mosteiro de Belém, de fortíssimas conotações ideológicas, que D. Manuel elevou à categoria de panteão régio, trabalharam, para além de muitos ou-

tros que haveriam de ter um papel determinante na disseminação da cultura arquitectónica do Renascimento, mestre Boytac, João e Diogo de Castilho, Nicolau Chanterene ou, dobrado os meados do século XVI e numa linguagem clássica mais cerrada e tratadística, Jerónimo de Ruão. Boytac trabalharia ainda para o mosteiro da Pena em Sintra, tal como Chanterene, que está em 1522 também em S. Marcos e, na década de 30, possivelmente no Espinheiro. Diogo de Castilho tem um desempenho em S. Marcos, que vai, provavelmente, para além da cobertura da capela-mor da igreja, e será chamado a executar o colégio de S. Jerónimo em Coimbra.

As transformações ocorridas nos diversos mosteiros de S. Jerónimo inviabilizam, muitas vezes, a sua reconstituição dentro do crucial e longo período de implantação e desenvolvimento das categorias plásticas do Renascimento. Noutros casos, como S. Marcos ou Santa Marinha da Costa em Guimarães, violentos incêndios deixaram grande parte dos edifícios arruinada, pese embora se tenha procedido à sua reconstrução aproximada. Também neles se perfilam os ideais de clareza, proporção e racionalidade que as elites cultas do Humanismo construíam em redor do rei e da Corte. Na casa de Guimarães, o claustro, reconstruído, mantém o sabor erudito com filiação na ordem jónica estriada da serra do Pilar e é fruto da obra executada em 1598 por Adão Francisco, sob desenho e orientação de Pedro Afonso de Amorim, arquitecto ligado à operosa família nortenha dos Lopes (Ruão, 1996, pp. 154-157).

Mas não deixou a Ordem de S. Jerónimo de acompanhar os tempos. A prática parenética assegurava rapidamente o êxito da Contra-Reforma, enquanto o sonho humanista se diluía com a morte do rei D. João III e dos homens com quem tinha erguido todas as cumplicidades. Na visão mística do jerónimo frei Heitor Pinto, a felicidade suprema consiste na contemplação beatífica de Deus, e frei Miguel de Valença († 1569), que ingressa no mosteiro da Penha Longa em 1517 e será confessor da rainha D. Catarina, dos infantes D. Luís e D. Maria, D. Duarte e sua mulher D. Isabel ou das filhas do casal, D. Maria duquesa de Parma e D. Catarina duquesa de Bragança (Santos, 1980, p. 180), mantém uma atitude de vigilância sobre os costumes mundanos dos membros da Igreja. Em carta dirigida ao cardeal D. Henrique, arcebispo de Lisboa (1564-1574), critica severamente a vida desregrada e pouco edificante dos prelados, cujo exemplo de perfídia, riqueza e ostentação deverá ser castigado com os maiores tormentos (Santos, 1980, pp. 191-192). A voz do tempo implica prevenção e apela ao resguardo intimista.

A capela-mor do mosteiro de Belém (1565-1572), da iniciativa da rainha D. Catarina e projectada pelo engenheiro militar Jerónimo de Ruão, é a última grande obra jerónima de fôlego onde se pressente a reconversão dos valores humanistas em tácticas conjugadas com o desenho militar. Ritmo e ambiguidade expressiva dão o tom a uma época que os jerónimos portugueses irão deixar de controlar. A união dinástica ditará a eleição de um provincial castelhano, e as atenções vão passar a estar centradas no mosteiro de S. Lourenço do Escorial.

5 — MECENATO E PODER

A cultura arquitectónica do Renascimento ganha consistência a partir da reunião de vários factores que abrangem o plano teórico do conhecimento e correspondente capacidade na execução do projecto e as condições favoráveis de patrocínio à obra. Ou seja, o saber adquire expressão desde que acompanhado por uma política mecenática capaz de implementar os pretendidos níveis de qualidade e que, por sua vez, se redime e projecta em exaltação reconhecível aos olhos da comunidade. O marcante individualismo que também caracteriza o Renascimento conduz ao envolvimento explícito dos poderes na exposição pública do seu próprio poder.

Na realidade, a cultura mecenática não constitui exclusivo dos empreendimentos de extracção humanista. Mas, se a visibilidade do poder se apreende sempre como uma necessidade constante no tempo, é no longo período do Renascimento que alcança verdadeiro carácter de racionalização, como consciência assumida da inevitabilidade da sua participação.

A acção mecenática que o Portugal manuelino estimulou através do superior exemplo do rei denuncia o carácter moderno do período, desencadeando as condições de sofisticação de um processo que apelava cada vez mais à erudição. Do conjunto alargado das personagens que se encontram na primeira linha deste percurso, em que se destaca sempre o rei, há ainda que recuperar muitas entidades, sem as quais o Renascimento português teria enveredado por outros rumos. Nos círculos da Corte, no âmbito da Igreja e das Ordens Militares ou no foro privado, a vontade de marcação de um território imagético de poder deixou uma colecção assinalável de realizações que explicitam também a marca duradoura da cultura renascentista em Portugal.

D. Miguel da Silva

Personagem absolutamente exemplar no capítulo da independência e da vontade de actualização em todas as obras que patrocinou, D. Miguel da Silva (1480-1556) mereceu já a atenção da historiografia (Moreira, 1988; 1995 a; Deswarte, 1989; Rodrigues, 2000) que o catapultou aos mais altos níveis da cultura humanista do Renascimento.

Embaixador do rei D. Manuel na corte papal e privando com Leão X ou Clemente VII e "escrivão da puridade" de D. João III, o eborense D. Miguel da Silva soube rodear-se em Roma de um círculo de elite, fundamental para a sua protecção nos últimos anos da sua atribulada vida. A sua biblioteca incluía um conjunto de antiguidades reveladoras do seu interesse pela cultura clássica que podia, na Cidade Eterna, partilhar com intelectuais como Baldassare Castiglione, que lhe dedicaria o *Libro del Cortegiano* (1528). Quando, em 1525, regressa a Portugal por ordem do rei D. João III para ocupar o cargo de bispo de Viseu, o País não estava tão afastado do *"modo de Itália"* como o pretendeu Francisco de Holanda, mas faltava talvez o impulso de uma campanha controlada pela

erudição e executada por adequada força criadora. Francisco, o mestre cremonês com trabalho na basílica de S. Pedro sob as ordens de Rafael de Urbino e que acompanharia D. Miguel a Portugal, é o arquitecto de que o bispo necessita para *"a missão de plasmar os grandes monumentos 'à romana' com que (...) visionava encher de assombro e 'civilizar' o país natal, ao qual regressava como para um exílio dourado"* (Moreira, 1995 a, p. 334). Nesse "paraíso" forjado haveria, com justificada rapidez (a 16 de Outubro de 1527), de publicar as novas *Constituições* para a diocese (Deswarte, 1989, p. 68) que, em última análise, iam ao encontro do processo reformista da Igreja e conferiam às hierarquias eclesiásticas renovada autoridade. Em tempo de insegurança, o bispo fabricava também os mecanismos para a sua protecção.

A acção conjunta do bispo e do seu arquitecto privado traduzir-se-ia logo em Viseu, onde se forjou a já designada "corte beirã" e se projectou uma espécie de foco irradiador de uma cultura arquitectónica obediente às fórmulas do antigo. Do paço episcopal do Fontelo, praticamente irreconhecível, resta sobretudo a certeza de uma inserção do espaço construído em ambiente natural requintado, nesse apelo feito pelos humanistas ao usufruto saudável da natureza. Os jardins, o canto dos pássaros e a magia da água recriavam no Fontelo a nostalgia da perfeição que D. Miguel recuperava da sua vivência na Itália (Deswarte, 1989, p. 69). Os ecos do paço encontrar-se-ão, porventura, na definição das arquitecturas pintadas no retábulo de *Cristo em casa de Marta e Maria*, proveniente da capela do Fontelo (Serrão, 2002, p. 57).

É no claustro da Sé (1526-1532) que se revela todo o potencial de uma plasticidade herdeira das pesquisas formais sobre o "antigo", mas também filiada no sentido simbólico da vitalidade do *cortile* italiano que, em Viseu, conjuga de forma exemplar os dois mundos, civil e religioso. Elegante na organização das arcarias com colunas de fuste estriado e capitéis compósitos de irreverente criação, ou na limpidez do desenho de molduras e dos motivos decorativos dos vãos, o claustro já foi, justamente, relacionado com o pátio principal do palácio ducal de Urbino (Moreira, 1995 a, p. 338). Mesmo que o século XVIII lhe acrescente o segundo piso, que permanece, o claustro de mestre Francisco constituiu uma lição que, de facto, o século XVI português não soube ou não quis aprender tão cedo.

A conjugação entre o empenho do bispo e a carga italianizante transportada pelo cremonês aparece também na Foz do Douro, espaço marítimo portador da ideia de Finisterra que se pode associar à simbólica antiga de expressões tão emblemáticas como o farol de Alexandria, o colosso de Rodes e o mausoléu de Halicarnasso (Moreira, 1995 a, p. 336). Nessa pretendida sintonia entre a Foz e o porto de Ostia se levantaram os dois momentos construtivos que dignificam a acção mecenática do bispo de Viseu, a capela de S. Miguel-o-Anjo (1528) e a igreja de S. João da Foz (1527-1546), exemplarmente estudadas por Rafael Moreira. A primeira é uma torre paralelepipédica coberta por cúpula oitavada, em clara recuperação dos conceitos vitruvianos e adaptados da famosa torre dos Ventos de Atenas. A presença da longa inscrição latina dedicada ao bispo acentua a vertente laudatória deste programa.

A igreja de S. João da Foz, numa estratégia de complementaridade com a capela de S. Miguel-o-Anjo, apresenta o corpo rectangular desenvolvido em duplo quadrado e uma abside hexagonal com cúpula semicircular: *"Esse aparatoso conjunto era modulado por um alto embasamento de molduras sobrepostas apoiando pilastras de capitéis compósitos e entablamento dórico, e enriquecido por uma decoração festiva, em moda na Roma de Leão X, formada por uma faixa larga com argolas a que se amarravam por nós — talhados no granito com um vigor curiosamente manuelino — tabelas no alto de cada tramo, contendo extravagantes janelas em forma de tabulae ansatae, como as inscrições triunfais que os Romanos suspendiam nos templos"* (Moreira, 1995 a, p. 337). A sábia articulação entre as várias ciências que implicam o domínio da matemática, da geometria ou do desenho conjuga-se na mundividência clássica, em que a *"fonte mais directa do mestre cremonês parece ter sido a tradução ilustrada de Vitrúvio feita por César Cesariano* (...) *e talvez as Medidas del Romano de Diego de Sagredo"* (Moreira, 1995 a, p. 337), transportada para os imperativos cristãos no sonho dourado dos humanistas.

De facto, o que está em causa na Foz não é meramente um plano construtivo de grande fidelidade aos valores clássicos; é, sobretudo, uma concepção de programa unitário que contempla, no respeito aos ensinamentos de Alberti sobre a organicidade de um conjunto indivisível, uma cadência ordenada e credível (clássica, entenda-se) do espaço e das formas, o êxito na escolha da geografia da implantação e um programa urbanístico dirigido e controlado. A evocação do farol romano de *Portumnus* (deus guardião das chaves portuárias) é na cidade marítima do Porto subtilmente conduzida para um empreendimento tutelado por D. Miguel da Silva, que assume aqui o papel de guia supremo da cristandade.

Em 1540, o bispo de Viseu sentiu chegada a hora de abandonar o País. No seu próprio relato, a campanha movida contra si obrigou-o à fuga em segredo para salvar a vida. Acabaria os seus dias em Roma, não sem antes ter recebido a prometida distinção cardinalícia e ser considerado como forte candidato à cadeira de S. Pedro no conclave de 1550. Na realidade, permanecem ainda por esclarecer na totalidade as circunstâncias que azedaram o favor real ao bispo e os contornos da perseguição, mas o interesse de D. João III em manter o exclusivo da nomeação dos cardeais no círculo restrito dos seus irmãos constituiu, sem dúvida, o mote que fez avolumar este insustentável percurso de hostilidade. Nas malhas apertadas do poder, o independente, escudado por influentes ligações, culto e erudito bispo de Viseu só podia fazer perigar uma estrutura de Estado vigilante e atenta à dispersão dos privilégios.

O arquitecto Francisco de Cremona ficaria em Portugal. A sua presença no Porto, logo em 1539 dando pareceres sobre a segurança da torre dos Paços do Concelho (Craveiro, 2002, p. 430), abre-lhe o acesso a uma encomenda que já não se cinge a D. Miguel e permitir-lhe-á a continuação de um trabalho diluído na mão-de-obra nortenha. São-lhe, assim, atribuídas a capela de S. Tomé de Negrelos (c. 1545),

o novo edifício da câmara municipal de Vila do Conde (1538-1544) ou a campanha renascentista do paço dos Cunhas em Santar (Nelas) (Moreira, 1995 a, p. 339; Serrão, 2002, p. 58).

A D. Miguel da Silva cabe, por inteiro, um papel de vanguarda no multifacetado percurso de implantação da cultura humanista em Portugal. É, em suma, o intelectual que se apresenta no País ainda basicamente afogado nas estruturas manuelinas e que dele sairá deixando atrás de si um rasto de erudição e gosto requintado; o mecenas que toma a iniciativa de usufruir dos serviços do seu arquitecto privado e de acolher e estimular o "antigo" no seio das oficinas locais, onde se integra o já estudado caso de Vasco Fernandes (Rodrigues, 2000), mas também o homem cuja rebeldia e ambição foram mais fortes do que a segurança o permitia.

D. Jorge de Almeida

Em Coimbra, de forma mais homogénea do que em qualquer outra cidade portuguesa (pese embora o caso lateral e aproximado de Évora, entendível pelas longas permanências da Corte), as componentes do triunfo da arquitectura do Renascimento conjugam-se com as exigências de um saber instalado. Primeiro, por via do mosteiro de Santa Cruz e, depois, através dos laços de complementaridade entre a Universidade e os seus colégios, o grau de erudição presente acabou também por pressionar a cadência plástica na cidade. A grande alternativa no jogo intrincado dos poderes citadinos e que, curiosamente, não interfere na dinâmica da instalação da Universidade é o Cabido, no momento decisivo em que a diocese é governada por D. Jorge de Almeida, filho de D. Lopo de Almeida e com ligações às figuras mais destacadas na cultura portuguesa da primeira metade do século XVI.

A estadia de D. Jorge de Almeida, ainda muito jovem, em território italiano encontra-se hoje esclarecida graças ao volume documental publicado, comprovando a sua frequência nos estudos em Pisa e Perugia e uma longa permanência na Cúria Romana (Costa, 1990, pp. 758-765). Embaixador e "testa de ferro" do rei D. João II em Roma, a correspondência com Lourenço de Médicis e uma relação privilegiada com as correntes humanistas do Renascimento deram-lhe o suporte que a sua actuação à frente da diocese de Coimbra, como peça fundamental no equilíbrio das forças culturais e políticas da cidade, e a sua abertura mecenática não deixaram de traduzir.

No seu longo período de governação (1482-1543), o bispo de Coimbra, segundo conde de Arganil e inquisidor-mor do Reino a partir de 1536, atravessou as conjunturas políticas diferenciadas que percorreram os reinados de D. João II, D. Manuel e D. João III. Em Coimbra, é a figura marcante e tutelar da espiritualidade, em constante e adequada renovação. O esforço evidenciado nas *Constituições do Bispado*, as primeiras publicadas pela diocese na cidade de Braga em 1521, no sentido de imprimir regras de comportamento e disciplina aos clérigos, encontra correspondência numa política de autoridade levada

a cabo pela Igreja Moderna que, simultaneamente, utiliza os instrumentos pastorais para a implementação de uma linguagem de poder.

Desde muito cedo, o bispo preocupou-se com uma dinâmica a imprimir em todas as áreas da sua tutela. A reforma efectuada no paço episcopal tem plena correspondência com as obras na catedral, a expressão máxima do poder espiritual na cidade. Com a atenção concentrada no protagonismo da Sé, promoveu as medidas necessárias à configuração de uma imagem de poder assente na renovação estética e no impacto urbanístico pela criação de novas e mais dinâmicas áreas de sociabilidade. A campanha realizada aqui no governo de D. Jorge de Almeida, e depois aumentada em tempo de D. Afonso Castelo Branco, revela a formação de uma plataforma artificial por cima da necrópole medieval que, anulando o declive do terreno, se estendia em forma rectangular, abrangendo as duas entradas principais do edifício, um processo iniciado em 1498 e que implicava o derrube da casa da Câmara situada em frente da fachada poente da Sé. Na mesmíssima data de 1498, movia D. Jorge de Almeida esforços junto do Cabido no sentido da angariação de fundos para a construção do novo retábulo (Vasconcelos, 1930, pp. 177-180) que viria a ser executado pelos artistas flamengos que haveriam de imprimir na escultura de Coimbra uma nota marcante do dinamismo nórdico. É, pois, notória a unidade entre estas obras, cujo espírito obedecia a um programa explícito de engrandecimento da Sé, a breve prazo complementado com o revestimento azulejar no seu interior, e, por analogia, de enaltecimento do seu bispo, arvorado em reconhecido príncipe mecenático. A entrada axial ganhava um outro aparato que, por sua vez, promovia a encenação montada no espaço da capela-mor.

É longa a lista de peças oferecidas pelo bispo à sua Sé. Do conjunto de alfaias litúrgicas e peças ornamentais, faziam parte ricos paramentos ornados de ouro e seda, um anel com pedras preciosas, um missal de pergaminho iluminado e coberto de veludo carmesim com brochas de prata, esmaltadas e douradas, várias tapeçarias ou peças litúrgicas de prata como a conhecida custódia datada de 1527, a caldeirinha renascentista e alguns cálices que se guardam no Museu Nacional de Machado de Castro e no Museu Nacional de Arte Antiga.

Neste enquadramento de brilho faustoso decorrem os já referidos revestimento azulejar da Sé (com azulejos comprados por Olivier de Gand em Sevilha em 1503) e o novo retábulo para a capela-mor, executado entre 1498 e 1502 por Olivier de Gand e Jean d'Ypres, onde constam repetidamente as armas do prelado numa criação paradigmática de leitura ascensional obrigatória. Registe-se, aliás, numa partilha constante com as instâncias de poder com o rei à cabeça, o espírito moderno da preocupação na exposição da tutela, através da presença das armas do bispo num âmbito que extravasa a arquitectura e passa também à escultura ou à ourivesaria (Dias, 1992, pp. 270-271, 273).

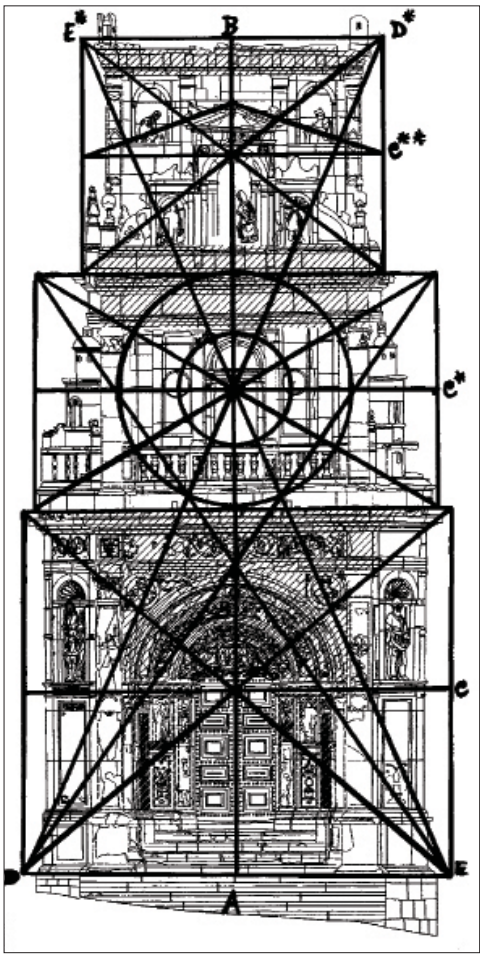
Os critérios de renovação da imagem através da utilização das artes plásticas manifestam-se, assim, em obras que não alteraram a estrutura da Sé mas implicaram a sua modernização num espírito que emprega aqui os artistas mais credenciados da época. Diogo Pires-o-

Moço encarrega-se da execução da pia baptismal que, embora se encontre hoje na Sé, foi uma encomenda do bispo para a sua igreja de S. João de Almedina e ostenta uma iconografia poderosa e ligada à vocação evangelizadora do cristianismo. A pia que em 1772 foi transferida da catedral Velha para a Nova é obra de Pêro e Filipe Henriques e decorre das empreitadas que os filhos de Mateus Fernandes terão levado a cabo na Sé, também por iniciativa de D. Jorge de Almeida. Obra sem autor permanece a magnífica Senhora da Anunciação, datável da década de 20, que fazia parte de altar colocado na capela de Santa Maria no claustro e cuja qualidade plástica levou à sua atribuição a Nicolau Chanterene. O anónimo *Mestre dos Túmulos dos Reis* (Gonçalves, 1979, pp. 27-66) mantém-se como a designação possível de um artista cujos méritos foram aproveitados pela encomenda de prestígio em que se contam, para além do bispo de Coimbra, os mosteiros de Santa Cruz, de Santa Clara e do Lorvão, ao tempo de D. Catarina de Eça, ou a Sé de Braga no governo de D. Diogo de Sousa. Numa adopção explícita dos formulários renascentistas, conciliada com a vontade de aliança à mão-de-obra mais qualificada, situa-se o retábulo da vida e martírio de S. Pedro, sintomaticamente o tema imposto na capela do lado do Evangelho, o local do sepulcro do bispo, também ele chefe da Igreja e condutor da cristandade. Nicolau Chanterene assumiu então a responsabilidade da execução de um programa que contempla a dupla natureza da vida espiritual e da vida material, em que as cenas religiosas pactuam com os assuntos (tratados em conversa de varanda) do quotidiano da sociedade civil.

A presença do brasão do bispo nas obras sob a esfera do seu patrocínio é uma constante observável, não apenas no âmbito específico da arquitectura da Sé ou do paço episcopal, mas também na vasta área da diocese como, por exemplo, na igreja de Santa Maria da Alcáçova de Montemor-o-Velho. Em território geográfico e cultural de rivalidades, não ficou o bispo alheado do seu papel interventor na modernização das estruturas presentes na diocese, quer através das obras de encomenda directa, quer através da concessão das necessárias licenças à realização dos trabalhos, também eles controlados pela entidade episcopal.

Atento às necessidades espirituais de uma comunidade e com um percurso de vigilância sobre o património construído, a D. Jorge de Almeida estava, assim, reservada a categoria de protector das estruturas físicas de suporte da religião e da fé. Atravessando o período crucial da imposição das estruturas ligadas à formação do Estado Moderno e à necessidade de transmissão de renovada e eficaz imagem de poder, o bispo não se poupou a esforços no sentido de conferir aos espaços sob a sua tutela uma outra roupagem feita de suprema autoridade. Estabelecendo o contraponto com a reforma em curso no mosteiro de Santa Cruz e com tremendo impacto urbanístico, a Porta Especiosa foi uma das suas realizações mais brilhantes (Craveiro, 2002, pp. 298-325).

Com uma designação que decorre do uso, de tradição medieval, dado às portas catedralícias por onde entravam as procissões em que era rezado o salmo *Speciosa est Maria*, a Porta Especiosa constitui



Linhas compositivas sobre desenho estereofotogramétrico da Porta Especiosa, Sé Velha, Coimbra

um desses marcos incontornáveis de referência obrigatória quando se alude à arquitectura portuguesa do Renascimento. A estrutura quinhentista vem "colar-se" à porta românica que em tempos medievais já usufruía de tal designação e se apresentava de feição semelhante à do portal a ocidente, embora mais sóbria e desprovida dos lavores ornamentais deste.

Acompanhando o flanco da parede lateral norte da Sé, a Porta regista três níveis diferenciados que vão estreitando no sentido da altura, criando assim uma ilusão de acentuada verticalidade. Na globalidade, poder-se-ia dizer que aqui se expõe um tratado de geometria passado à pedra. Numa situação de rigor muito aproximado em termos de escala, o desenho oferece interessantes constatações. Em primeiro lugar, verifica-se uma preocupação evidente de simetria que faz com que, ao traçar a meio uma linha vertical (A-B) abrangendo os três níveis, os elementos compositivos da parte esquerda tenham plena correspondência com os da parte direita. Por outro lado, "isolando" cada um dos três registos pelas cornijas separadoras, forma-se uma unidade rectangular diferenciada para cada um dos níveis que, por sua vez, se pode ainda subdividir em quatro pelo traçado das três perpendiculares (C, C*, C**) à linha mediana inicial. Os rectângulos constituídos no nível inferior são proporcionais aos do nível superior, mas o nível intermédio apresenta uma estrutura rectangular que se identifica com a proporção áurea, privilegiando, desta forma, este espaço central. O traçado das diagonais em cada um dos rectângulos maiores encontra-se com a linha mediana vertical logo abaixo dos lintéis dos arcos nos pisos inferior e intermédio e pela zona da chave do arco central no terceiro nível. Finamente, as diagonais que atravessam toda a estrutura da Porta (D-D* e E-E*), para além de tocarem em áreas estratégicas de revitalização compositiva, encontram-se também no ponto fulcral onde convergem as linhas dinamizadoras desta organização construtiva e concentram aqui todas as atenções: nem mais nem menos do que o lugar reservado à presença do bispo nas cerimónias de impacto e projecção da dignidade episcopal — o portal do piso intermédio, arvorado em centro de gravidade da Porta. O traçado de todas as diagonais possíveis favorece também a multiplicação das formações triangulares que ordenam, da mesma forma, a estrutura compositiva e constituem-se em figuras geométricas protagonizadoras (para além do rectângulo) do espaço fabricado. Basta, por exemplo, prolongar as linhas superiores do frontão triangular no terceiro nível e encontrar os vértices do triângulo formado na linha horizontal (C**) que corta a meio o rectângulo superior, para suspeitar da importância de uma figura geométrica tão cara ao Renascimento, numa estrutura também rematada por frontão triangular. A orgânica fundamental da Porta Especiosa integra a formulação de figuras geométricas regulares e exige a utilização do esquadro e do compasso, os instrumentos imprescindíveis na definição de um programa racionalizado. De forma incontornável, o projecto prévio alcança uma essência criadora, e a obediência na sua execução afirma-se uma necessidade pragmática de inteligibilidade.

Porta Especiosa da Sé Velha, Nicolau Chanterene (?) e João de Ruão, c. 1535, Coimbra

Porta de Santa Clara, Sé Velha, Nicolau Chanterene, c. 1530, Coimbra

Cada um dos elementos presentes assume enorme grau de independência que não deixa, apesar disso, de se articular com as restantes partes, no rasto, aliás, das lições de Alberti. Tudo funciona como se em cada um dos níveis se instalasse um mecanismo autónomo de apoio aos "arcos triunfais" constituídos em sequência que privilegia o registo central.

O registo inferior da Porta, onde se incorpora o portal reentrante em harmonia com o românico portal principal da fachada poente, obedece a uma estrutura de arco triunfal e de suporte aos estratos superiores. Arcos sucessivos de volta perfeita, colunelos, pilastras ou frisos convivem com os designados motivos lombardos, motivos de grutesco, relevos figurativos (como a Senhora com o Menino no tímpano do portal, as figuras que emergem dos medalhões ou a desaparecida representação das quatro Virtudes Cardeais) ou com a escultura avulsa, de S. João Baptista e Isaías, inserta nos nichos laterais. O segundo nível, de interesse acrescido pela presença dos cubelos sobrepostos lateralmente, que já foram apresentados em sintonia com os resquícios de uma sensibilidade extraída da força da arquitectura militar em Portugal (Moreira, 1981, p. 301), em correspondência, aliás, com idêntica expressão na fonte do jardim da Manga, revela-se inesperadamente de inspiração palaciana. A *loggia*, com balaustrada reformulada no século XVIII por Gaspar Ferreira, assume então a centralidade dos efeitos cénicos propostos, utilizando fraseologias retiradas da arquitectura civil e militar e aplicadas agora no contexto sacro da condução espiritual dos povos. Finalmente, o terceiro nível termina com a incorporação de um programa iconográfico específico em nicho central encimado pelo frontão triangular. O encontro de Santa Ana e S. Joaquim tem ao lado mais dois nichos adintelados com a representação de S. Miguel vencendo o demónio (à esquerda) e de Rute (à direita) que promovem a formação embrionária do motivo da serliana. Nos vãos superiores, os dois evangelistas, S. João e S. Lucas.

A Porta Especiosa tem ligação directa ao claustro da Sé através do acesso aberto na parede da nave à Epístola. Numa estrutura compositiva semelhante à parte interna da Porta, o acesso ao claustro (posteriormente fechado) é rematado pelo brasão de D. Jorge de Almeida amparado por duas figuras de grutesco, numa definição porventura próxima daquela que hoje praticamente desapareceu no lado externo da Porta.

A Porta Especiosa congrega vários saberes que passam pela teoria e prática arquitectónica e decorativa da cultura clássica, pelo domínio da mitologia antiga e pelo conhecimento da estratégia de localização das referências da cultura cristã. Do medalhão da direita surge com ímpeto o busto de um jovem barbado com uma expressão dinâmica acentuada pela boca entreaberta e pelo olhar de poderosa e dolorosa perplexidade. Cinge-lhe a cabeça um turbante, atributo frequentemente utilizado para evocar o Oriente, sobre o qual se aninha a águia apenas perceptível a quem dela se acercar. Trata-se da representação do jovem troiano Ganimedes, por cuja beleza física Zeus se enamorou ao ponto de se transformar em águia e o raptar conduzindo-o ao Olimpo, onde substitui Hebe (filha de Zeus e Hera e deusa da

juventude, que casa com Hércules quando este já se encontra morto) nas suas funções de copeira dos deuses. Se a riqueza iconográfica da águia foi sempre explorada à escala planetária na generalidade das culturas, não deixou igualmente de o ser nos contextos da Antiguidade e da cultura cristã em que se identifica com estados intelectuais superiores e mantidos por uma luz de carácter divino. As vertentes da contemplação e da espiritualidade, conjugadas com a exaltação da beleza, fazem, assim, de Ganimedes um representante fidedigno dos propósitos episcopais na transmissão de valores cristológicos com os quais o bispo se confunde e se identifica. Ao mesmo tempo, arvora-se em condutor avisado da comunidade sobre a qual exerce o papel de pastor generoso e líder atento e irredutível no percurso dominante e autorizado da Igreja. Em articulação com este medalhão surge, do lado esquerdo, o busto de Hércules com barba farta e de semblante determinado. Adorna-lhe também a cabeça um turbante sobre o qual são ainda visíveis os restos da cabeça do leão de Nemeia, o atributo mais comum ao herói. Poder-se-á ver aqui o pressuposto neoplatónico da vida contemplativa (na representação de Ganimedes) em confronto com a vida activa (se assim o for entendido através do voluntarismo e da firmeza que ditaram a vida do herói grego).

Ganimedes, Porta Especiosa da Sé Velha, João de Ruão, c. 1535, Coimbra

É sobretudo na escultura avulsa e de alto-relevo que, na Porta Especiosa, se impõe a inevitável iconografia religiosa. O programa iconográfico contemplado na Porta Especiosa configura um programa de Salvação que se oferece à cidade de Coimbra, anunciado no Antigo Testamento, desenvolvido nos textos do Novo Testamento e creditado pela presença dos guardiães da Verdade.

As fontes de inspiração da Porta Especiosa têm de ser encontradas no terreno da cultura arquitectónica do Renascimento, que, cada vez menos, prescindia da consulta dos tratados, e na responsabilidade da figura do bispo para a concepção do programa exposto. Deve, pois, ser encarada como o fruto da conciliação dos interesses do bispo, da sua ligação ao meio artístico do Renascimento e da respectiva articulação à capacidade teórica e prática para a sua realização.

Não existe um exemplar que, dentro ou fora do País, possa constituir-se em modelo explícito. A especificidade da "colagem" à superfície parietal da Sé e a justaposição ao velho portal românico fazem deste conjunto uma referência na arquitectura portuguesa do Renascimento que conjuga a técnica e o talento. Não se trata apenas da simples sobreposição de "arcos triunfais" em sequência, mas antes da sua articulação numa dimensão perspéctica que a cultura arquitectónica da época também privilegiou. A própria Itália quatrocentista não deixou de apresentar soluções construtivas que, pese embora a diversidade de contextos, evocam, em parte, a energia sentida na Porta Especiosa. Apontem-se, tão-só, os exemplos da reconstrução do Castelnuovo em Nápoles, com a erecção da porta monumental que insere os relevos da entrada triunfal de Afonso de Aragão na cidade, ou a ideia dos módulos sobrepostos desenvolvida por Luciano Laurana no palácio ducal de Urbino. Mas não foi exclusivamente na Itália que se empregou esta moldura configurada pela sobreposição. A Europa mais

próxima dos modelos culturais italianos não deixou de a utilizar sempre que circunstâncias adequadas o permitiram, tal como acontece com as empreitadas italianas promovidas em Quinhentos pelo cardeal George de Amboise no castelo de Gaillon.

Não é, portanto, necessário extrair de um contexto preciso a fonte de inspiração que alimentou a Porta Especiosa. Nos centros eruditos frequentados pela intelectualidade mais exigente, circulava material mais do que suficiente para a sua realização. Ao bispo de Coimbra faltava apenas encontrar interlocutor adequado que pudesse pôr em prática o manifesto pétreo da cultura clássica.

De há muito que a autoria mais admitida pela historiografia para o projecto da Porta Especiosa radica em João de Ruão, presumivelmente nos primeiros anos da década de 30 de Quinhentos, não apenas pelos paralelismos flagrantes verificados ao nível do trabalho escultórico, quer em termos da execução minuciosa do baixo-relevo, quer na delicada concepção imposta na figuração avulsa, mas, sobretudo, porque na cidade não havia, nesta altura, outro capaz de dar consistência à força do desenho que previamente exige um projecto desta natureza. João de Ruão constituiu, nesta altura, a chave para o entendimento da permanência de modelos arquitectónicos e escultóricos de extracção clássica, vertidos, *grosso modo*, a partir da segunda metade do século XVI, no ambiente cultural da Contra-Reforma. Os estreitos contactos que o francês tinha com as esferas do poder local, desde o mosteiro de Santa Cruz ao Cabido, à Universidade e às diversas Ordens religiosas que iam crescendo à sombra da Academia, permitiram-lhe alicerçar uma prática com fortíssimos fundamentos teóricos e aglutinar mão-de-obra diversificada e composta por diferentes sensibilidades que abarcava portugueses, espanhóis, franceses, italianos ou flamengos.

Não pode, assim e por vários motivos, duvidar-se da capacidade de João de Ruão para a execução da Porta Especiosa. A serenidade das representações de S. João Baptista ou de Isaías, tão próxima do seu trabalho nas esculturas da fachada da igreja de Santa Cruz, bem como o comportamento plástico adoptado na escultura de alto-relevo do primeiro ou do último nível ou ainda o tratamento de minúcia no baixo-relevo, fazem indiscutivelmente de Ruão um executor presente na obra que, desta forma, deve ser remetida para a década de 30.

Por outro lado, Nicolau Chanterene, ao serviço de D. Jorge de Almeida para a construção do retábulo de S. Pedro e comprometido com a sobrinha do prelado, D. Leonor de Vasconcelos, para a obra tumular de Celas, constitui forte possibilidade para a ideação do projecto. Se a Porta Especiosa é uma obra que joga na ambiguidade entre os campos da arquitectura e da escultura e se João de Ruão se configura numa grandeza de escultor-arquitecto, de forma idêntica toda a obra de Chanterene se dirige exactamente a este campo de alternância dialogante entre a escultura e a arquitectura. A presença dos registos decorativos usuais em Chanterene (e não frequentes nas obras de João de Ruão) e o arrojo compositivo da Porta indiciam a suspeita de um envolvimento deste no projecto encomendado e a consequente

orientação relativamente à escolha do ornamento e à organização do conjunto. De facto, João de Ruão poderá não ser o autor do projecto para a Porta Especiosa. Na segunda metade da década de 20, num momento de grande dinamismo plástico na cidade, D. Jorge de Almeida pode ter aproveitado a mão-de-obra mais autorizada que, na altura, trabalhava para si.

Assim, torna-se conveniente o olhar atento para a vizinha Porta de Santa Clara com a qual a Porta Especiosa se sintonizava no jogo dos percursos litúrgicos e cuja datação deverá ser situada numa área cronológica de grande proximidade. Também nela, num processo de "colagem" à parede do topo norte do transepto da Sé, se evidenciam preocupações compositivas na demarcação de registos diferenciados. Ao nível do tímpano, onde ainda é possível ver o medalhão com a figura de Santa Clara, inscreve-se, num contexto geral de alguma sobriedade decorativa, um plano de desenho que incorpora os ortodoxos medalhões nas cantoneiras (o masculino à esquerda e o feminino à direita) e dois colunelos que apoiam o entablamento e fecham, de cada um dos lados, este registo. Do tema que superiormente remata a cornija, restam apenas o motivo concheado central com um pequeno pedestal onde se apoiam as pernas de um *putto* (hoje desaparecido), a definição lateral dos cachos de frutos (muito mutilados) tão comuns em Chanterene e, do lado direito com obrigatória correspondência ao lado esquerdo (agora totalmente inexistente), duas pernas flectidas de *putto* sobre animal alado.

Se todo o programa aqui exposto não fizesse suspeitar da participação de mestre Nicolau a contemplar também esta encomenda de D. Jorge de Almeida, bastaria o confronto com o motivo que, no púlpito da igreja de Santa Cruz, remata a concha do nicho que protege a figura de Santo Ambrósio para perceber a claríssima transposição do mesmo modelo decorativo.

A Nicolau Chanterene deverá então ser entregue a autoria de um projecto cuja execução prática não pôde acompanhar de perto. Rapidamente sairia da cidade onde Ruão se instalava e criava as condições adequadas à formação de um estaleiro apto a desempenhar a tarefa. E terá sido a responsabilidade assumida nesta empreitada de prestígio que contribuiu também para a projecção daquele que viria a ser o artista sempre presente e indispensável na construção de espaços e formas do Renascimento em Coimbra.

6 — O PLANO CENTRALIZADO E A INTERPRETAÇÃO IDEAL DO MUNDO

A planta centralizada assume, na cultura teórica do Renascimento, uma espécie de ideal que configura a identificação com a perfeição e o equilíbrio cósmicos. A sedução pelas "formas perfeitas" não surgiu, na realidade, apenas no desenvolvimento dos valores clássicos ao longo do século XVI. As categorias simbólicas que se reconhecem na espacialidade construída no âmbito das primeiras civilizações conhecidas ganham, no espaço mítico do panteão romano, uma carga de harmonia universal que não haveria de esgotar-se tão cedo. Ao longo do percurso arquitectónico da cristandade medieval, não faltam exemplos de uma vontade no usufruto da circularidade cujas lições maiores se encontram em Justiniano ou Carlos Magno. Quando Brunelleschi, nos primeiros anos de Quatrocentos, escolhe o plano centrado para a igreja de Santa Maria dos Anjos, não está, na realidade, a inaugurar uma cosmogonia vivenciada, mas sim a explorar um caudal de sugestões anteriores. O que as evidências mostram também, nos circuitos mais esclarecidos da Europa do Renascimentos ou em Portugal, é a circunscrição destes projectos à esfera da encomenda de elite e ao correspondente e diminuto tecido social envolvente. No exercício intelectual da matematização cósmica, essas experiências formalizadas *"são perfeitos golpes de asas de génio, inovadoras e diminutas como maquetas do Mundo"* (Moreira, 1995 a, p. 351). O mesmo é dizer que os fabricantes de semelhante concepção só podem pertencer às franjas do trabalho experimentado e erudito. A construção do espaço ideal estará, assim, a cargo dos arquitectos de prestígio e dos que provarem ser mais aptos. O cerco à especialização do trabalho no campo da idealização estrutural do espaço construído é um fenómeno que se define na primeira metade do século XVI, se clarifica na segunda e promove também a credibilização das funções.

Em Coimbra, onde se configurou um espaço de cultura ao mais alto nível em torno do mosteiro de Santa Cruz e da Universidade, o plano centralizado não constituiu uma preferência por parte da encomenda ou uma proposta suficientemente credível apresentada pela mão-de-obra. No tempo longo que vai desde os inícios do século XVI até à Restauração, as únicas marcas de expressiva visibilidade radicam na rotunda do mosteiro de Celas e na fonte crúzia da Manga.

Um dos grandes desafios de interpretação do espaço em Coimbra continua a ser a igreja redonda de Celas. Centrada no testemunho de frei Bernardo da Assumpção e nos documentos divulgados por Quintino Garcia (Garcia, 1923, pp. 160-161), a historiografia tem avançado com vários contributos: Pedro Dias identificou a obra de Nicolau Chanterene para o túmulo de D. Leonor de Vasconcelos (reconvertida em porta — 1526) como a primeira renascentista em Coimbra e focou a cultura arquitectónica dos pedreiros e lavrantes de Celas, Gaspar Fernandes e João Português, remetida a uma formação obtida nos estaleiros de obras de Santa Cruz (Dias, 1982, pp. 218-224). Paulo Pereira desenvolveu a aproximação ao mosteiro de Santa Cruz (nos paralelismos entre os

sistemas de cobertura da igreja de Celas e a capela de Jesus, ligada ao claustro crúzio, e também nas longas mísulas espiraladas que se implantam em Celas e recriam as da sala do capítulo do mosteiro agostinho), inscrevendo a circularidade montada em Celas numa linha de tradição medieval que começa em Portugal na charola de Tomar e passa pela Batalha, pela capela do Fundador e pelas capelas imperfeitas (Pereira, 1990, pp. 184-185). Rafael Moreira sondou o *"simbolismo celeste dado à abóbada como firmamento e à igreja como 'imago mundi'"* impresso na abóbada em estrela de oito pontas e na decoração (com um sol e uma lua) colocada nas chaves; atribuiu a formação circular da igreja e da abóbada às orientações de Chanterene que, entretanto, se ausenta de Coimbra, deixando a obra em curso e nas mãos de oficiais "desqualificados", e realça a *"novidade absoluta"* da planta centralizada em período tão precoce (1526-1527), apenas entendível por alguém saído da região de Ruão e conhecedor do teor dos manuscritos de Filarete ou Francesco di Giorgio Martini, alguém, como Chanterene, capaz de realizar na prática aquilo que os tratadistas italianos apenas sonharam graficamente no papel (a atribuição justifica-se na mesma linha operativa em que se entrega a Chanterene o oratório privado de D. Luís da Silveira em Évora) (Moreira, 1991, pp. 278-285, 299-314). Paulo Varela Gomes e Walter Rossa adiantaram uma reconstituição credível da evolução do mosteiro até meados do século XVII e lançaram uma outra proposta de leitura para a igreja: a infanta D. Sancha teria feito construir em Celas uma igreja redonda à semelhança da que servia a comunidade de Alenquer, a proveniência (como também do Lorvão) das *"encelladas"*; a tabela, datada de 1529, que foi sempre interpretada como a expressão do orgulho da abadessa na construção unitária da igreja com a abóbada, reforça, na realidade, a empresa maior de D. Leonor de Vasconcelos que se traduziu na cobertura de um espaço preexistente com cobertura anterior (ou prevista) de madeira. Por outro lado, os autores localizam a primeira ideia da capela tumular na capela poligonal com abóbada abatida situada a sul da igreja, uma intenção rapidamente desviada pelas pressões da reforma litúrgica em curso e que implicavam a reformulação da generalidade dos espaços nas ligações ao mundo laico e obrigavam a abadessa a mudar de estratégia (Gomes; Rossa, 2000, pp. 197-221).

A crer nesta versão, é natural que Chanterene tenha dado indicações para a cobertura que permanece, o que faz dele um artista também habilitado para os problemas de arquitectura como, de resto, haveria de provar em tantas outras ocasiões. De proveniência medieval ou não, na década de vinte e na cultura renascentista emergente, o modelo circular já tinha, se encontrasse interlocutor à altura, condições para ser ensaiado. À sobrinha do bispo D. Jorge de Almeida não faltaram nem o tempo (1521-1541) nem os mentores para pôr em marcha um programa de evidentes conotações salomónicas e classicistas, ao mesmo tempo que assegurava também a protecção e o financiamento régios. Quer mestre Nicolau tenha ideado o espaço da igreja de raiz, quer tenha apenas contribuído para a definição da abóbada estrelada, a verdade é que um organismo "celular" desta natureza não se voltaria a repetir no âmbito da igreja em Coimbra.

Claustro do Mosteiro da Serra do Pilar, Diogo de Castilho e João de Ruão, 1542, Vila Nova de Gaia

No entanto, e à semelhança do que aconteceu na generalidade do País, a planta centralizada gerou a regularização geométrica de muitas capelas acolitadas às naves das igrejas de plano basilical que se construíram na cidade e no seu aro ao longo de todo o século XVI. A data de 1566 pode ler-se na cúpula da mais emblemática capela circular de Coimbra, atribuída a João de Ruão — a capela do Sacramento na velha catedral. Ou seja, as preocupações de centralidade, desenvolvidas desde muito cedo no âmbito das capelas para a igreja ou para o claustro, dificilmente se haveriam de esgotar na arquitectura deste período. É assim que as pequenas capelas, normalmente quadradas e abrindo para as naves ou formando "galerias" de capelas intercomunicantes, se espalham em Coimbra e em toda a região plasticamente dominada pela cidade. Aqui, desenvolve-se uma profusão decorativa que integra muitas vezes a influência nórdica da gravura, como acontece na capela dos Reis Magos (c. 1574) na igreja do mosteiro de S. Marcos, também da responsabilidade de João de Ruão (Craveiro, 1995b), e, noutros circuitos, de forma mais depurada.

Mas, se a planta centralizada não teve em Coimbra a visibilidade esperada na cidade que reuniu todas as condições para o seu desenvolvimento, esta realidade de "ausência" não pode significar alheamento ou incapacidade dos intervenientes na aplicação do modelo humanista por excelência e constantemente invocado pela tratadística; outras circunstâncias haveriam então de ditar a eleição do plano longitudinal para as restantes igrejas construídas neste período. De facto, os mesmos actores que protagonizaram a construção do espaço renascentista em Coimbra, frei Brás de Braga, Diogo de Castilho e João de Ruão, foram os mesmos que levantaram em Gaia o claustro e a provável igreja circular no mosteiro agostinho do Salvador na serra do Pilar, uma estrutura bicircular refeita no século XVII (Alves, J.F., 1991) que constitui *"um monumento teórico (...) gerado não por um exemplo concreto, ou por um desenho copiado, mas por uma ideia — e é na ideia que reside toda a sua força (...) tanta que escapou à remodelação tardoquinhentista e conseguiu impor-se ao ressentimento dos agostinhos e à conjuntura tridentina"* (Gomes, P.V., 2001, p. 88). O claustro terá sido remontado na segunda metade do século XIX, dado que parece não existir nas fotografias tiradas por Frederick William Flower em 1849-1859 (Flower, 1994, pp. 122-124), mas está já

Igreja de Salvaterra de Magos, Miguel de Arruda, 1547, Salvaterra de Magos

instalado quando Haupt o desenha nos últimos anos do mesmo século (Haupt, 1986, pp. 242-245).

A articulação entre a desaparecida igreja circular (da década de trinta do século XVI) e o claustro da serra do Pilar pode ser vista como *"uma alegoria das esferas terrestre e celeste e também uma alegoria da cidade santa de Jerusalém (...) um organismo pontuado por dois grandes monumentos redondos: o templo da Rocha ou de Salomão — de facto, a Mesquita de Omar — e a basílica do Santo Sepulcro, ela*

própria formada pelo encontro de dois organismos circulares" (Gomes, P.V., 2001, p. 84). Mas a igreja dos finais do século XVI, mantendo uma tipologia vincada anteriormente, não deixa de se expressar por uma *"ordem* (que) *remete* (...) *para conotações martiriológicas e sepulcrais, fazendo referência aos protótipos do Santo Sepulcro e do Panteão"* (Gomes, P.V., 2001, p. 84). Ou seja, a Contra-Reforma, longe de "expulsar" o espaço centrado de uma arquitectura normalizada por códigos de irrepreensível moralidade, reconverte o padrão clássico em unidades cristianizadas e teologicamente legitimadas. A comprovar isso mesmo, veja-se a série de exemplares, ligados a uma encomenda poderosa e ideologicamente comprometida, que Paulo Varela Gomes reuniu para este período.

O exemplo da serra do Pilar representa a constatação da força e do dinamismo de uma ideia que se projecta e adapta no tempo, mas foram a consistência e a credibilidade com que germinou ainda na primeira metade de Quinhentos que lhe ofereceram as condições de "eternização". As experiências inovadoras que decorreram de círculos absolutamente excepcionais como o mosteiro de Santa Cruz em Coimbra, no programa operado a partir da reforma de 1527 e da materialização do paraíso na Fonte da Manga, tiveram, afinal, mais sólida repercussão do que tradicionalmente se pensava.

A igreja do convento capucho do Bom Jesus de Valverde (1544) na Mitra, em Évora, é bem expressiva de atitude reveladora da mais refinada cultura do Renascimento, na aplicação dos princípios matemáticos a uma escala diminuta, apenas acessível aos eleitos, como de eleição foram o cardeal D. Henrique que a patrocinou e o seu arquitecto Miguel de Arruda que a projectou (Branco, 1988-1993, pp. 50-55). A centralização dos planos, jogando na articulação dos cinco octógonos com cúpulas que organizam o quadrado, ensaia uma mundividência a que não seriam estranhas nem a limpidez formal de um Francesco di Giorgio Martini, nem as lições do matemático Pedro Nunes. Os retábulos pintados por Gregório Lopes conferiam-lhe o cromatismo em falta e acentuavam uma dinâmica de circunscrita ritualização. A intervenção do mestre-de-obras do cardeal, Manuel Pires, durante muito tempo pensado como protagonizador da concepção ideal de Valverde, cingiu-se à parte conventual.

Também numa dimensão reduzida na apoteótica centralidade dos planos, a igreja dominicana de Nossa Senhora da Consolação (1543-1557) em Elvas, em formação octogonal com cúpula oitavada, sistema arquitravado e apoiado em finas colunas, determina a rotundidade do espaço. Não foi por acaso que este belíssimo exemplar de Elvas, evocativo do templo de Jerusalém e respeitando a traça da igreja templária da Madalena que foi destruída em 1540 num local próximo (Kubler, 1988, p. 13), já foi entregue à força criativa de Miguel de Arruda (Serrão, 2002, p. 75), ou, porventura, tenha de ser encontrado outro autor para um projecto que envereda por soluções formais como o insólito suporte de ligação das colunas à arquitrave ou a segmentação destas e por um propósito de acentuada elevação, distante das concepções mais canónicas de Arruda. Porventura, um artista proveniente do outro lado da fronteira.

Mais plausível, quanto à atribuição a Miguel de Arruda, é a capela palatina de Salvaterra de Magos (1547) saída da erudição do infante D. Luís. A versatilidade do projecto organiza uma entrada hexagonal, uma nave e uma capela-mor de três naves em que *"a capela-mor lembra uma nave e a zona de entrada parece uma capela-mor"* (Kubler, 1988, p. 16). O carácter experimental deste desenho não oferece dúvidas. As assimetrias no jogo rítmico das coberturas (abóbadas de berço e cúpula) e dos pavimentos (com desníveis propositados) harmonizam-se na planta em duplo quadrado e fazem deste ensaio um conjunto de irrepetível complexidade na arquitectura portuguesa do Renascimento, só entendível pela natural curiosidade científica do infante, *"de mediana estatura, de cabello louro, de gentil, e agradavel presença. Foy profundo em todo o genero de erudiçoens (...) que lhas ensinárão, Pedro Nunes, e Lourenço de Cáceres; aquelle no Tratado de Esfera, que lhe dedicou, este na instrucção, que lhe deu (...) Tinha huma Biblioteca escolhida, e numerosa; sendo o mayor fautor de todos os sabios (...) Nas Matematicas passando logo de discipulo a professor, compoz eruditamente hum livro de modos, proporçoens, e medidas, e hum tratado sobre a Quadratura do circulo (...) Soube perfeitamente a suavissima arte da Musica. Foy excellente cavalleiro (...) Vestiase com magnificencia, explicavase com elegancia; e não era só habil, e engenhoso, mas discreto e cortesão, fazendo versos com primor, e com facilidade (...) Teve hum valor excessivo, e hum affecto extraordinario à profissão Militar (...) fazia sempre o beneficio de cuidar na defensa, e fortificação das Praças, mandando vir os Engenheiros mais habeis, e peritos da Europa. Era summamente liberal, e summamente affavel"* (Portugal, 1735, p. 140-144). O desafio em Salvaterra de Magos tem adequada correspondência a um espírito desta têmpera! Miguel de Arruda é, a muitos níveis, a figura-charneira de um processo cultural que implica a adaptação do País às pressões decorrentes da Igreja, da necessidade da salvaguarda do Império, da afirmação dos poderes e respectivo domínio de uma linguagem formal capaz de traduzir níveis de excelência nos espaços arquitectónicos fabricados.

A igreja de Santa Maria do Castelo em Estremoz (1559-1563) é um caso exemplar de conjugação entre a centralidade dos planos, o partido da igreja-salão e a depuração das ordens e dos valores arquitectónicos. A sua estrutura compositiva definida em três naves, longe de a identificar com os figurinos tradicionais testados ao longo da Idade Média, cria uma modulação de absoluta regularidade que só pode ser atribuída à proximidade da erudição tratadística. O corpo tripartido pelas colunas jónicas que ajudam a sustentar as abóbadas de nervuras é um quadrado perfeito que se estende à zona da capela-mor e anexos, formando, na totalidade, um rectângulo com as dimensões extraídas da diagonal do quadrado. A utilização da proporção áurea contida na cultura matematizada do espaço constitui motivo mais do que suficiente para a atribuição do projecto, mais uma vez, a Miguel de Arruda e não a Pêro Gomes, mestre-pedreiro ao serviço do cardeal D. Henrique e que já tinha também trabalhado os planos de Arruda em Alcobaça.

A ermida de Santo Amaro em Lisboa (1549) apresenta uma outra planta original, fruto do contacto com as sugestões serlianas que condu-

Ermida de Santo Amaro, Diogo de Torralva, 1549, Lisboa

zem à circularidade. Dois cilindros cupulados, um servindo de capela e o maior de nave redonda, têm extensão na galilé semicircular abobadada de sete tramos onde se propõe ainda um sentido decorativo de primeiro Renascimento. A generalidade da historiografia tem acordado na sua atribuição ao arquitecto Diogo de Torralva, numa etapa de formação inicial ligada à sua intervenção (1551) nas obras em Lisboa (mosteiros dos Jerónimos e da Madre de Deus) e às orientações do sogro, Francisco de Arruda. Diferentes na seriação dos volumes e no ritmo decorativo, as ermidas de S. Gregório de Tomar (com indícios claros que a ligam ao período manuelino), S. Mamede de Janas (Colares), onde se detecta, a presença de referências romanas circulares, *"talvez sintoma de uma arquitectura orgânica exprimindo o discurso imemorial da cultura popular (...) em que o círculo não é tanto ponto de partida mas linha pura, por si mesmo criadora de interioridade"* (Silva, R.H., 1990, pp. 15, 18), ou ainda tantas capelas e ermidas, particularmente nas regiões de Évora e Coimbra, não deixam de apresentar a mesma ideia celular em torno da qual se desenvolvem as galerias que acompanham o núcleo central.

Na capela das Onze Mil Virgens (c. 1557) no convento de Santo António de Alcácer do Sal, devida à acção mecenática de D. Pedro de Mascarenhas, regista-se um espaço eloquentemente revelador das potencialidades lumínicas do mármore. A pureza do desenho, desprovido de artificialidade ornamental, estabelece a sequência entre dois corpos que rematam no quadrado coberto com cúpula assente sobre pendentes. As proporções clássicas dos elementos e a aplicação de um conhecimento de cerrada base tratadística apontam, como tem sido quase sempre opinado, para António Rodrigues. Com longa estadia na Itália aproveitada no magistério da Aula de Arquitectura do paço da Ribeira, o arquitecto do rei e engenheiro militar notabilizou-se pela via teórica e pela prática exercida noutros conjuntos edificados como a igreja de Santa Maria da Graça em Setúbal (c. 1570), exemplo de um modelo de fachada com duas torres ladeando a dúbia faceta palaciana (com o motivo designado como de Palladio, mas já divulgado por Serlio, encimado por balaustrada), que haveria de funcionar também na igreja de S. Pedro de Peniche.

A planta centralizada continuou a utilizar-se mesmo quando a cultura humanista foi cedendo terreno às pressões vindas das várias frentes que apostaram numa outra organização do espaço, progressivamente dirigido às orientações catequéticas e moralizadoras da Contra-Reforma. Ainda no final do século, D. Afonso de Castelo Branco, bispo do Algarve entre 1581 e 1585, não deixou de patrocinar a igreja da Misericórdia de Faro, de planta em cruz grega inscrita no quadrado e uma proporção de filiação herreriana que desenvolve o módulo do cubo (Correia, 1987, pp. 54-55). A capela hospitalar de Nossa Senhora da Luz em Lisboa (hoje integrada no Colégio Militar), com a planta centralizada e organizada em duplo quadrado com cobertura de cúpula assente sobre tambor, é mais um exemplo da longa permanência de modelos anteriores, agora na perspectiva desornamentada de Baltazar Álvares que apresentou o projecto em 1601 (Serrão, 2002, p. 214).

Nessa confluência das interpretações para o espaço sagrado da igreja, a ideia do plano centrado não se afastou nunca dos horizontes teóricos ou materializados na prática da arquitectura dos séculos XVI e XVII. Nos anos sessenta de Quinhentos, num momento em que encerrava o concílio de Trento e em que não subsistem textos portugueses de índole tratadística, o *Livro de Arquitectura* de Hernán Ruiz-o-Moço contém numerosos desenhos que reivindicam uma cultura arquitectónica com extensões ao lado português e que explora as formas geométricas, incluindo *"la çircular de más perfeçión y capaçidad"* (Marías, 1995, p. 140). Em 1603, com a Península unida num território onde circulam comummente os pressupostos da Contra-Reforma, é publicado o texto do jesuíta Juan Bautista Villalpando, as *Explanationes in Ezequielem et Apparatus Urbis ac Templi Hyerosolimitani*. Na senda do que já Serlio tinha feito, adaptando Vitrúvio a um contexto cristianizado (no capítulo do espaço ou das invocações a que são submetidos os templos), Villalpando recupera o plano centrado, agora credibilizado através da suposta centralidade do templo de Salomão, proveniente das indicações divinas ao profeta Ezequiel (Ceballos, 1988, p. 318).

7 — O PARTIDO DAS TRÊS NAVES OU O "CONSENSO" DA NAVE ÚNICA

O modelo das três naves que ao longo da Idade Média incentivou e pactuou com todas as hierarquias implementadas no espaço não logrou o sucesso na cultura renascentista, pese embora os muitos e relevantes exemplos de um espaço fragmentado que continuou a verificar-se dentro e fora do País, situações que, na Itália, começam com o próprio exemplo de Brunelleschi e haveriam de perdurar durante o longo período "contaminado" pela sedução do Classicismo.

Em Portugal, refiram-se os momentos explícitos das três sés de Quinhentos nas novas dioceses criadas (Leiria, Portalegre e Miranda do Douro), que implicam a reorganização da geografia eclesiástica e se integram, de facto, num processo mais amplo e clarificado no cerceamento dos poderes aos vários sectores da Igreja, uma causa que se torna evidente a partir das reformas (falhadas em parte) de D. Manuel para as Ordens religiosas, no reforço do controle clerical pela figura do capelão-mor ou nas limitações impostas à propriedade da Igreja. Os conflitos ocorridos entre D. Manuel e D. Jorge da Costa — *Cardeal Alpedrinha* — e D. João III e D. Miguel da Silva justificam-se no âmbito da progressiva centralização dos poderes régios, também em torno da corrida aos lugares de destaque e como *"resultado de uma estratégia que visava permitir à monarquia o aumento dos seus benefícios e competências sobre a esfera eclesiástica"* (Paiva, 2000, p. 153).

A uniformidade do projecto construtivo para as novas sés, de três naves e continuando a responder ao apelo das coberturas nervuradas, revela uma acção criteriosamente pensada. Com filiação em modelos planimétricos tradicionais, apelam a uma cenografia montada na energia das coberturas que já nada tem de arcaizante. Dir-se-ia que o rei, em conjugação com a Igreja disciplinada, soube impor um ritmo clerical adequado à dignidade de um espaço pastoralmente controlado. O figurino montado pela sucessão de pilares que sustentam as abóbadas (que em Portalegre se articulam com a cúpula de caixotões no cruzeiro) obedece a regras de proporção e cálculo, abrindo caminho à visibilidade massiva do espaço desornamentado. Não se verificam aqui situações de qualquer relação de menoridade, quer na encomenda que as patrocinou, quer na qualidade da mão-de-obra envolvida. O arquitecto, documentalmente comprovado na Sé de Miranda (1552) mas cuja responsabilidade se deve estender a Leiria (1551-1571) e a Portalegre (1556), não é outro senão Miguel de Arruda, com larga experiência nos vários capítulos da arquitectura civil e religiosa, no domínio das *"grandes massas de pedraria"* (Moreira, 1995 a, p. 357), no lançamento do "espaço unificado" e, obrigatoriamente, homem da confiança do rei.

A já referida igreja de Santa Maria do Castelo em Estremoz, onde o pedreiro Pêro Gomes trabalhou possivelmente os planos de Arruda, é um outro caso de fluidez espacial, agora com colunas a organizar a cobertura nervurada, tal como acontece na Misericórdia de Santarém ou noutras igrejas alentejanas, com a especial referência para a igreja de Santo Antão de Évora (c. 1570) de Afonso Álvares, genro de Miguel de

Arruda, e onde trabalhou Manuel Pires, "mestre das obras da comarca do Alentejo" e mão-de-obra recorrente do cardeal D. Henrique.

Em suma, o modelo das três naves com cobertura nervurada estabelece uma linha de continuidade operativa que reorganiza o espaço em que as abóbadas de "incómoda" classificação historiográfica *"reivindicam processos experimentados no tempo transfigurando, assim, o tempo"* (Craveiro, 2002, p. 340). Por outro lado, na componente tripartida do espaço constitui-se um programa que *"bem se adapta à funcionalidade e simbolização que a nova pastoral pretende imprimir às novas igrejas (...) uma atitude, senão deliberadamente anticlássica, pelo menos reveladora de propositado alheamento face às correntes eruditas italianizantes em voga. Demonstram também à saciedade, pela sua limpidez estrutural, pela sua simplicidade funcional e pelo seu monumentalismo utilitário, o contributo decisivo da arquitectura militar na sua implementação. E nelas se encontra a primeira grande vaga de uma arquitectura 'chã' que preludia e antecipa em mais de uma década o espírito e a prática do estilo desornamentado espanhol"* (Correia, 1986, p. 102). O mesmo é dizer que o longo processo do Renascimento é capaz de integrar as sugestões vindas de vários quadrantes, reelaborando, na partilha do jogo entre o clássico e o anticlássico, uma visão constantemente renovada do mundo que se adapta aos empenhos da política cristã, onde se redime, enfim, o "modo antigo". De facto, e configurando um entendimento dos fenómenos (artísticos) como realidades de longa permanência no tempo, poder-se-ia dizer que *"o modelo transporta consigo a sua própria explicação numa imagem eficaz de apreensão simples. Esta imagem tem a qualidade de ser reconhecida na integridade dos seus elementos, unidos pela proporção que define um vínculo de invariância. Na sua forma de longo tempo, a igreja de três naves configura hábitos e modelos de relação no espaço e também linhas interpretativas diferenciadoras, de notação temporal. Como exemplo de relações no espaço conforma uma imagem iconográfica que concretiza de modo eficaz a indeterminação presente no tipo"* (Oliveira (coord. de), 2001, p. 84).

A igreja funciona como território aglutinador dos anseios locais mas, sobretudo, actua num registo de grande intensidade na concentração das atenções e na capacidade de se arvorar em paradigma de redenção. E, se é a medida do Humano na sua dimensão cristã que passa agora a estar em causa, compreende-se que a igreja de três naves já não sirva os objectivos dos programas em curso. No Portugal renascentista, numa abrangência geográfica que cobre todo o País, é basicamente o plano rectangular que vai ao encontro das preferências da cultura estabelecida. Das pequenas capelas rurais às grandes igrejas de maiores responsabilidades no âmbito da matéria teológica e correspondente necessidade impositiva na comunidade, o modelo que impera baseia-se no sucesso pressentido de uma única nave que conduz o crente na direcção explícita a Deus.

A opção pela nave única continua a ser motivo de indagação historiográfica. Às posições tomadas por Paulo Santos, reivindicando a sua filiação numa raiz autóctone proveniente da igreja medieval de S. Francisco de Évora (Santos, P., 1966), opinião anteriormente defendida por Pais da Silva, que não descura a influência italiana remetida sobretudo aos

edifícios da Companhia de Jesus (J.H. Silva, 1986, pp. 201-212), junta-se, mais recentemente, outra proposta de interpretação que radica o modelo na igreja de S. João da Foz (Moreira, 1995 a, p. 360).

Foi a Companhia de Jesus que desencadeou, também no território nacional, mais empenhado consenso no desenvolvimento de programas uniformizados quanto ao espaço oferecido a partir da conjugação das formas e dos ritmos imprimidos na Igreja, sistematicamente integrada no universo valorativo da Contra-Reforma. Mas o "estilo jesuítico", consagrado durante anos como categoria operativa válida para definir a formação de unidades remetidas a soluções próprias e individualizadas nas construções inacianas, revela-se, na realidade, de grande fragilidade numa leitura abrangente dos problemas arquitectónicos verificados a partir da segunda metade do século XVI.

A generalidade dos espaços jesuíticos construídos em Portugal foi acompanhada pelas instruções vindas de Roma que, sob as directivas reformistas exemplificadas com S. Carlos Borromeo, impunham uma disciplina moralizadora a toda a cristandade. Se é certo que os planos para a construção dos novos edifícios deveriam ser previamente sujeitos à aprovação do geral da Companhia e se se comprova também a participação dos padres jesuítas no controle das obras ou no âmbito projectual (em que os padres Silvestre Jorge — activo em quase todas as grandes construções da Companhia — e Giuseppe Valeriano são figuras marcantes (Martins, 1994)), não deixou, mesmo assim, de se verificar certa flexibilidade na execução dos projectos. As normas a respeitar, visualizando o modelo do Gesù em Roma e contemplando uma organização externa da igreja e uma concepção espacial interna, obrigavam à preservação dos trâmites da sobriedade e religiosidade, mas permitiam sempre a necessária elasticidade à natureza específica do edifício. Seriam, assim, princípios orientadores que regulavam a arquitectura jesuítica, categóricos apenas no tocante a alguns aspectos, como a higiene e a obrigatoriedade de uma vivência regrada.

A casa-mãe da Companhia, a igreja de S. Roque (1566-1575), imprimiu uma orientação espacial que, não sendo novidade, acabou por servir de inevitável referência à Ordem religiosa que se afirmava também sob a protecção da rainha D. Catarina. Uma espacialidade organizada em torno de uma nave que opera como grande sala de recepção, com as capelas laterais intercomunicantes e capela-mor pouco profunda, funciona como mote que se propaga às igrejas jesuíticas do Espírito Santo em Évora (1566-1574), S. Paulo de Braga (1567), Santo Antão em Lisboa (1579), Sé Nova de Coimbra (1598) ou S. Lourenço no Porto (1614). A selecção dos projectistas para a maior parte dos espaços, alvo de controlo apertado, cinge-se a um universo de poucos nomes, onde imperam os Álvares (Afonso e Baltazar, tio e sobrinho) e os padres da Companhia com prática no desenho de arquitectura e na orientação das obras. A itinerância profissional do padre Silvestre Jorge entre os colégios de Bragança, Braga, Porto, Coimbra, Lisboa e Évora (Ruão, 1996, pp. 189-190) estabelece a dimensão da vigilância interna dos espaços jesuítas e faculta a percepção de um programa conduzido como uma frente de unidade face à concorrência religiosa envolvente e às pressões políticas

e culturais que se confrontavam no mundo católico. Foi essa unidade perseguida também em terreno nacional que permitiu aos padres da Companhia desempenhar tão relevantíssimo e protagonizador desempenho nos territórios ultramarinos, desde a Índia até ao Japão e nos continentes africano e americano.

A igreja do Espírito Santo de Évora, encomenda do cardeal D. Henrique em 1566 e para a qual Afonso Álvares terá porventura fornecido o projecto, distancia-se particularmente das restantes pela junção de um nártex avançado à fachada, como que recuperando a projecção da igreja próxima do mosteiro de S. Francisco e usurpando desta (capela real) um lugar de dúbia proeminência citadina. Este elemento, com o qual as igrejas jesuíticas nacionais nunca pactuaram, é aqui desenvolvido com cinco vãos como estratégia unificadora dos três corpos da fachada rematada pelo frontão triangular, numa atmosfera de despojamento cerrado e com correspondência ao interior. A fachada, que se afasta também de forma clara do modelo romano de Giacomo della Porta para o Gesù, envereda definitivamente pela sobriedade calculada que preside aos circuitos da arquitectura militar e passa à lição pastoral que se desenrola no interior. Para além do inevitável Manuel Pires, *"mestre das obras dos colégios"* pelo menos desde 1560, trabalham nas obras do colégio Jerónimo de Torres e Mateus Neto. O primeiro é também responsável pelo projecto do Real Colégio de Nossa Senhora da Purificação (actual Seminário Maior) que o cardeal fundou em 1577 ou, possivelmente, pela igreja matriz do Redondo, construída pelo pedreiro Manuel Rodrigues e vistoriada em 1588 por Jerónimo de Torres. A Mateus Neto cabem os projectos destinados ao corpo do refeitório do convento da Graça, a direcção das obras da igreja de Santa Helena do Monte Calvário (1570), bem como obras nos canos da água em Évora (1571) e o acabamento do claustro do convento da Saudação de Montemor-o-Novo (1586) (Espanca, 1966; 1980; 1993; Serrão, 2002, p. 208).

O panorama da arquitectura nacional a partir de meados do século XVI envereda, assim, pelo cumprimento de directrizes atendidas pela Companhia de Jesus mas que, na realidade, não deixam de estar presentes na generalidade dos espaços religiosos construídos. De facto, antes do contributo jesuítico para a implementação do espaço confinado a uma única nave, o processo já tinha sido anunciado. Na dinâmica instalada em torno da Universidade de Coimbra, os colégios que as diversas Ordens religiosas ergueram ao longo da Rua da Sofia pactuaram com o modelo que surgiu na igreja do colégio da Graça, prolongando-o até ao século XVII, como se verificou nas vizinhas igrejas do Carmo e de S. Pedro. Desde a década de trinta, quando se edificam os colégios crúzios de S. Miguel e de Todos-os-Santos, até à construção da nova igreja de S. Francisco, todos os espaços religiosos construídos de raiz coincidem com a arquitectura colegial, salvaguardando apenas o caso da não concluída igreja de S. Domingos que, começada já na década de cinquenta, nos novos terrenos à Rua da Sofia, passa também pela constituição de uma grande cabeceira tripartida, transepto e uma nave única com cinco capelas laterais (Lobo, 1999, pp. 158-159). Deste modo, na quase totalidade do século XVI, a Coimbra assiste uma unidade de

Fachada da Igreja da Graça, Diogo de Castilho, 1555, Coimbra

intenções programáticas absolutamente inédita no quadro da arquitectura do País. É, portanto, no contexto específico da caracterização dos colégios universitários que a igreja tem de ser debatida.

Perdida a memória da igreja do colégio das Artes, é nas restantes igrejas construídas ao longo da Rua da Sofia, bem como nas dos colégios da parte alta da cidade (onde se incluem as de S. Jerónimo, de S. Bento, da Trindade, de Santo Agostinho e do colégio de Jesus), que se encontra a identidade espacial que marca a construção religiosa citadina. De facto, o carácter de uniformidade que as aproxima passa não apenas pela sua integração em estruturas colegiais sucessivamente incorporadas na Universidade, mas também pela sua capacidade de projectar um discurso análogo que contém idênticos procedimentos formais e compositivos.

O colégio da Graça é o mais bem preservado daqueles que se ergueram na já designada *"arquitectura de programa"* (Rossa, 2001, p. 756) implantada na Rua da Sofia e nele se fundamenta poderosíssimo ensaio que viria a ser aproveitado pela arquitectura das Ordens na cidade. Entregue aos eremitas calçados de Santo Agostinho, com as obras

dirigidas por Diogo de Castilho a partir de 1542 e controladas por frei Luís de Montoya, o colégio da Graça teve os apoios do bispo de Coimbra, do duque de Bragança e de dinheiros conseguidos da casa de Lisboa (através da intervenção de frei Francisco de Vila Franca), muito embora fosse o rei o principal patrocinador deste empreendimento. A igreja (1555) que sobrevive apresenta uma das maiores novidades da arquitectura portuguesa ao tempo: a constituição espacial de nave única com abóbada de berço e três capelas intercomunicantes, num espaço austero onde se respira rigor e cálculo de medição. A abóbada de berço de caixotões cruzetados que fecha a nave é apenas interrompida pelo arco triunfal da capela-mor e prolonga-se nesta como se fosse uma só cobertura. A construção do espaço unitário promove a coesão da mensagem evangélica e realiza, com antecipação, o programa da Igreja contra-reformista. Encontra-se o mesmo sistema de abobadamento ao nível do coro alto que se projecta com um desenvolvimento paralelo ao já verificado para a igreja de Santa Cruz. A concepção ornamental é de um comedimento, a todos os títulos, novo na cidade.

Mesmo que em Coimbra surjam partidos diferenciados relativamente à maior envolvência decorativa no interior da igreja, como sucederá na desaparecida igreja do colégio de S. Bento ou na do colégio de Santo Agostinho, permanecerá idêntica a marcação do espaço. Ou seja, esta opção pela regularidade rítmica do espaço interno não é um problema reservado a uma Ordem religiosa, antes se inscreve numa dinâmica de conjunto que afecta a organização espacial globalmente orientada pelas reformas católicas. Num tempo que se projecta muito para além do século XVI ou mesmo saindo da esfera mais restrita das estratégias impostas no longo período do Renascimento, será a nave única (com ou sem capelas laterais) que haverá de ganhar as preferências de todo o mundo cristão.

A fachada da igreja assume aqui, tal como na Itália renascentista, não o papel de exprimir mas de valorizar o edifício e contribuir para a sua definição compositiva (Chastel, 1999, pp. 505-506). Em maior ou menor sintonia com os formulários do clássico, em abordagem mais sóbria ou de empolgado decorativismo, as fachadas tendem a transmitir uma imagem da totalidade, explorando todas as potencialidades contidas na categoria do portal-retábulo. Foi assim ao longo de todo o século XVI, desde os grandes portais manuelinos, e foi assim que se manteve também uma cultura imagética "de exterior", observável ainda, por exemplo, na fachada da Sé de Viseu (1640).

Em estudo sobre o significado dos coros altos nas sés portuguesas dos séculos XV-XVI, Varela Gomes, evitando sempre qualquer referência ao Maneirismo, define um espaço contra-reformista como o que integra, coerentemente, o coro alto, as capelas laterais intercomunicantes e uma fachada servida por torres laterais (Gomes, 2001, p. 48). Pese embora a identidade reconhecível das fachadas, a verdade é que as Ordens religiosas avançaram argumentos diversificados para a sua própria projecção; S. Bento aposta na formação do nártex, a Companhia de Jesus segue mais de perto as orientações do Gesù. Na riqueza e variedade das soluções se encontrava também a consistência do tempo.

8 — A ESCOLA DA NATUREZA. TRABALHO E RECREIO

A Natureza constitui um valor fundamental no usufruto do mundo e na fabricação dos equilíbrios cósmicos do Renascimento, em que os exemplos extraídos da prática intelectual ou material da Itália do *Quattrocento* não tardaram a surgir também em Portugal. As forças culturalmente mais representativas do País empenham-se então na construção de um mundo reservado e alimentado pela energia dos elementos naturais.

Na arquitectura privada que as elites portuguesas fabricam para consumo muito restrito, são exemplos divulgados o templete da quinta das Torres ou a pequena capela da quinta da Penha Verde. E ambos prefiguram a aliança expressa entre a qualidade da mão-de-obra e o grau de exigência da encomenda.

A capela de Nossa Senhora do Monte (1542-1543), integrada na bucólica quinta da Penha Verde, propriedade de D. João de Castro (1500-1548) em Sintra, aposta numa centralidade cosmogónica que pactua com a rebeldia da natureza onde se implanta, construindo modelos de perfeição. O alto nível de D. João de Castro não necessita de ser realçado: vice-rei da Índia e autor dos famosos *Roteiros*, vitruviano convicto, mecenas patrocinador da igreja do Santíssimo Milagre de Santarém (1536-1548) (na mais elegante expressão decorativa do primeiro Renascimento), com a provável iniciativa que levaria à obra das tapeçarias de Viena (Moreira, 1995 c, pp. 81-87) ou figura que se move nos círculos intelectuais da Corte que integram o infante D. Luís, André de Resende, o cosmógrafo Pedro Nunes ou Francisco de Holanda. Não é por acaso que a capela de Sintra foi já atribuída a Francisco de Holanda (Serrão, 1989; Serrão, 2002, p. 59), embora também seja viável a proposta de atribuição a Miguel de Arruda (Moreira, 1995 a, p. 351), arquitecto com largo *curriculum* no domínio da centralização dos planos e na interpretação material da cultura de elite.

A quinta das Torres em Azeitão é um dos casos ainda por estudar, mas cuja sofisticação não tem passado despercebida. Definindo um género que se alarga a outros contextos, como o próximo palácio da Bacalhoa ou, no âmbito das comunidades religiosas, à quinta da Cardiga, o "palácio-fortaleza" implantado na quinta das Torres (hoje transformada em unidade hoteleira) oferece uma estrutura de bloco habitacional articulada com a envolvência natural que ganha enorme protagonismo. Todo este programa já foi entregue ao saber de António Rodrigues (c. 1520-1590) (Serrão, 2002, p. 192), o arquitecto com estadia comprovada na Itália que subiu ao mais alto escalão da profissão e a quem se deve, porventura, o primeiro tratado teórico conhecido sobre arquitectura (1576-1579) escrito em português (Moreira, 1982).

A pureza e a geometrização de linhas e formas conduzem ao requinte depurado da estrutura palacial que integra, em situação assumida de grande visibilidade, as grandes torres piramidais (que lembram as do palácio Corte-Real (1585) em Lisboa), o motivo da serliana (numa predilecção que se manifesta também nas fachadas das igrejas de Santa Maria da Graça de Setúbal (c. 1570) ou Santa Maria da Atalaia de Fronteira (1577-1594)) e organizam um espaço lúdico intelectualizado que contempla a formação do lago onde se levanta o magnífico templete que continua a dominar a am-

Quinta das Torres, c. 1550, Azeitão

biência refinada do local. Não é absoluta novidade esta paixão pelo plano centralizado por excelência, numa dimensão reduzida que transporta o espaço arquitectónico para o diálogo escultórico que privilegia a observação (veja-se o caso do templete inscrito na fachada do claustro da portaria do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, extraído da sábia conjugação de esforços entre frei Brás de Barros e João de Ruão, ou o momento configurador do paraíso que se reflecte no templete presente nos circuitos da mata dos cavaleiros de Cristo, também saído da brilhante coordenação entre frei António de Lisboa e João de Castilho). O templete de cúpula com definição gomada voltada ao exterior e assente numa estrutura de arcaria dinamizada pela alternância das colunas (porventura em sintonia de procedimentos com a desaparecida galeria (c. 1550) que estipulava a regularização no pátio nascente, nunca concluído, do colégio das Artes em Coimbra (Craveiro, 2002, pp. 220-224), da responsabilidade de Diogo de Castilho) permanece uma espécie de entidade mágica na ordenação dos elementos cósmicos, apenas acessível aos que possuírem os códigos de ingresso a uma cultura neoplatónica, operativa ainda na segunda metade do século.

A quinta da Bacalhoa (c. 1530-1554), também em Azeitão, constitui mais um dos momentos de excepcional qualidade integrada no âmbito da ruralidade requintada de então. A propriedade, comprada pelo filho de Afonso de Albuquerque, Brás Afonso de Albuquerque, integra o palácio de impressionante estrutura quadrangular, organizada em pátios e concebida como *"palácio-fortaleza"* (Franco, 1999). O grau de erudição deste formidável conjunto edificado passa pela inscrição dos formulários mais actualizados na arquitectura portuguesa, como as torres angulares de cúpulas gomosas, a *loggia* de arcaria italianizante ou a implantação dos jardins e da delicada casa do lago, verdadeiro espelho de consagração humanista.

Quinta da Bacalhoa, atrib. Diogo de Torralva, c. 1540, Azeitão

A autoria de semelhante projecto, que nada deve às vibrantes construções palatinas da Itália do Renascimento, tem oscilado entre Francisco de Arruda e Diogo de Torralva. Na linguagem romanizada que se perfila na Bacalhoa, parece mais credível a atribuição a Torralva, leitor mais atento dos tratados e que seria também capaz de injectar a fantasia nos circuitos controlados do espaço arquitectónico.

Assinado pelo mesmo Torralva e executado por Diogo de Castilho é o palácio de D. Luís da Silveira na sua vila de Góis. No mesmo ano do seu testamento em 1529, e ainda em Lisboa, encomenda também esta construção (desaparecida) com estrutura de varandas sobrepostas enquadradas por torres e definidas por arcaria assente em colunas lavradas *"de romano"* (Correia, V., 1953, pp. 148-154). Um pouco por todo o País e pela via do edificado, os estratos sociais de melhor nível haveriam de semear a cultura do refinamento e da actualização no usufruto e no domínio do natural.

A estrutura de "palácio-fortaleza" ou os apelos da Natureza não são exclusivos da fidalguia. As Ordens religiosas fabricariam também as condições de acesso ao superior estádio que combina a contemplação e o trabalho.

A Ordem de Cristo fornece os exemplos mais explícitos dessa contaminação. A quinta da Cardiga (c. 1540), na Golegã, oferece idêntica configuração de "palácio-fortaleza" que regulariza a dinâmica dos blocos (que incluem a igreja com portal manuelino) e dos pátios num trabalho apenas atribuível a João de Castilho. A quinta, que chegou a pertencer ao infante D. Luís, acolhia também o rei nas jornadas da Corte entre Almeirim e Tomar. Os torreões angulares cupulados, bem como essa dimensão cultural de primeiro Renascimento encontrada nas varandas e nos pátios, são fruto da acção conjunta do arquitecto e de frei António de Lisboa, tal como acontece na quinta da Granja (c. 1540), esta mais próxima de Tomar. Também aqui se descobrem ainda os vestígios desse investimento que concilia religiosidade com trabalho agrícola. Nos triénios da governação de frei Pêro Moniz (1617-1623), a quinta da Granja (tal como a Cardiga) foi objecto da intensa remodelação que, não afectando a estrutura básica, lhe atribuiu a fantástica varanda (possivelmente da responsabilidade de Diogo Marques Lucas) que remata o bloco dominante (Craveiro, 2002, pp. 534-536).

Detentor de um património alargado que passava pela posse de inúmeros terrenos no âmbito citadino, o mosteiro de Santa Cruz de Coimbra usufruía ainda de vastíssimos rendimentos provenientes do seu padroado. Estas propriedades asseguravam aos religiosos a confortável sobrevivência traduzida em pão, vinho, azeite, legumes, cereais, carnes, peixe ou dinheiro. Os foreiros obrigavam-se à sua exploração e desenvolvimento agrícola, sendo também obrigados à construção de casas de habitação (para aí residirem ou para os caseiros) e das infraestruturas necessárias à agricultura e à preservação das colheitas.

Nas quintas da propriedade do mosteiro, concentradas sobretudo em todo o Baixo Mondego, são nítidos os esforços de desenvolvimento económico acompanhados da aposta construtiva no âmbito da arquitectura civil e religiosa. Foi diverso o destino de cada uma dessas quintas que asseguravam o bem-estar dos cónegos. Grande parte delas transitou ainda na década de 40 do século XVI para o priorado da

Casa da Quinta do Marujal, desenho a tinta da china, José Luís Madeira, 1995

Universidade, o que contribuiu em larga medida para o atrofiamento financeiro do mosteiro e para a sua impossibilidade de continuar a política mecenática que até então o tinha caracterizado. O que hoje resta dessas quintas já pouco corresponde a esses núcleos de desenvolvimento agrário organizados à volta da casa do inquilino (ou do seu caseiro) e da estrutura religiosa montada. Com efeito, a construção de capelas anexas às casas ou a curta distância delas, sob a vigilância do mosteiro, permitia dar resposta às necessidades religiosas do tecido rural aí envolvido e facilitava, ao mesmo tempo, a sua concentração.

A quinta do Marujal, próxima de Verride, é, nos princípios do século XVI, propriedade do poderoso mosteiro de Santa Cruz, integrando-se no vasto património que os cónegos regrantes de Santo Agostinho possuíam também na área do Baixo Mondego. Encontra-se na arquitectura civil desta quinta a denúncia do ideal de perfeição consubstanciado na regularização do espaço da casa quinhentista, através da adopção do módulo do quadrado ou do rectângulo definido nos ângulos pela colocação de torres, com a fachada principal aberta por *loggia* mais ou menos elegante e o espaço interno estruturado por um ou mais pátios. O modelo, que denuncia as preferências da encomenda culta da época e encontra paralelo no ambiente requintado das elites do Renascimento, manifesta-se na arquitectura portuguesa do século XVI noutros exemplos que hoje são já muito escassos. A rara possibilidade de reconstituição de um espaço humanista numa atmosfera paisagística privilegiada e num enquadramento político e ideológico que envolve figuras gradas da cultura nacional transforma a quinta do Marujal numa unidade patrimonial de valor acrescido.

Um dos inquilinos da quinta foi Diogo Afonso, secretário do cardeal D. Afonso e figura destacada no panorama das Letras e da Literatura, que, por volta de 1534, e por morte do pai, tomou conta da quinta do Marujal. Depois da incorporação da quinta no padroado da Universidade, em 10 de Junho de 1546, Diogo Afonso manteve a sua exploração até uma data incerta mas que deve alongar-se até Fevereiro de 1589, altura em que a Universidade estabeleceu novo contrato de emprazamento com Francisco Brandão.

A quinta compreende também a capela da invocação de Santa Leocádia, datada de 1541 no arco triunfal da capela-mor, redonda e com cúpula, à qual foi acrescentado um corpo rectangular. Nos inícios da década

Fachada da Igreja matriz de Pedrógão Grande, João de Castilho, Jorge Brás, c. 1540, Pedrógão Grande

de 40, Diogo Afonso foi o responsável pela construção da nova capela erigida em ex-voto. Salvaguardada a hipótese da existência de uma pequena ermida anterior às obras de 1541 (possivelmente redonda, como não é estranho à zona), a verdade é que os elementos construtivos presentes, como a cornija e as gárgulas exteriores, o arco triunfal de molduras sucessivas (de nítida correspondência com os arcos das janelas da fachada), o tratamento conferido à entrada da exígua dependência que funciona como sacristia (com arestas chanfradas e dotadas de um pequeno registo ornamental na parte inferior, como tantas vezes acontece neste período e também na arquitectura crúzia), a moldura que estabelece interiormente a transição entre a cúpula e a parede vertical da capela redonda, a predela do retábulo e o que resta da cobertura do altar com azulejos quinhentistas remetem a parte principal da construção da capela para meados do século XVI. O elemento mais dissonante à época encontra-se no portal principal de arco redondo e ornado com uma decoração de pontas de diamante cortadas que pertencerá, possivelmente, a um tempo mais tardio mas ainda imbuído de claras sugestões serlianas, porventura coincidente com a reconstrução da casa que sobrevive.

Não sobrevivem planos ou denúncias documentais sobre o responsável pelos projectos quinhentistas para o Marujal, mas as ligações de Diogo Afonso ao mosteiro de Santa Cruz, a inevitável proximidade a Diogo de Castilho e a actualização das concepções espaciais mais eruditas ao tempo fazem do arquitecto o homem mais capaz, em Coimbra, de interpretar as aspirações estéticas e culturais do secretário. E não são apenas os vestígios construtivos de meados do século que indicam a sensibilidade castilhiana, são sobretudo a inteligente disposição dos espaços e a sua integração na paisagem que denunciam o paralelismo entre a exigência do homem das Letras e o artista visionário das formas na construção dos espaços humanos.

9 — AS ESCOLAS REGIONAIS

No panorama diferenciado da arquitectura que preenche o País, justifica-se o olhar mais atento sobre as regiões que se constituem em "unidades" mais coesas na interpretação da cultura estética do Renascimento, seja porque mais afastadas dos centros mais dinâmicos da produção, seja porque nelas se organiza um corpo laboral vinculado à força de conceitos e procedimentos específicos e menos permeáveis à introdução de regras "formatadas" noutros circuitos, seja ainda porque as estratégias que envolvem o relacionamento entre o trabalho, a encomenda e as pressões culturais presentes ditam uma peculiar expressão plástica que, sem prejudicar o multifacetado processo da cultura arquitectónica do Renascimento em Portugal, antes lhe conferem uma outra dimensão de riqueza e frescura interpretativas. Na ausência de um investimento historiográfico profundo à escala nacional, em que seja mais clara a natureza específica do território abordado, os estudos entretanto divulgados permitem, mesmo assim, uma leitura que se submete, por uma lado, à obrigatória percepção da abrangência das pressões culturais que desenvolvem o humanismo renascentista e, por outro, à demarcação de situações onde se detecta o cunho da originalidade e da subversão controlada.

Um exemplo esclarecedor de que a deficiência das abordagens críticas no campo da História da Arte constitui séria mutilação no amplo processo de compreensão do Renascimento português situa-se na região designada como Beira Transmontana. Integrada no domínio do bispado de Lamego, denuncia, logo na transição dos séculos XV-XVI, uma vitalidade que se manifesta na proliferação dos pelourinhos manuelinos que atestam a vontade política de reorganização administrativa do território fronteiriço. Herdeira dos investimentos decorrentes da presença templária e da Ordem de Cristo, tão exemplarmente expressos em Marialva e Longroiva, esta foi uma área que soube captar as atenções do poder e aqui desenvolver as condições de fixação de uma elite que, até ao período barroco, não abdica da sua força representativa, visível na construção dos portentosos solares que inundam a região.

O século XVI constitui, portanto, um espaço de abordagem estratégica a uma condição territorial de fronteira que exige a "desconfiança" e a prevenção, mas também encontra um campo de manobra que permite a infiltração. Ou seja, do lado português, a arquitectura religiosa pode desenvolver a tradicional planimetria das três naves, mas não deixa de incorporar os sinais explícitos da modernidade, com evidente contaminação do outro lado da linha política de limite.

No universo das igrejas paroquiais remodeladas ou construídas ao longo de Quinhentos, salientem-se, a título de exemplo, as igrejas de Meda e Ranhados com fortíssima estrutura interna de colunas ou arcaria que indiciam outras intenções de cobertura abobadada, que não a de madeira que hoje ostentam, marcas de uma cultura renascentista que apontam para a década de 40, com extensão aos púlpitos e à organização dos portais exteriores, que não constituem propriamente

Portal lateral da Igreja matriz de Meda, c. 1540-1550, Meda

Fachada da Igreja matriz de Vila Nova de Foz Côa, c. 1530, Vila Nova de Foz Côa

novidade. O carácter mais distintivo desta região é, na realidade, a imposição do campanário (de dupla ou tripla sineira) sobre os portais principais, em clara filiação aos procedimentos divulgados na Espanha de Carlos V e Filipe II. Esta circunstância repete-se também na igreja matriz manuelina de Foz Côa, em cujo portal se detecta uma proximidade às campanhas de João Lopes na Sé de Lamego e à obrigação deste em construir obra "ao romano" (Albuquerque, 2000, pp. 57-67). Em Foz Côa, o campanário encimado por grelha, idêntica às que se executam nos dois lados da fronteira nos principais edifícios, pactua com os quatro medalhões de ingénua tradução dos valores renascentistas e projecta uma volumetria impositiva à fachada. A confirmar-se uma datação remetida à década de 20, a Foz Côa pertenceria um papel modelar de sucessivas reinterpretações na região.

Mas a extensão deste modelo que recusa as torres sineiras laterais e acentua o protagonismo das fachadas também se encontra noutros espaços com outras ligações, outros circuitos de erudição e outras pressões de diferente encomenda. A igreja paroquial de Areias (Tomar) da década de 40, a matriz da Atalaia (Tomar) e a matriz de Pedrógão Grande, iniciada em 1536, apresentam todas as mesmas concepções quanto à organização do espaço e dos elementos decorativos. Todas elas, também, apostam na colocação do campanário em situação de centralidade na fachada principal. Sintomaticamente, todas elas se encontram sob a alçada da erudição projectista do biscainho João de Castilho e sob a esfera de influência de Tomar.

Igreja paroquial das Areias, João de Castilho, c. 1540, Tomar

Fachada da Igreja matriz da Atalaia, João de Ruão, 1528, Atalaia

O Noroeste Peninsular e a "dinastia" dos Lopes

Um caso incontornável de obrigatória ponderação na análise de situações geradoras de consistência expressiva e que tem vindo a merecer a atenção da historiografia (Guerra, 1929; Alves, 1987; Moreira, 1995; Filgueira Valverde, 1995; Vila Jato, 1995; Ruão, 1996) é o do Noroeste do País onde se detecta uma dinâmica social intensa a partir de uma burguesia próspera e activa no comércio mercantil. Território privilegiado nos contactos com a vizinha Galiza, as fronteiras políticas são sistematicamente anuladas no campo do artístico. Em numerosos exemplos, conhece-se tanto a participação dos artistas portugueses nos estaleiros galegos, como o envolvimento da mão-de-obra espanhola em construções portuguesas. A vários níveis, os graus de influência manifestam-se não apenas através desta mão-de-obra flutuante, mas também porque, por vezes, os modelos construtivos se encontram do outro lado da fronteira. Por outro lado, esta região desenvolve uma organização no trabalho que não deixaria de ter expressão nos circuitos eruditos e mais reivindicativos do País. O fenómeno das "dinastias" de arquitectos, que se acentua ao longo do século XVI e que tem claríssima representação com os Castilho, os Arruda ou os Álvares, implementa-se aqui com os Lopes, inscritos num terreno cultural de aceitação dos modelos clássicos.

O núcleo de Caminha (Moreira, 1987; Craveiro, 1995), constituído pela igreja matriz e pela Misericórdia, chama a atenção para a credibilidade do "modo antigo" que se expressa em torno dos Meneses,

marqueses de Vila Real e senhores de Caminha, e a partir do seu contacto privilegiado com o humanista Cataldo Sículo, devendo evitar-se, na realidade, a identificação de um espaço de absoluta precocidade na captação da consciência clássica. A igreja matriz, fundada em 1488 e organizada no modelo tradicional das três naves com cobertura em tecto de alfarge (com o mesmo sentido de espectacularidade que chegaria à Sé do Funchal), é um espaço de configuração manuelina onde se acolita a capela dos Mareantes com arco triunfal lavrado de "romano" e erroneamente datado de 1511. Foi esta suposta datação que catapultou o conjunto dos dois portais (principal e lateral) a uma situação de absoluta novidade, conferindo-lhe um carácter pioneiro do humanismo pétreo no País. De facto, de igual forma que a mesma impossível data de 1511 se encontra no portal da igreja da Misericórdia do Sardoal (também em contexto mecenático dos condes de Abrantes e senhores do Sardoal), a organização dos portais de Caminha deve ser remetida para as décadas de 30-40, servindo de protótipo referencial para a vizinha igreja da Misericórdia (1551). Nas duas igrejas de Caminha, são uma evidência a mão-de-obra flutuante, tal como os materiais e os modelos em circulação (veja-se a sintonia entre os portais da matriz e o portal lateral da igreja de Santa Maria Maior em Pontevedra, onde trabalhou o português João Nobre, ou ainda a filiação do coro alto da Misericórdia no da igreja do mosteiro de S. Domingos de Tui, os dois desaparecidos).

A mais importante casta de pedreiros e arquitectos do Norte do País inicia-se com João Lopes-o-Velho (c. 1480-1556), dando origem a várias gerações com directas responsabilidades no campo construtivo. Seus filhos serão João Lopes-o-Moço, Gonçalo Lopes (1533-1603), Pedro Lopes e Mateus Lopes (1542-1605), todos com obra atribuída e ao serviço da encomenda mais credenciada em Portugal e na Galiza. Outros obreiros ligados à família são, por exemplo, Sebastião Afonso (act. 1558-1608), Pedro Afonso de Amorim (1562-1605) ou João Lopes de Amorim (act. 1603-c. 1656).

A João Lopes-o-Velho cabe uma participação diversificada em Viana do Castelo (casa dos Lunas, 1545; casa Sá Sottomayor, 1547; chafariz, 1554), em Caminha (chafariz, 1551), no projecto do pelourinho de Arcos de Valdevez, no portal da igreja da Misericórdia de Tui, no chafariz da Ferraria em Pontevedra (1549) ou nos começos da edificação do mosteiro dominicano de S. Gonçalo em Amarante, onde se encontra em 1542 e acaba a fonte santa em 1545.

É, aliás, sobre o mosteiro de Amarante, patrono do santo que suscitou uma onda de exaltação que envolveria o rei e intelectuais como André de Resende e levaria ao reconhecimento do culto de S. Gonçalo em 1561, que se têm levantado dúvidas quanto à sua atribuição. Rafael Moreira entrega a reedificação do templo ao dominicano frei Julião Romero (act. 1551-1571), formado no colégio de S. Tomás do mosteiro da Batalha, no contacto com o influente frei Bartolomeu dos Mártires (1514-1590) ou na estadia comprovada em Itália em 1552-53 (Moreira, 1995 b, pp. 218-230). Se, como pretende Carlos Ruão, a participação documentada de Mateus Lopes em S. Gonçalo, na década de 80, extravasa a mera responsabilidade de mestre-de-obras com a com-

Portal lateral da Igreja matriz de Caminha, c. 1530-1540, Caminha

Portal principal da Igreja matriz de Caminha, c. 1530-1540, Caminha

ponente da execução, ao filho do arquitecto fundador da "dinastia" se deveria atribuir o projecto fabricado já na consciência cultural da Contra-Reforma (Ruão, 1996, pp. 65-84, 95-108). Seja como for, deve, sobretudo, realçar-se que o mosteiro de S. Gonçalo envereda pelo mesmo caminho que caracteriza a arquitectura contra-reformista na região que tem fortíssimas afinidades com o lado galego. Veja-se, por exemplo, a proximidade entre os claustros de S. Gonçalo e do mosteiro beneditino de S. João de Poio, onde Mateus Lopes também trabalhou em 1580 (Ruão, 1996, p. 82).

Para os Lopes, porventura com extensão aos Lopes que se registam em Braga, dos finais do século XVII aos finais do século XVIII (Domingos Lopes, André Lopes, António José Lopes ou Diogo Lopes) (Rocha, 1994, pp. 26, 117-120, 122-123), falta ainda concretizar uma definição

Portal da Igreja da Misericórdia, Escola de Tomar, 1530-1540, Sardoal

Capela dos Mareantes, Igreja matriz de Caminha, c. 1530, Caminha

Claustro do Mosteiro de S. Gonçalo, Mateus Lopes, 1586, Amarante

estatutária que permita um entendimento mais claro do seu protagonismo no rumo traçado pela arquitectura do Renascimento no Noroeste Peninsular. De qualquer forma, num tempo longo que chega ao século XVII, cabe aos Lopes um papel relevantíssimo na divulgação de uma estrutura religiosa coesa, quer como projectistas, quer como participantes na construção do espaço e das formas, numa região alargada e num processo de intercâmbio cultural de que é exemplar a actividade de Mateus Lopes na Galiza, com obra documentada em Pontevedra e Compostela, para o coro alto e a torre sineira da igreja de Santa Maria Maior (1571), a colegiada de Santiago em Cangas (1585) ou o mosteiro de S. Martinho Pinário (década de 90) (Ruão, 1996, pp. 95-109).

As igrejas de nave única com capelas acolitadas na disposição planimétrica do rectângulo adquirem um sentido decorativo filiado na tratadística clássica, agora revigorado por outro propósito de monumentalidade e dinâmica do ornamento. A organização sobreposta das ordens arquitectónicas, conciliada com intenso decorativismo onde se reconhecem os modelos flamengos de Vredeman De Vries, Jacques Floris ou Cornelis Bos, não equivale ao ritmo estabelecido pela decoração fan-

Fachada da Igreja da Misericórdia de Braga, 1562, Braga

tasiada do primeiro Renascimento em que se podem também integrar as igrejas de Caminha, da mesma forma que o motivo da *tabula ansata* presente na fachada da Misericórdia de Braga (1562), recuperando a sugestão apresentada por Francesco da Cremona na igreja de S. João da Foz (Moreira, 1995 b, pp. 227-228), não permite confundir os dois tempos construtivos. Mas as referências sagredianas das colunas-balaústre que suportam as taças dos chafarizes de João Lopes-o-Velho da década de 50 mantêm-se no chafariz de Guimarães (1585) de Gonçalo Lopes e no de Ponte de Lima (1600-01) de João Lopes-o-Moço (?), tal como o aparelho rusticado da torre sineira (1573-1581) da matriz de Vila do Conde (João Lopes-o-Moço) se manifesta na obediência a Serlio.

Pode assim dizer-se que a arquitectura de extracção humanista no Noroeste Português se prolonga episodicamente, como no caso tardio da Misericórdia de Caminha ou nas referências pontuais aos modelos de Diogo de Sagredo e Serlio, mas depressa se dilui também, muito provavelmente sob o impulso das orientações contra-reformistas do arcebispo de Braga, frei Bartolomeu dos Mártires. Este outro Renascimento "reformado" que passa para o século XVII, seguido muito de perto pelos

Lopes, passará a desenvolver uma escala que impõe uma cenografia calculada interna e externamente. Adquirindo uma espacialidade uniformizada pela nave única com capelas laterais e agigantada pelas dimensões dos elementos arquitectónicos ordenados em ritmo musculado, a igreja apresenta triunfalmente uma fachada que foge ao decoro e à contenção ornamental do *plain style*. Na sua diversidade compositiva, as fachadas das igrejas da Misericórdia de Braga (1562), da Misericórdia do Porto (1555-1567), de S. Domingos de Viana do Castelo (1571), atribuídas a frei Julião Romero (Moreira, 1995 b, pp. 226-228), ou da Misericórdia de Guimarães (1604) configuram o portal-retábulo que recorre à sobreposição perspéctica dos registos desenvolvidos a partir dos pares de colunas que enquadram os nichos preenchidos com escultura. No sentido vigoroso e monumental em que se organizam as fachadas, as lições vêm ainda dos tratados, de Serlio a Antonio Labacco (1552), e da conjugação com a "irreverência" da gravura flamenga. Seja no movimento ritmado da capela-mor da Misericórdia do Porto (1584-90), cópia da capela-mor que Jerónimo de Ruão executou entre 1565 e 1572 para a igreja dos Jerónimos em Belém (podendo esta integrar-se num outro núcleo que desenvolve erudito programa de decorativismo flamengo extensivo à igreja da Luz, sob a protecção da infanta D. Maria); seja na mais pitoresca articulação entre a escultura e arquitectura patentes na fachada do hospital da Misericórdia de Viana do Castelo (1587); seja ainda na abundância generosa de linhas e volumes rematados por templetes que se apresenta na obra de Mateus Lopes na fachada da igreja galega de S. Martinho Pinário, o trabalho no Noroeste Português seguiu um trajecto muito próprio e definido na segunda metade do século XVI. A participação de arquitectos de formação humanista como frei Julião Romero, *"o arquitecto-programador projectista, que preenche o fosso entre o encomendante e o mestre-pedreiro, dando forma às intenções daquele e controlando a execução por este"* (Moreira, 1995 b, p. 228), não invalida o importantíssimo desempenho dos Lopes na construção de uma estratégia consistente que organiza e desenvolve modelos alternativos no rumo traçado pela arquitectura portuguesa.

O Algarve

Outra situação relevante na captação de uma unidade que se demarca territorialmente, oferecendo perspectivas de análise desbravadas apenas nos últimos anos graças aos estudos de Horta Correia (Correia, 1987; 1993), é o Algarve. O reconhecido dinamismo de uma economia virada sobretudo para o exterior, com relações privilegiadas com a Andaluzia espanhola e com as imprescindíveis ligações aos crescentes investimentos no Norte de África, faz do Algarve uma região onde se registam tanto os casos da encomenda mais credenciada ao nível da Corte ou dos mais altos signatários da Igreja, como das empreitadas surgidas do empenhamento local. No primeiro caso, refiram-se apenas os exemplos do convento da Assunção ou da igreja da Misericórdia em Faro e o respectivo envolvimento da rainha D.

Fachada do Hospital da Misericórdia de Viana do Castelo, 1587-1591, Viana do Castelo

Catarina e do bispo Afonso Castelo Branco (na diocese de Faro entre 1581 e 1585). Mas estas situações de erudição, captadas em momentos aparentemente tão distantes que transportam os valores mais caros também ao Renascimento português — o humanismo cristão e a centralidade dos planos — não anulam a presença de uma interpretação estética genuína, por vezes a raiar o pitoresco, que se desenvolve em paralelo e estipula os contornos da vitalidade algarvia.

Um dos momentos de mais expressiva actualização nos estaleiros montados é precisamente o convento da Assunção, com uma primeira campanha de obras situada entre 1539 (a data inscrita no portal lateral da igreja) e 1550, onde trabalharam Afonso Pires e Gaspar de Torres, morador em Évora e com obra também na diocese de Coimbra (Craveiro, 2002, pp. 297, 473-475). O portal da igreja estabelece a marca da qualidade com afinidades decorativas com o trabalho das campanhas castilhianas de Tomar, tal como acontece com o claustro, também com extensão tipológica ao claustro da Hospedaria, aos claustros de Coimbra, da Penha Longa, da Graça em Évora ou do convento da Saudação de Montemor-o-Novo.

A coesão dos modelos espaciais constituídos na arquitectura religiosa verifica-se na generalização de uma tipologia de três naves, divididas por arcaria de arcos redondos e apoiados em colunas que integram ou a "fantasia" capitelar do primeiro Renascimento, ou o

Portal do convento da Assunção, 1539, Faro

formulário mais estrito das ordens. Esta marcação de uma personalidade tripartida do espaço com correspondência à formação das três capelas na cabeceira já não pode mais ser entendida como subjugada aos valores plásticos do último Gótico e ganha particular ênfase na igreja da Luz de Tavira onde se perfila autêntica *hallenkirche*, tanto pela configuração fluida do espaço, como pela definição articulada da abóbada de nervuras.

Por outro lado, regista-se um compromisso explícito com a decoração "ao romano" exposta em capitéis, frisos ou alargada ao conjunto dos portais. No domínio da identidade decorativa, é a Tavira que

Igreja da Luz, c. 1540, Tavira

pertence um lugar de primeiro plano, porventura decorrente da sua posição ascendente em termos militares e económicos que ditariam, ainda com D. Manuel, a sua elevação a cidade.

André Pilarte é o arquitecto que pontifica neste processo que levaria à instalação de um sentido espacial e decorativo reconhecível na igreja da Misericórdia em Tavira, nas igrejas de Cacela, Moncarapacho, Alcoutim, Mértola ou, mais uma vez em sintomática anulação de fronteiras, na vizinha Ayamonte, de forma visível no portal lateral da igreja do Salvador. Com formação documentada no estaleiro de Belém, nas empreitadas do claustro, sala do capítulo e sacristia do mosteiro jerónimo, e com hipotética estadia em Sevilha, André Pilarte é o homem que assegura, a partir de Tavira, a coesão de um modelo que configura o primeiro Renascimento do Algarve. A igreja da Misericórdia (1541) parece, assim, abrir também o caminho das estruturas lavradas de romano que a escola de Pilarte divulgou em larga escala. Na versão fantasiada e inscrita em idêntica sensibilidade com que Sagredo publicitava em Lisboa, no preciso ano de 1541, os modelos decorativos do Renascimento, os capitéis e o portal principal da Misericórdia contemplam uma espécie de paradigma festivo que inclui adequada e expressiva diversidade ornamental. Organizado em moldura rectangular que integra as pilastras laterais, o vão definido pelos arcos de volta perfeita, os medalhões e o duplo friso superior, o portal da igreja aposta na sobrecarga decorativa onde se conciliam motivos vegetalistas com séries ordenadas de ornatos zoomórficos, figuração humana e agrupamentos de taças ou vasos. O remate superior (1551)

Portal principal da Igreja da Misericórdia, André Pilarte, 1541, Tavira

Portal principal da Igreja de Nossa Senhora da Graça, 1540-1550, Moncarapacho

dá lugar à colocação das figuras volumosas de S. Pedro e S. Paulo, ao óculo (parcialmente definido como na igreja da Conceição de Tomar) e à obrigatória iconografia da Misericórdia sob um baldaquino de feição italianizante.

O impacto urbanístico da Misericórdia de Tavira não se repete na igreja de Nossa Senhora da Graça, matriz de Moncarapacho, resultado das ampliações quinhentistas à primitiva igreja gótica, mas as afinidades ao nível da organização do portal são uma evidência claríssima. Em Moncarapacho, a ausência decorativa no intradorso dos arcos e um recorte mais fino do sentido ornamental nas pilastras, com grande proximidade à igreja de Cacela, não escondem a mesma ideia programática de Tavira. O remate, onde agora o óculo se oferece na sua totalidade, é preenchido com os mesmos temas da representação dos dois principais apóstolos e da Anunciação, num ritmo enunciado pela verticalidade do dossel e pela movimentação agitada das figuras da Virgem e do Anjo em tratamento plástico de grande ingenuidade. É precisamente no campo decorativo, remetido às cantoneiras dos arcos e aos frisos, que se regista a maior originalidade do portal, com

Portal da Igreja de Cacela, c. 1540, Cacela

Portal lateral da Igreja de S. Sebastião, c. 1520-1530, Lagos

a execução de um programa iconográfico ligado à Paixão de Cristo e onde não faltam algozes e soldados romanos. No dizer de Horta Correia, *"a aproximação entre a Anunciação-Incarnação (Avé, cheia de Graça) com a Redenção expressa nos baixos-relevos pode denunciar um profundo entendimento cristocêntrico da devoção mariana e um sentido da História da Salvação em termos de Humanismo Cristão"* (Correia, 1987, p. 47). Ao mesmo tempo, tanto a sucessão dos frisos como a rebelião que se verifica na disposição dos temas figurativos nas cantoneiras remetem para modelos aparentemente tão distantes como os que se expõem no portal principal da matriz de Caminha.

A natureza compositiva da primeira campanha de reconstrução da igreja de S. Sebastião de Lagos é o sinal mais claro e precoce de um caminho traçado em torno da adopção dos formulários do Renascimento. Remetido para as décadas de 20-30 de Quinhentos (Correia,

1987, p. 74), o portal lateral prima pela vontade explícita de integração da cultura clássica nas redes constituídas do trabalho manuelino. Registe-se aqui a interessantíssima execução do motivo das pontas de diamante que não teria em Portugal tão divulgada aceitação.

Se é certo que se detecta uma mão-de-obra muito constante na fabricação do espaço e das formas que permite o estabelecimento de uma cadeia de continuidade, resulta também muito claro que o Renascimento no Algarve decorre dos sintomas de prosperidade e expansão demográfica sentidos no período manuelino. Nos principais centros urbanos como Lagos, Tavira ou Faro, concentrou-se uma elite social ligada aos negócios ultramarinos, capaz de desenvolver os mecanismos de aproximação às correntes mais eruditas e, ao mesmo tempo, de implementar um carácter muito próprio na região. Assim, os elos que se estabelecem no período de longa duração em que decorre a arquitectura religiosa do Renascimento não se confinam às afinidades espaciais ou decorativas encontradas nas várias igrejas (re) construídas. Os circuitos montados implicam um relacionamento, ainda a explorar, entre a região algarvia e momentos mais próximos como Mértola ou Alcácer, mas também Lisboa, Tomar, Coimbra, Caminha ou a Andaluzia. Importaria, por outro lado, encontrar o rasto dos interesses gerados a partir da encomenda da Corte, das Ordens Religiosas e das Ordens Militares ou de famílias tão proeminentes na cultura portuguesa como os Meneses (nos seus vários ramos, marqueses de Vila Real, senhores de Caminha e condes de Alcoutim), para concluir que a cadeia de afinidades que se percebe em tão larga escala não pode ser uma coincidência fortuita.

Poder-se-á então dizer que a cultura renascentista germina no Algarve manuelino, numa espacialidade que elege e prolonga sobretudo as três naves e desenvolve, no período joanino e sob a forte influência da escola de Pilarte, as potencialidades decorativas de maior liberdade expressiva, como a Misericórdia de Tavira ou a matriz de Moncarapacho; a mais sábia e equilibrada distribuição do ornamento, como o convento da Assunção de Faro, o Compromisso Marítimo de Lagos, a igreja de Santa Catarina de Fonte do Bispo ou a igreja de Cacela. Tal como aconteceria na generalidade do País, o Algarve acabaria por ceder à urgência reformista dos conceitos portadores da contenção e do decoro e entregar-se também aos desígnios da arquitectura musculada do *plain style*. A nave única das Misericórdias de Aljezur, Lagos ou Silves exprime uma outra concepção da vivência religiosa que, mesmo assim, continua a integrar os valores humanistas remetidos ao plano centralizado patente na Misericórdia de Faro. Os portais, agora inscritos na organização controlada das ordens arquitectónicas e utilizando uma seriação compositiva de pilastras (Misericórdia de Aljezur — 1577) ou colunas (S. Pedro e Misericórdia de Faro, segunda campanha de S. Sebastião de Lagos, Misericórdias de Silves e Lagos), não excluem um alinhamento decorativo mais dinâmico de feição flamenguizante que integra ainda, no ritmo das pilastras laterais, o motivo do losango, tão caro ao primeiro Renascimento que logrou vê-lo na fantasiada decoração descoberta na *Domus Aurea* em Roma.

10 — DE MESTRE-PEDREIRO A ARQUITECTO E ENGENHEIRO MILITAR. O ENSINO DA ARQUITECTURA

A construção do espaço implica a constituição de uma equipa que envolve a presença da encomenda e da mão-de-obra. Paralelamente, verifica-se a sujeição de ambas as partes às regras do trabalho organizado que, por sua vez, se implantam numa cultura estabelecida.

No reinado de D. João III, são bem conhecidos os esforços relativamente à credibilização da arquitectura enquanto disciplina portadora de graus de cientificidade e erudição, numa linha que recuperava as lições de Vitrúvio e seguia de perto os ensinamentos de Alberti. Assim se podem compreender a incorporação do arquitecto romano na *Ropicapnefma* de João de Barros (1532), a tentativa de tradução do *De Architectura* por Pedro Nunes (1541), a incumbência da tradução do *De Re Aedificatoria* por André de Resende (1552), que já anteriormente (1543) tinha composto dois livros sobre aquedutos (decalcados do *De Aquaeductibus Urbis Romae* de Frontino), o empenho editorial, embora tardio, nas *Medidas del Romano* (1541, 1542) ou a amplíssima circulação dos principais tratados de arquitectura, desde Vitrúvio (na tradução de Cesare Cesariano de 1521 ou, mais tarde, na versão castelhana de Miguel de Urrea de 1582), Dürer (na edição latina de 1535), a presença constante de Sebastiano Serlio (sobretudo nas edições originais dos *Livros* IV (1537) e III (1540), de que tanto se orgulhava o seu proprietário Francisco de Holanda, ou na tradução castelhana de Francisco Villalpando de 1552), ou ainda Pietro Cataneo (*I Quattro Primi Libri di Architettura*, Veneza, 1554).

Depois da morte de D. João III, as livrarias das principais casas laicas e religiosas foram engrossadas e actualizadas com extenso material icónico que incluía os textos de Antonio Labacco (Roma 1552, 1557, 1559), Giacomo da Vignola (Roma, 1562, 1583), Andrea Palladio (Veneza, 1570), Juan de Arfe y Villafane (Sevilha, 1585) ou as compilações de gravura criadas por Jacques Floris, Cornelis Bos ou Hans Vredeman De Vries, estas executadas por Jérôme Cock (Mandroux-França, 1983, pp. 143-174).

A apetência pela cultura clássica, longe de se esgotar ao longo da segunda metade do século XVI, foi-se continuamente refrescando com novos sentidos interpretativos radicados, em última análise, nos pressupostos clássicos. Apenas como exemplo, refira-se o conimbricense colégio de S. Tomás em cuja riquíssima livraria era possível encontrar, para além de Vitrúvio, Alberti, Guillaume Philander, Andrea Alciato, Cesare Ripa ou Villalpando, autores como Horapollo, Homero, Sócrates, Platão, Aristóteles, Plutarco, Tácito, Virgílio, Tito Lívio, Séneca, Catão, Cícero, Eurípides, Sófocles, Aristófanes, ou os textos de autores portugueses como Garcia de Resende, Pedro Nunes e André de Resende. O sustentáculo do Classicismo era aqui, a raiar por vezes o risco da heresia, reforçado pela presença de Francisco Petrarca, Erasmo de Roterdão, Pico della Mirandola, Marsilio Ficino, Lorenzo Valla ou Nicolau Clenardo.

Em Portugal, à excepção dos casos conhecidos de António Rodrigues (com a atribuição de um tratado em duas versões de 1576

e 1579), do desaparecido *Tratado de Arquitectura Política e Militar* (1613), possivelmente do arquitecto de Aveiro, Pêro de Araújo, e do *Tratado de Architectura* (1631) de Mateus do Couto (Soromenho, 1995, pp. 398-400; Moreira, 1982, pp. 355-397), não parece haver mais resultados teóricos da cultura arquitectónica até ao findar do período filipino. A realização da arquitectura processava-se ao ritmo dos ingredientes absorvidos pela literatura disponível e do exercício continuado nos estaleiros, onde se criavam também as condições para a formação de clãs de base familiar. A especialização das funções, que adquire a tão divulgada notoriedade nas "dinastias dos arquitectos" formadas ao longo de todo este período, mais não faz do que desenvolver o sentido "oficinal" da corporação medieval, agora inscrita num outro terreno cultural que também promove a mobilidade. O núcleo de Mateus Fernandes, os Arruda, os Castilho, os Lopes, os Ruão, os Torralva, os Álvares, os Frias ou os Tinoco, todos se movimentam num processo nobilitador que anseia pela credibilização. Os estratos mais baixos da profissão, os pedreiros, implantam-se no terreno de uma actividade protegida internamente e pautada sobretudo pela transmissão directa dos ensinamentos que podem, muitas vezes, prescindir da cultura erudita da arquitectura.

A teia de relações estabelecida entre a vasta mão-de-obra ligada à pedraria e entre esta e a encomenda, com as respectivas ligações à comunidade civil e religiosa envolvente, promove a dificuldade da emergência de uma consciência de classe que leva a própria encomenda ou as entidades notariais a designar a força produtiva, alternadamente, como pedreiros, entalhadores, imaginários ou arquitectos. São os conhecidos casos de Diogo de Castilho ou de João de Ruão, na área de Coimbra, mas são também muitos outros que se inserem no mesmo grau de indefinição estatutária e inscrita num "quadro" laboral que não reivindica a especialização de funções para que caminhava, ainda que timidamente e por via das pressões de natureza militar, a arquitectura erudita em Portugal.

O exemplo da oficina de escultura de João de Ruão, actuando na formação de vários espaços arquitectónicos, ilustra um desempenho que parece constituir-se numa prática comum ao longo de todo este período. Como não acontece em nenhuma outra zona do País, Coimbra assume-se como um foco dinâmico de trabalho que concilia a construção do espaço com a energia e a vitalidade da força escultórica, na manutenção obstinada da decoração arquitectónica. Este fenómeno, traduzido já no reconhecimento dos escultores-arquitectos, deve submeter-se às interpretações ruanescas do espaço, pensado como um todo orgânico que integra a decoração modelarmente distribuída, e remetido a um tempo que extravasa a morte do escultor normando (1580). Com efeito, é a partir da influência exercida por João de Ruão que se consolida o exercício da duplicidade de funções e a respectiva aceitação e divulgação desta prática por parte da encomenda e da comunidade envolvente. Se, na hierarquia local dos estratos mais elevados da profissão onde se situam Diogo de Castilho, Jerónimo Francisco, Manuel João ou António Tavares, parece não ter havido uma

"contaminação" directa com o trabalho da escultura, a verdade é que a generalidade dos pedreiros continua a pactuar com a dualidade de funções, mantendo uma situação que tende a diluir-se apenas ao longo do século XVII, acompanhando, aliás, idênticos pressupostos nacionais. Na vizinha Galiza, o enfrentamento do trabalho sobre a arquitectura reveste-se dos mesmos ingredientes. Em 1597, quando Mateus Lopes firmava contrato para a obra da fachada da igreja de S. Martinho Pinário, comprometia-se a *"hacer una figura de Nra. Sra. en medio de la portada para el encaxamento que ya está hecho"* e, logo no ano seguinte, a "*azer todas las figuras de la dicha delantera*" (Ruão, 1996, pp. 103-104).

Por outro lado, o problema da presença perturbadora dos homónimos a desempenhar a mesma actividade ao longo deste período, inviabilizando por vezes atribuições pacíficas de obras que nem sempre devem figurar no *curriculum* de um só artista, denuncia também a evidência de uma comunidade que não se preocupa nem com a estrita identificação do seu trabalho, nem com um estatuto decorrente dos méritos profissionais ou da aceitação social da profissão. Abdica-se da marcação da individualidade no confronto com uma comunidade pejada dos mesmos nomes e com as mesmas funções.

No confronto com uma realidade multifacetada, não é ainda fácil estabelecer com clareza os contornos precisos em que se desenvolve a aprendizagem do ofício que envolve a construção dos espaços arquitectónicos. A progressiva elitização da arquitectura e dos arquitectos (com o correspondente distanciamento face à "cultura oficinal"), e cujo percurso implicou a "academia científica" formada em 1536 no âmbito das lições de Pedro Nunes ao infante D. Luís, promoveu em Lisboa, no colégio de Santo Antão, o aparecimento da *Aula de Esfera* (em funcionamento desde antes de 1580) e a criação, em 1594, dos *três lugares de aprender a arquitectura*, ao tempo com Filipe Terzi (Moreira, 1987 b, pp. 65-66). Muito embora *"os vocábulos 'risco', 'debuxo', 'traça', 'amostra', 'modelo', 'desenho', 'ideia', 'apontamentos', 'Regimento'"* (Bueno, 2001, p. 268) sejam normalmente empregues até aos finais do século XVII para designar o projecto arquitectónico, os critérios de progressiva sofisticação da linguagem gráfica remetida à matemática, à geometria e ao desenho intensificam-se a partir do reinado de D. João III e estabelecem também as condições de acesso a uma cultura de elite. E, se a generalidade das reformas manuelinas implica *"uma atitude pragmática atravessada por um discurso imperativo e decretório, que se apresenta com um corte epistemológico ao pensamento medieval com carácter mais narrativo e impreciso"* (Carita, 2001, p. 172), a futura legislação respeitante à organização do trabalho acompanha a progressiva burocratização do Estado, das instituições e dos ofícios. O *Regimento dos carpinteiros, pedreiros e aprendizes e braceiros...* de 1499, como estrutura de suporte aos planos de reordenação da cidade de Lisboa e, simultaneamente, da regulamentação da arquitectura incide também sobre *"os materiais de construção e normalização de elementos construtivos (...) esta legislação permanecerá*

activa durante todo o período moderno e será modelo para as outras câmaras do país" (Carita, 2001, p. 175).

Sob a alçada do poder régio, torna-se nítido o cerrar de fileiras em torno da constituição de um corpo de "funcionários" destinados a cumprir os programas político-ideológicos veiculados pelos espaços construídos. Na figura do provedor das Obras Reais, cujos antecedentes têm de ser remetidos, pelo menos, a D. João I e à criação do ofício de vedor das Obras Reais (Carita, R., 2001), encontra-se, em grande parte, a chave que permite descodificar as alterações verificadas nos últimos anos do século XVI, *"na organização do trabalho e do ensino, ao correlativo fortalecimento do estatuto do arquitecto e ao desaparecimento dos vestígios arcaizantes do sistema corporativo ainda vigente nos estaleiros (...) Este processo de instrumentalização do ensino da arquitectura e o esforço de o integrar no patamar de uma 'carreira' totalmente consagrada ao serviço 'oficial' vinha completar uma operação que, de facto, se destinava a controlar a montante e a jusante as condições de produção arquitectónica: estabelecia o limite de admissão de aprendizes, assegurava a fidelidade aos programas teóricos estabelecidos pelos arquitectos da corte, garantia resposta a eventuais necessidades construtivas, bem como, em outro plano, fazia estender a racionalidade de organização do Estado Moderno ao mundo do estaleiro, instaurando ali as mesmas regras de funcionamento administrativo e obediência hierárquica. Não admira por isso a grande quantidade de assuntos, atribuições e competências que, sobre o Provedor das Obras Reais, passaram a recair"* (Soromenho, 1997-1998, pp. 200-201).

A autoridade traçada pelo amo do rei D. João III, Bartolomeu de Paiva, passa pela capacidade decisória de fazer arrematações, de guardar ou reter projectos, de avançar com indicações relativas aos planos ou aos projectistas e faz-se *"obrigatoriamente a partir da direcção de uma elite italianizada contra a cultura difusa e popularizada dos artistas tardo-góticos"* (Soromenho, 1997-1998, p. 199). A acção dos provedores Pêro Carvalho, João Carvalho, Álvaro Pires e Gonçalo Pires Carvalho (no eloquente processo de centralização do ofício no seio familiar) não pode ter deixado de se manifestar nas obras mais directamente ligadas à exposição do poder régio.

O contrato, datado de 1581, em que o arquitecto Jerónimo Francisco se compromete em Coimbra a ensinar o ofício de pedreiro a um jovem filho de um lavrador, no prazo de quatro anos e meio (Oliveira, 1982, pp. 86-87), é revelador a vários níveis: para além do protagonismo de Jerónimo Francisco e da responsabilização do arquitecto por uma formação que inclui alimentação e vestuário, verifica-se uma organização contratual de dependência e obediência que leva também ao aproveitamento do aprendiz na mão-de-obra constituída para os estaleiros de arquitectura; concluída a aprendizagem, mantém-se a obrigação do arquitecto de fornecer todas as ferramentas necessárias ao aprendiz (*"segundo costume"*) para o desempenho da profissão e a possibilidade de que este se possa constituir em profissional independente; resulta, assim, claríssimo um sistema de ensino que

se perpetua, privilegiando a componente prática em detrimento da constituição de uma escola montada em termos teóricos.

A generalidade dos arquitectos forma-se no trabalho dos estaleiros, com a possibilidade de assumir e dirigir empreitadas e, por via da qualidade do trabalho exercido, ascendem às posições cimeiras da profissão, obtendo daí o adequado reconhecimento. É escassa a complementaridade teórica por via de um ensino organizado fora da circunscrição concreta do trabalho, raros são os que se deslocam ao estrangeiro na perspectiva de uma intensificação da sua formação e inscrevem-se, globalmente, numa mobilidade limitada às exigências práticas e pautadas pelas obras que dirigem. Não obstante o empenho na credibilização da profissão, sustentada tantas vezes pelos valores do dinheiro que também confere os graus da honra, a resistência sentida na atribuição da designação de arquitecto (com a correspondente insistência no pedreiro) vai de encontro à manutenção de uma sociedade tradicionalmente estratificada que continua a recusar-se a admitir a prática da arquitectura nos escalões mais altos das artes liberais. Neste contexto (do qual se excluem agora os homens estritamente ligados à execução e comummente designados como pedreiros), os mestres-de-obras com obra atribuída, ou seja, os arquitectos que formalizam o projecto não deixam de receber a mesma identificação de pedreiro, numa integração indiscriminada nos campos da ideia e da prática em arquitectura.

O *Auto da Ave-Maria*, publicado em Lisboa em 1587, mais do que evidenciar a reacção e o *"dénigrement de l'époque antérieure dans son goût pour l'Antiquité et les théoriciens"* (Deswarte, 1988, pp. 333-334), expressa também essa incapacidade da classe que se movimenta em torno da arquitectura em ultrapassar a moldura dos ofícios mecânicos, nunca totalmente superada em tempos do infante D. Luís ou D. João III. Mesmo que, na construção do castelo da Salvação, o diabo de ressonâncias vitruvianas possa constituir uma arma de propaganda na edificação de uma cultura moralizadora e catequética (com a virtude e a ordem finalmente repostas pela vitória do arcanjo S. Miguel sobre o diabo disfarçado de arquitecto), a obra de António Prestes não deixou de ser acolhida, não apenas aos níveis do poder instituído, mas também no terreno das permanências mentais que em Portugal nunca desenvolveram inteiramente os pressupostos do arquitecto humanista. Os registos demarcados em que decorre a actividade de homens como Miguel de Arruda, António Rodrigues, Filipe Terzi ou os Álvares têm de se inscrever no âmbito restrito das bolsas de vanguarda protegidas pelo poder e vocacionadas quer para a imposição da cristianíssima imagem do País, quer para a assistência aos valores imperiais vertidos para a arquitectura militar.

11 — DO PERÍODO JOANINO À RESTAURAÇÃO: RENASCIMENTO, MANEIRISMO E ESTILO CHÃO

A historiografia artística debate-se ainda com o problema da organização dos conceitos relacionados com as atitudes plásticas diferenciadas que promovem a diversidade das manifestações. O enfrentamento historiográfico do período renascentista não foge a esta configuração porque o apelo à selecção de critérios que pretendem a organização do artístico tropeça constantemente num processo contaminado pela indefinição de uma cultura materializada. O mesmo é dizer que a moderna historiografia implementa uma nova visão que ultrapassa as supostas fronteiras fabricadas pela necessidade de controlar cada período, encaixando-o em séries tipológicas reconhecíveis e devidamente identificadas e rotuladas.

Em Portugal, a cultura arquitectónica do Renascimento, assumindo um perfil historiograficamente controlado, remetia-se a um leque temporal muito restrito. Se, por um lado, não se abdicava facilmente da "grandeza" multifacetada do Manuelino e da sua identificação como unidade estilística sem espaço ao reconhecimento de competências alternativas, por outro, entendia-se que a cultura contra-reformista aniquilava muito rapidamente o sentido humanista do espaço construído, com uma voracidade que não permitia a sua manutenção para além da década de 50 de Quinhentos. Ou seja, o Manuelino foi entendido demasiado tempo como o momento mais expressivo das "glórias" de um País, que dificilmente admitia a fuga à "pureza" interpretativa de um poder efectivo no controle do mundo conhecido. Por idênticos processos extraídos de uma leitura viciada do *"longo século XVI"*, também as campanhas construtivas que organizam o espaço físico e cultural da Contra-Reforma têm sido sumariamente excluídas do terreno intelectual do Renascimento. A cultura arquitectónica dos valores *"ao romano"* permanecia, assim, enclausurada num lapso temporal, cuja prática se limitava, basicamente, aos anos 20, 30 e 40 do século XVI. Tal escassez de tempo justificava-se, maioritariamente, pelas cargas de erudição que o Renascimento transporta consigo e que, contendo o gérmen da sua própria asfixia, acabaria por ditar, por falta de compreensão, o seu precoce esgotamento.

Na realidade, mais do que esvaziar um tempo cultural das dinâmicas que lhe são próprias, tentando a identificação das unidades "puras" e repetidamente organizadas que configuram o "estilo", importa assegurar a riqueza que integra múltiplas escalas no relacionamento dos elementos presentes. Por esta via, o Manuelino absorve também uma identidade renascentista, tal como o designado Maneirismo suporta e digere as categorias de uma cultura clássica, longe de se encontrar esgotada na passagem para a centúria de Seiscentos. O Maneirismo, classificação que continua com algum vigor entre nós, é, na realidade, um conceito mais ou menos desactivado na historiografia de além-fronteiras. A própria Itália prefere debruçar-se sobre outras balizas temporais e opta, cautelosamente, por alternativas que não deixam de reconhecer procedimentos diversificados: quando

se aborda a arquitectura do *Quattrocento* ou do *Cinquecento*, estão também a utilizar-se conceitos operativos que se movimentam nas faixas apertadas da cronologia, mas que se libertam dos estrangulamentos formais observados. Na ambição de regularização do mundo, a historiografia continua a selar o tempo artístico com as etiquetas classificatórias que contemplam o esforço de inteligibilidade, mas acabam também por ser lesivas na obtenção de mais global e profunda interpretação. Quando, muitas vezes, os fenómenos assentam num território de dúbia caracterização, resvala-se então para a plataforma confortável do transitório em que os objectos se localizam numa espécie de limbo contaminado do antes e do depois, marcas do devir inscritas nessa dialéctica que redime o próprio tempo.

A arquitectura maneirista, recuperando a velha designação vasariana da *maniera*, era, assim, remetida aos processos de fabricação de um espaço que interpretava com maior ou menor fidelidade as lições dos tratados e se apoiava nas orientações tridentinas do decoro e da contenção. Ao mesmo tempo, insuflava-se nessa arquitectura despojada o sopro da conflitualidade rítmica desenvolvida a partir dos elementos formais que compõem o espaço. Até que, na tranquilidade do olhar historiográfico, se abordava a dinâmica barroca, superando, enfim, o desconforto do longo período artístico, globalmente inserido entre a segunda metade do século XVI e a primeira do século seguinte.

Se a arquitectura defendida no claustro torralviano de Tomar (1554-1558) ou na capela-mor dos Jerónimos (1565-1570) de Jerónimo de Ruão pactua com os pressupostos maneiristas do espaço, já, por exemplo, no açougue de Beja (1548-1550) parece mais difícil esse aprisionamento historiográfico. No paradoxo criado e a obedecer às limitações impostas, teríamos de classificar, simultaneamente, a encomenda do infante D. Luís como gótica, renascentista e maneirista. Porque é gótico o espaço fluido das "naves" cobertas com abóbadas de nervuras, porque são renascentistas as colunas e os capitéis, porque é maneirista o revestimento serliano de rusticado. Neste confronto do absurdo para que é remetida a obra de Diogo de Torralva, o açougue não é senão o resultado de uma cultura humanista que (essa, sim, se haveria rapidamente de diluir) integrava então as fórmulas clássicas dilatadas num tempo longo de permanências sucessivamente reinterpretadas, da mesma forma que os programas arquitectónicos da Rua da Sofia em Coimbra começam por ser um projecto de perfil humanista e acabam adaptados à cultura da Contra-Reforma, não se perdendo, mesmo assim, o fio condutor do sentido classicista que os une.

Na tentativa de conferir uma outra legibilidade aos percursos do artístico, George Kubler avançou com o conceito de "arquitectura chã" que atravessa as diferentes periodizações e confere outra estabilidade à leitura. O "estilo chão" passou a designar uma tendência depurada que se instala em Portugal de forma precoce e que é também alimentada pela experiência da fortificação. Não foi por acaso que os investimentos historiográficos sobre a arquitectura militar sofreram, nos últimos anos, um tão grande e proveitoso desenvolvimento, fornecendo os instrumentos para mais cabal descodificação de espaços civis ou religiosos.

Antigo açougue, Diogo de Torralva (?), 1548-1550, Beja

É através de um olhar que possa captar a diferença onde, na realidade, se integram as permanências que se justifica toda a arquitectura sonhada em torno do "antigo" e fabricada pelos múltiplos contributos fornecidos pelo tempo. É neste sentido também que a arquitectura *"ao romano"* ganha um vigência bem mais expressiva e duradoura.

Bibliografia

AA.VV., *Álvaro Pires de Évora. Um pintor português na Itália do Quattrocento*, Catálogo da Exposição, Lisboa, CNCDP, 1994.

ALBERTI, Leon Battista, *L'Architettura*, Appresso Francesco Franceschi, Venetia, 1565.

ALBUQUERQUE, Maria Beatriz Correia de, "O manuelino na fachada da Sé de Lamego e na matriz de Vila Nova de Foz Côa", *Foz Côa. Inventário e Memória*, Porto, Câmara Municipal de Vila Nova de Foz Côa, 2000.

ALBUQUERQUE, Martim de e CARDOSO, Arnaldo Pinto, *A Bíblia dos Jerónimos*, Lisboa, Bertrand Ed., 2004.

ALCIATO, *Emblemas*, Madrid, Ed. Akal, SA, 1993.

ALMEIDA, Lopo de, *Cartas de Itália* (ed. de Rodrigues Lapa), Lisboa, Imprensa Nacional, 1935.

ALVES, Ana Maria, *Iconologia do Poder Real no Período Manuelino. À procura de uma linguagem perdida*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

ALVES, Jaime Ferreira, "Nótula para a História do Mosteiro de Santo Agostinho da Serra", *Revista da Faculdade de Letras*, II Série, vol. VIII, Porto, 1991.

ALVES, Lourenço, *Arquitectura Religiosa do Alto Minho. Igrejas e capelas do Alto Minho do séc. XII ao séc. XVII*, Viana do Castelo, 1987.

ARGAN, Giulio Carlo, "Il trattato 'De re aedificatoria'", *Classico Anticlassico. Il Rinascimento da Brunelleschi a Bruegel*, Milano, Feltrinelli Ed., 1984.

AVERLINO, Antonio (detto Filarete), *Trattato di Architettura*, Milano, Ed. Il Polifilo, 1972.

BRANCO, Manuel J.C., *A Construção da Graça de Évora (contexto cultural e artístico)*, dissertação de Mestrado polic., Lisboa, FLUL, 1990.

BRANCO, Manuel J.C., "Datação e autoria da Igreja da Graça de Évora e do túmulo de D. Afonso de Portugal", *Cadernos de História da Arte*, Lisboa, FLUL, 1991.

BRANCO, Manuel J.C., "A fundação da igreja do Bom Jesus de Valverde e o tríptico de Gregório Lopes", *A Cidade de Évora. Boletim de Cultura da Câmara Municipal*, n.os 71-76, Évora, 1988-1993.

BRANDÃO, Mário, *O Colégio das Artes*, 2 vols., Coimbra, Imprensa da Universidade, 1924, 1933.

BRANDÃO, Mário, *Cartas de Frei Brás de Braga para os Priores do Mosteiro de Santa Cruz*, Coimbra, Imprensa Académica, 1937.

BRANDÃO, Mário, *Documentos de D. João III*, 4 vols., Coimbra, 1937, 1938, 1939, 1941.

BUENO, Beatriz, "De quanto serve a Ciência do Desenho no serviço das obras de el-rei", Actas do Colóquio Internacional, *Universo Urbanístico Português 1415-1822*, Lisboa, CNCDP, 2001.

CAMPOS, J.C. Aires de, "Cartas dos Reis e dos Infantes. Sobre varios assumptos tocantes ao mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra, à Universidade, e a alguns Collegios das Ordens Religiosas da mesma cidade, desde 1518 a 1571", *O Instituto*, vol. XXXVI, 2.ª Série, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1889.

CARITA, Helder, "Legislação e administração urbana no século XVI",

Actas do Colóquio Internacional, *Universo Urbanístico Português 1415-1822*, Lisboa, CNCDP, 2001.
CARITA, Rui, "Os engenheiros-mores na gestão do Império: a Provedoria das Obras dos meados do século XVI", Actas do Colóquio Internacional, *Universo Urbanístico Português 1415-1822*, Lisboa, CNCDP, 2001.
CEVESE, Renato, "La 'riformatione' delle case vecchie secondo Sebastiano Serlio", *Sebastiano Serlio*, Milano, Electa, 1989.
CHASTEL, André, *Renaissance Italienne 1460-1500*, Paris, Éd. Gallimard, 1999.
CHOAY, Françoise, *La Règle et le Modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Éd. du Seuil, 1980.
COELHO, Maria Helena da Cruz, "Receitas e Despesas do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra em 1534-1535", *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, vol. VI, Coimbra, 1984.
CORREIA, José E. Horta, "A arquitectura — maneirismo e 'estilo chão'", *História da Arte em Portugal*, vol. 7, Lisboa, Publ. Alfa, 1986.
CORREIA, José E. Horta, *A Arquitectura Religiosa do Algarve de 1520 a 1600*, Lisboa, Publ. Ciência e Vida, 1987.
CORREIA, José E. Horta, "A importância dos claustros universitários na definição dos claustros portugueses", *Universidade(s). História. Memória. Perspectivas*, vol. 2, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1991.
CORREIA, José E. Horta Correia, "A Arquitectura do Renascimento em Tavira", *Actas das I Jornadas de História de Tavira*, Tavira, Clube de Tavira, 1992.
CORREIA, Vergílio, *Obras*, vols. I e III, Coimbra, 1946, 1953.
COSTA, António Domingues de Sousa, *Portugueses no Colégio de S. Clemente e Universidade de Bolonha durante o Século XV*, vol. II, Bolonia, Publ. del Real Colegio de España, 1990.
CRAVEIRO, Maria de Lurdes, *Diogo de Castilho e a arquitectura da Renascença em Coimbra*, dissertação de mestrado polic., Coimbra, FLUC, 1990.
CRAVEIRO, Maria de Lurdes, "Propostas de modernidade em Caminha — os portais da igreja matriz", Actas do *VII Simpósio Hispano-Portugués de História del Arte*, Badajoz, Junta de Extremadura, 1995 a.
CRAVEIRO, Maria de Lurdes, "A decoração na arquitectura quinhentista em Coimbra. A capela dos Reis Magos no Mosteiro de S. Marcos", *Biblos*, vol. LXXI, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1995 b.
CRAVEIRO, Maria de Lurdes, *O Renascimento em Coimbra. Modelos e programas arquitectónicos*, dissertação de doutoramento polic., Coimbra, FLUC, 2002.
DACOS, Nicole, "L'ornement", *La Renaissance*, Paris, Éd. du Seuil, 1969.
DESWARTE, Sylvie, *Les Enluminures de la Leitura Nova, 1504-1522. Étude sur la culture artistique au Portugal au temps de l'Humanisme*, Paris, FCG/CCP, 1977.
DESWARTE, Sylvie, "Francisco de Holanda ou le Diable vêtu à l'italienne", *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*, Paris, Picard Éd., 1988.
DESWARTE, Sylvie, *Il "Perfetto Cortegiano" D. Miguel da Silva*, Roma, Bulzoni Ed., 1989.
DIAS, Pedro, *A Arquitectura de Coimbra na Transição do Gótico para*

a Renascença. 1490-1540, Coimbra, Epartur, 1982.
DIAS, Pedro, *A Importação de Esculturas de Itália nos Séculos XV e XVI*, Coimbra, Livraria Minerva, 1987.
DIAS, Pedro, *A Arquitectura Manuelina*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1988.
DIAS, Pedro, "Jerónimo Afonso, construtor coimbrão do séc. XVI", *Arte Portuguesa. Notas de investigação*, Coimbra, FLUC, 1988.
DIAS, Pedro (coord. de), *No Tempo das Feitorias. A arte portuguesa na época dos Descobrimentos*, vol. II, Catálogo da Exposição, Lisboa, SEC-IPM, 1992.
DIAS, Pedro, *O Fydias Peregrino. Nicolau Chanterene e a escultura europeia do Renascimento*, IHA da FLUC/CENEL-Electricidade do Centro, S.A., Coimbra, 1996.
ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal — Concelho de Évora*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1966.
ESPANCA, Túlio, *Évora — Arte e História*, Évora, C. M. Évora, 1980.
ESPANCA, Túlio, *Évora*, Col. Cidades e Vilas de Portugal, Lisboa, Ed. Presença, 1993.
FERREIRA, Francisco Leitão, *Noticias Chronologicas da Universidade de Coimbra*, Primeira Parte, Coimbra, Universitatis Conimbrigensis Studia Ac Regesta, 1937.
FILGUEIRA Valverde, Xosé, "Artistas portugueses na arquitectura pontevedrense do século XVI", *Do Tardogótico ó Manierismo. Galicia e Portugal*, s.l., Fund. Pedro Barrié de la Maza/Fund. Calouste Gulbenkian, 1995.
FRANCO, Anísio, *O Palácio e a Quinta da Bacalhoa*, dissertação de mestrado polic., Lisboa, 1999.
Frederick William Flower. Um pioneiro da fotografia portuguesa, Catálogo de Exposição, Lisboa, Electa, 1994.
GARCIA, P. Quintino, *João de Ruão MD...-MDLXXX. Documentos para a biographia de um artista*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1913.
GARCIA, P. Quintino, *Documentos para as Biografias dos Artistas de Coimbra*, Coimbra, 1923.
GOMES, Paulo Varela e ROSSA, Walter, "A rotunda de Santa Maria de Celas: um caso tipológico singular", Actas do Colóquio, *Arte e Arquitectura nas Abadias Cistercienses nos Séculos XVI, XVII e XVIII* (1994), Lisboa, IPPAR, 2000.
GOMES, Paulo Varela, *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no Século XVII: A planta centralizada*, Porto, Publ. da FAUP, 2001.
GOMES, Paulo Varela, "*In Choro Clerum*. O coro nas Sés portuguesas dos séculos XV e XVI", *Museu*, IV série, n.º 10, Porto, 2001.
GOMES, Saul António, *In Limine Conscriptionis. Documentos, chancelaria e cultura no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (Séculos XII a XIV)*, 2 vols., dissertação de doutoramento, Coimbra, FLUC, 2000.
GONÇALVES, António Nogueira, *Inventário Artístico de Portugal — Cidade de Coimbra*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1947.
GONÇALVES, António Nogueira, *Estudos de História da Arte da Renascença*, Coimbra, Epartur, 1979.
GRILO, Fernando Jorge Artur, *Nicolau Chanterene e a Afirmação da Escultura do Renascimento na Península Ibérica (c. 1515-1551)*, vol. I, dissertação de doutoramento polic., Lisboa, FLUL, 2000.
GUERRA, L. Figueiredo da, *Viana e Caminha*, Porto, 1929.

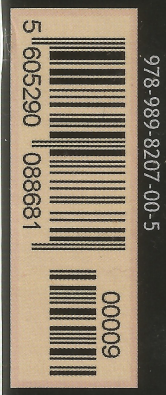
HAUPT, Albrecht, *A Arquitectura do Renascimento*, Lisboa, Ed. Presença, 1986.
HORAPOLO, *Hieroglyphica* (Int. de Jesús M. González de Zárate), Madrid, Ed. Akal, SA, 1991.
KUBLER, George A., "The claustral 'Fons Vitae' in Spain and Portugal", *Traza y Baza. Cuadernos hispanos de simbologia, arte y literatura*, 2, Palma de Mallorca, 1973.
LEITE, Sílvia, *A Arte do Manuelino como Percurso Simbólico*, s.l., Caleidoscópio, 2005.
LOBO, Rui Pedro, *Os Colégios de Jesus, das Artes e de S. Jerónimo. Evolução e transformação no espaço urbano*, Coimbra, e.d.arq., 1999.
LOBO, Rui Pedro, *Santa Cruz de Coimbra e a Rua da Sofia. Arquitectura e urbanismo no século XVI*, provas de APCC, Coimbra, DARQ-FCTUC, 1999.
MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse, "L'image ornementale et la littérature artistique importées du XVIe au XVIIe siècle: un patrimoine méconnu des bibliothèques et musées portugais", *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, Porto, Câmara Municipal do Porto, 1983.
MARÍAS, Fernando, *El Largo Siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento Español*, Madrid, Taurus, 1989.
MARÍAS, Fernando e BUSTAMANTE, Agustín, Introdução a *Medidas del Romano por Diego de Sagredo*, Madrid, 1986.
MARÍAS, Fernando, "Las iglesias de planta central en España", *L'Église dans l'Architecture de la Renaissance*, Paris, Picard Éd., 1995.
MARTINS, Fausto Sanches, *A Arquitectura dos Primeiros Colégios Jesuítas de Portugal: 1542-1759. Cronologia. Artistas. Espaços*, dissertação de doutoramento polic., Porto, FLUP, 1994.
MOREIRA, Rafael, "A arquitectura militar do Renascimento em Portugal", *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, Coimbra, Epartur, 1981 a.
MOREIRA, Rafael, "A Ermida de Nossa Senhora da Conceição, mausoléu de D. João III?", *Boletim Cultural e Informativo da Câmara Municipal de Tomar*, n.º 1, Tomar, 1981 b.
MOREIRA, Rafael, *Um Tratado Português de Arquitectura do Século XVI*, dissertação de mestrado polic., Lisboa, UNL, 1982.
MOREIRA, Rafael, "A capela dos Mareantes na igreja matriz de Caminha. Problemas de iconografia e iconologia", *Lucerna*, 2.ª série, vol. II, Porto, 1987 a.
MOREIRA, Rafael, "A Escola de Arquitectura do Paço da Ribeira e a Academia de Matemáticas de Madrid", *As Relações Artísticas entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos*, Coimbra, Livraria Minerva, 1987 b.
MOREIRA, Rafael, "D. Miguel da Silva e as origens da arquitectura do Renascimento em Portugal", *Mundo da Arte*, II série, n.º 1, Lisboa, Publ. Ciência e Vida, 1988.
MOREIRA, Rafael, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal. A Encomenda Régia entre o Moderno e o Romano*, 2 vols., dissertação de doutoramento polic., Lisboa, UNL, 1991.
MOREIRA, Rafael, "O Hospital Real de Todos-os-Santos e o italianismo de D. João II", *Hospital Real de Todos-os-Santos 500 anos. Séculos XV a XVIII*, Catálogo, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1993.
MOREIRA, Rafael, "Arquitectura: Renascimento e Classicismo", *His-*

tória da Arte Portuguesa, vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995 a.
MOREIRA, Rafael, "Portugal, Roma e Galiza: Frei Julião Romero e a arquitectura da Contra-Reforma", *Do Tardogótico ó Manierismo. Galicia e Portugal*, s.l., Fund. Pedro Barrié de la Maza/Fund. Calouste Gulbenkian, 1995 b.
MOREIRA, Rafael, "D. Álvaro de Castro e a encomenda", *Tapeçarias de D. João de Castro*, Lisboa, CNCDP/IPM, 1995 c.
MOROLLI, Gabriele, *Firenze e il Classicismo — Un rapporto difficile. (Saggi di storiografia dell'architettura del Rinascimento: 1977-1987)*, Firenze, Alinea Ed., 1988, p. 27.
MOROLLI, Gabriele (coord. de), *L'Architettura di Vitruvio nella Versione di Carlo Amati (1829-1830)*, vol. II, Firenze, Alinea Ed., 1988.
MURATORE, Giorgio, *La Città Rinascimentale. Tipi e modelli attraverso i trattati*, s.l., Gabriele Mazzotta Ed., s.d.
OLIVEIRA, António de, "Estrutura social de Coimbra no século XVI", *A Sociedade e a Cultura de Coimbra no Renascimento*, Coimbra, Epartur, 1982.
OLIVEIRA, Marta (coord. de), "O desenho da cidade: contribuição para o seu estudo", Actas do Colóquio Internacional, *Universo Urbanístico Português 1415-1822*, Lisboa, CNCDP, 2001.
PAIVA, José Pedro, "A Igreja e o poder", *História Religiosa de Portugal*, vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000.
PAUL, Jacques, *Histoire Intellectuelle de l'Occident Médiéval*, Paris, Librairie Armand Colin, 1973.
PAYNE, Alina A., *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance. Architectural invention, ornament, and literary culture*, New York, Cambridge University Press, 1999.
PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei. Iconologia da arquitectura manuelina na Grande Estremadura*, Coimbra, FLUC, 1990.
PIMENTEL, António Filipe, *A Morada da Sabedoria. O Paço Real de Coimbra das origens ao estabelecimento da Universidade*, dissertação de doutoramento polic., Coimbra, FLUC, 2003.
PORTUGAL, D. Jozé Miguel João de, *Vida do Infante D. Luiz*, Lisboa, Officina de António Isidoro da Fonseca, 1735.
PROFUMO, Luciana Müller, *El Ornamento Icónico y la Arquitectura 1400-1600*, Madrid, Ed. Cátedra, 1985.
RAMALHO, Américo da Costa, *Latim Renascentista em Portugal*, Lisboa, JNICT, 1985.
RAMALHO, Américo da Costa, *Estudos sobre a Época do Renascimento*, s.l., FCG/JNICT, 1997.
RECHT, Roland, "Codage et fonction des illustrations: l'exemple de l'édition de Vitruve de 1521", *Les Traités d'Architeture de la Renaissance*, Paris, Picard Éd., 1988.
RÉVAH, I.S., "La 'Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra' imprimée en 1541", *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. XXIII, Coimbra, 1958, ed. fac-similada.
ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da, *Arquitectura Civil e Religiosa de Braga nos Séculos XVII e XVIII. Os homens e as obras*, Braga, Universidade Portucalense Infante D. Henrique, 1994.
RODRIGUES, Dalila, "O episódio de Nuno Gonçalves ou da 'oficina de Lisboa'", *História da Arte Portuguesa*, vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.
RODRIGUES, Dalila, *Modos de Expressão na Pintura Portuguesa. O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*, dissertação de

doutoramento polic., Coimbra, FLUC, 2000.
RODRIGUES, Manuel Augusto, *A Universidade de Coimbra e os seus Reitores. Para uma história da instituição*, Coimbra, Arquivo da Universidade de Coimbra, 1990.
RODRÍGUEZ CEBALLOS, Alfonso, "Tratados españoles de arquitectura de comienzos del XVII", *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*, Paris, Picard Éd., 1988.
ROSSA, Walter, *Divercidade. Urbanografia do espaço de Coimbra até ao estabelecimento definitivo da Universidade*, dissertação de doutoramento polic., Coimbra, FCTUC, 2001.
RUÃO, Carlos, *Arquitectura Maneirista no Noroeste de Portugal. Italianismo e Flamenguismo*, Coimbra, ENSA, 1996.
SANTOS, Cândido dos, *Os Jerónimos em Portugal. Das origens aos fins do século XVII*, Porto, INIC, 1980.
SANTOS, Paulo F., "Contribuição para o estudo da arquitectura da Companhia de Jesus em Portugal e no Brasil", *V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, vol. IV, Coimbra, 1966.
SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal*, vol. II, Lisboa, Ed. Verbo, 1979.
SERRÃO, Vítor, *Sintra*, Lisboa, Ed. Presença, 1989.
SERRÃO, Vítor, *Santarém*, Lisboa, Ed. Presença, 1990.
SERRÃO, Vítor, *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*, Lisboa, Ed. Presença, 2002.
SILVA, José Custódio Vieira da, *Paços Medievais Portugueses. Caracterização e evolução da habitação nobre (séculos XII a XVI)*, vol. I, dissertação de doutoramento polic., Lisboa, UNL, 1993.
SILVA, Jorge H. Pais da, *Estudos sobre o Maneirismo*, Lisboa, Ed. Estampa, 1986.
SILVA, José Custódio Vieira da, "A capela tumular de Garcia de Resende", *O Fascínio do Fim*, Lisboa, Livros Horizonte, 1997.
SILVA, Raquel Henriques da, "A ermida de N. Senhora de Janas", *Mundo da Arte*, II série, Lisboa, Publ. Ciência e Vida, 1990.
SOROMENHO, Miguel, "Classicismo, italianismo e 'estilo chão'. O ciclo filipino", *História da Arte Portuguesa*, vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.
SOROMENHO, Miguel, "A Administração da Arquitectura: o Provedor das Obras Reais em Portugal no século XVI e na 1.ª metade do século XVII", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vols. IX-X, Madrid, UAM, 1997-1998.
SUMMERS, David, *El Juicio de la Sensibilidad. Renacimiento, naturalismo y emergencia de la estética*, Madrid, Ed. Tecnos, 1993.
TEIXEIRA, António José, *Documentos para a História dos Jesuítas em Portugal*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1899.
VASARI, Giorgio, *Le Vite dei più Eccellenti Pittore, Scultori e Architetti*, Roma, Newton Compton Ed., 1991.
VASCONCELOS, António de, *A Sé-Velha de Coimbra. Apontamentos para a sua história*, vol. I, Coimbra, Imp. da Universidade, 1930.
VITERBO, F.M. de Sousa, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Constructores Portuguezes ou a Serviço de Portugal*, 3 vols., Lisboa, Imprensa Nacional, 1899, 1904, 1922.
VITERBO, F.M. de Sousa, *O Mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra. Annotações e documentos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1914.
WIEBENSON, Dora (coord. de), *Los Tratados de Arquitectura. De Alberti a Ledoux*, Madrid, Hermann Blume, 1988.

Créditos Fotográficos

IMC/Divisão de Documentação Fotográfica, José Pessoa,
Carlos Monteiro e Luís Pavão
Carlos Pombo.pt



978-989-8207-00-5

ALTO PATROCINIO

APOIO CULTURAL

DISTRIBUÍDO POR

Diário de Notícias

EDITADO POR