



AO MODO DA FLANDRES

DISPONIBILIDADE, INOVAÇÃO E MERCADO DA ARTE (1415-1580)



«À FLANDRES POR DEVOÇÃO E À ITÁLIA POR OSTENTAÇÃO» OU AO INVÉS: AS RAZÕES DO MANUELINO

António Filipe Pimentel

A primeira evidência no que respeita ao «Manuelino» e ao intrincado conjunto de problemas que de há muito suscita, é a de que se trata de um incontornável «caso» da arte portuguesa e da respectiva historiografia; de uma questão incómoda de epistemologia em que continuamente se tropeça. Encavalitado entre o declinar da Idade Média e o alvorecer da modernidade, entre os «tempos fortes» do Gótico e do Renascimento, configura uma eterna rebeldia à ambicionada boa ordem do discurso escolástico, que persiste em não saber exactamente onde arrumá-lo¹, sem, todavia, alcançar com eficácia a negação da evidente existência de um fenómeno (qual ele seja) que há mais de século e meio Varnhagen designou, no seu estudo sobre o Mosteiro dos Jerónimos, de «architectura manuelina ou architectura emmanuelina»². Parece, pois, continuar a fazer sentido indagar das *razões* que a ele presidiriam e, por via delas, procurar delimitar o seu sentido. E esse desígnio passará, porventura, pela resposta que puder ser dada a um conjunto de questões.

Com efeito, a delimitação varnhagueniana conheceria uma rápida fortuna, tanto a nível historiográfico como literário, no quadro romântico de exaltação nacionalista então vigente. Associar-se-ia, desse modo, a «architectura manuelina» ao marco exótico da Expansão, cujo «retorno estético» representaria, exemplarmente plasmado, assim se entendia, na respectiva decoração, inspirada nesse *mondo novo*, que os Portugueses haviam desvendado e, em geral, na própria utensilagem da actividade náutica. Nascia, assim, o conceito de *Manuelino* enquanto *estilo original e português*, sedimentando-se a sua associação a «estilo das descobertas marítimas», na fórmula lapidar de Reynaldo dos Santos³, exarada já em meados do século xx, mas de novo em contexto de oportunidade ideológica do *fenómeno* cem anos antes delimitado.

Quase tão precoce, porém, quanto a *invenção do Manuelino*, seria a sua violenta contradição e a correlativa impugnação da sua pretendida originalidade, encabeçada por Joaquim de Vasconcelos. Para este, com efeito, mais não constituiria que uma variante local das experiências arquitectónicas do Gótico tardio europeu, influenciada pelas correntes paralelas do *isabelino* espanhol, do *hispano-flamengo* e do Gótico final francês e alemão, adaptadas em Portugal,

¹ Veja-se, a título de exemplo, a sua recente inclusão no V. SERRÃO, *O Renascimento e o Maneirismo*, vol. 3 da *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, Lisboa, 2001.

² Cfr. F.A. VARNHAGEN, *Notícia Histórica e Descritiva do Mosteiro de Belém*, Lisboa, 1842, p. 10.

³ R. DOS SANTOS, *O Estilo Manuelino*, Lisboa, 1952, p. 59.



Igreja Matriz de Vila Nova de Foz Côa.

de resto, quase sempre de forma rude, por falta de mestres realmente habilitados: o que justificaria a prevalência do ornato e da decoração, naquilo que define como «ostentação vã», porque não dependente de qualquer «princípio superior»⁴. Intersectada, desse modo, a tese *nacionalista* pela *decadentista*, é neste trilho, na verdade, despido embora da visão niilista que enformara o trabalho de Vasconcelos, que se aplica a investigação ulterior melhor apetrechada.

Com efeito, especialmente desde as primeiras tentativas de sistematização da arquitectura do reinado de D. Manuel I, levadas a cabo por Vergílio Correia⁵, dos trabalhos de Paul Evin sobre a iconografia da respectiva decoração⁶ e dos de Caamaño Martínez e Álvarez Villar sobre as matrizes formais dessas construções, começaria a tomar forma um quadro efectivamente mais nítido do processo de circulação das correntes estéticas que terá caldeado a emergência do *Manuelino*. Enquanto isso, passaria sem eco particular (porque contradito no plano morfológico) o debate dinamizado pelos historiadores espanhóis Gaya Nuño e José Camón Aznar, consagrando esse *estilo*, a partir de uma aproximação essencialmente histórica e cultural, como a *expressão autóctone e nacional* do Renascimento⁷ e caberia a Pedro Dias, através de uma pesquisa sistemática, extrair as consequências lógicas do método formalista gizado por Vasconcelos, propondo, enfim, uma ampla sistematização do panorama da arquitectura deste período e dos seus modos de produção.

A controvérsia historiográfica, todavia, mais não faria que consagrar a existência incontornável de uma *arquitectura outra*, cronologicamente coincidente com o reinado de D. Manuel I e, desse modo, a insofismável materialidade do fenómeno delimitado por Varnhagen: a *arquitectura emmanuelina*. Materialidade essa assente, como recentemente escreveria Vítor Serrão, na inegável «*unidade* que apesar de tudo se presente em todo este conjunto de realizações»⁸. Nesse contexto, o que essencialmente importaria seria obter uma resposta válida para a questão fundamental: *o que é o Manuelino?*

Do trabalho de Pedro Dias resultaria, em termos genéricos e na senda do caminho aberto por Vasconcelos e dos pioneiros estudos de Jesus Caamaño e Álvarez Villar, a inclusão do fenómeno no âmbito do Gótico tardio europeu, a cujas soluções morfológicas o *Manuelino* se atém e, por conseguinte, a impugnação do conceito de *estilo*, que se lhe colara, não sem o reconhecimento da existência, na ornamentação desses edifícios, de um *tipo decorativo* (eventualmente de um *estilo decorativo*), que realmente os singulariza e é responsável pela sua característica *atmosfera*. Decoração, contudo, onde igualmente se reconhecem estreitas (ainda que múltiplas e multimodas) ligações internacionais, explicáveis desde logo pela diversidade de mão-de-obra a que recorre (e que entretanto se iriam pontualmente reconhecendo), caracterizada pela sua plasticidade e imaginação e por um delírio naturalista e *omnívoros* que, em fim de contas, apenas muito limitadamente se inspiraria na temática marinha, como havia defendido a historiografia tradicional. Do ponto de vista estrutural, todavia e confirmada a sua continuidade em relação à matriz gótica, reconhecer-se-ia igualmente uma nova apetência pelos espaços unitários e pela horizontalidade dos volumes (arcos de meio-ponto e abobadas rebaixadas), além da introdução de novos sistemas construtivos, como o adintelado⁹: pelo que e em fim de contas, a par das *continuidades* inventariadas, não deixaria igualmente de observar-se a existência de *rupturas*. E será este, certamente, o primeiro ponto que importará reter na delimitação da sua concreta especificidade.

Uma razão contudo, além dessa particular *atmosfera* conferida pela decoração, sancionaria, na verdade, o tradicional apodo de *manuelina* conferido à arquitectura deste período: o seu efectivo desenvolvimento a partir do mecenato régio (omnipresente como nunca antes) e

⁴ Cfr. J. DE VASCONCELOS, *Da architectura manuelina*, Coimbra, 1885, pp. 14-15.

⁵ Cfr. V. CORREIA, «A arte do ciclo manuelino», em *Obras*, vol. II, Coimbra, 1949, p. 201.

⁶ Cfr. P. EVIN, «Faut-il voir un symbolisme maritime dans la décoration manueline?», em *XVI Congrès International d'Histoire de l'Art. Rapports et Communications*, Lisboa, 1949, vol. II, pp. 193-198. Outras referências em P. DIAS, *A Arquitectura Manuelina*, Porto, Civilização, 1988, p. 21, notas 16 e 18.

⁷ Cfr. J.A. GAYA NUÑO, «Sobre el Renacimiento en España y Portugal», *Revista de Ideas Estéticas* (1959), e J. CAMÓN AZNAR, «El Manuelino como expresión de Renacimiento portugués», *Panorama* (1970).

⁸ SERRÃO, *op. cit.* (nota 1), p. 32.

⁹ Cfr. DIAS, *op. cit.* (nota 6), pp. 27-35.

da emulação em relação a este estabelecida pelos diversos grupos sociais, através da qual e graças a um surto construtivo sem precedentes, se outorgaria um papel de inusitado relevo a mestres de segunda linha, que seriam responsáveis pelo carácter popular que com frequência apresenta e tanto havia escandalizado Vasconcelos. Do mesmo passo, confirmava-se a expansão sistemática desta arquitectura por todo o Reino e seus domínios, com exclusão de todas as outras formas¹⁰ –donde, em fim de contas, se detectaria um enfrentamento entre o novo gosto e o Gótico quatrocentista, que este deliberadamente substituiu. E é este também, seguramente, um dado de relevo.

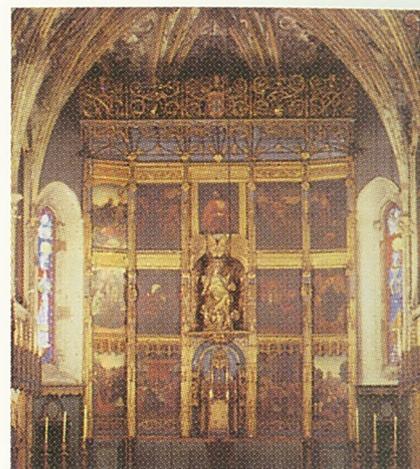
Este reconhecimento, por Pedro Dias, da matriz régia do *Manuelino*, receberia, de resto, um contributo indirecto na reflexão de R. Hooykaas (de novo a partir de uma perspectiva de índole essencialmente cultural e ideológica), ao defini-lo claramente como *estilo imperial*, à semelhança do que outrora sucedera com a arte romana, referência essa, aliás, presente na literatura contemporânea da Expansão¹¹. Por seu turno, a investigação mais recente sobre a administração das obras régias permitiria perscrutar os mecanismos que alimentaram, no plano arquitectónico, a própria transversalidade das soluções¹², desse modo sublinhando o carácter estatal desta arquitectura.

A pesquisa no plano formalista seria, entretanto, prosseguida pela mão de Paulo Pereira e dela resultaria, uma vez mais, a revalidação da ligação *manuelina* às experiências construtivas do Gótico tardio europeu. Mas caber-lhe-ia um olhar pioneiro sobre aquilo que designa de *radicalização do gótico* e, em particular, sobre a deliberada robustez dos paramentos murais dessas construções (*românica*) –dimensão essa, porém, absolutamente indissociável da característica *atmosfera* da arquitectura manuelina–, onde se vislumbraria um *regresso ao passado*, um surpreendente mergulho no tempo pretérito, enquanto agente dinamizador da expressão plástica, que o leva a formular um conceito de particular relevância: o de que, «no tempo de D. Manuel, os portugueses assimilaram a ideia de modernidade, porque assimilaram paralelamente a noção de historicidade»¹³.

Iniciava-se, assim, uma etapa historiográfica nova, no que ao *Manuelino* respeita, alimentada de uma inquietude, não somente em relação ao que efectivamente *foi*, mas de igual modo ao *porquê* de ter sido assim: às *razões* de fundo que presidiram à sua formulação enquanto *arquitectura outra* que incontrovertidamente foi. E este conjunto de noções receberia, já recentemente, uma objectiva confirmação com o conhecimento do projecto implementado por D. Manuel I no velho Paço Real de Coimbra, ao exumar um programa declaradamente historicista, (neo-)medieval, *feudal*, ao arripio do racionalismo (pré-renascentista) que chegou a querer divisar-se na sua organização quadrangular. Conclusões de tanto maior relevo porquanto semelhante programa se articula –em significativa trilogia– com esses outros empreendimentos angulares do Paço da Ribeira e do Mosteiro de Belém¹⁴.

Enquanto isso, a consciência progressivamente desenvolvida da existência de uma dimensão *representativa* na arquitectura manuelina (assumida, desde logo, pela própria tese tradicional, ao entendê-la como *estilo das descobertas marítimas*), mas, sobretudo, o reconhecimento de uma intenção política na génese da sua formulação e sistemática implantação em todo o território (o *estilo imperial* de que falava Hooykaas), abririam a porta a uma nova investigação, especificamente direccionada para a descodificação da vertente simbólica e iconológica de uma *decoração* há muito reconhecida como traço identificador do próprio *estilo*.

O papel pioneiro pertenceria, neste âmbito, a Ana Maria Alves, que associaria, de forma inovadora, o tradicional plano construtivo a outras áreas da criação artística, como a gravura e a iluminura (intimamente ligadas à imensa obra legislativa manuelina e, por conseguinte, ao exercício do poder real), nos quais objectivamente se reconheceria uma linguagem transver-



Retábulo da Sé do Funchal.

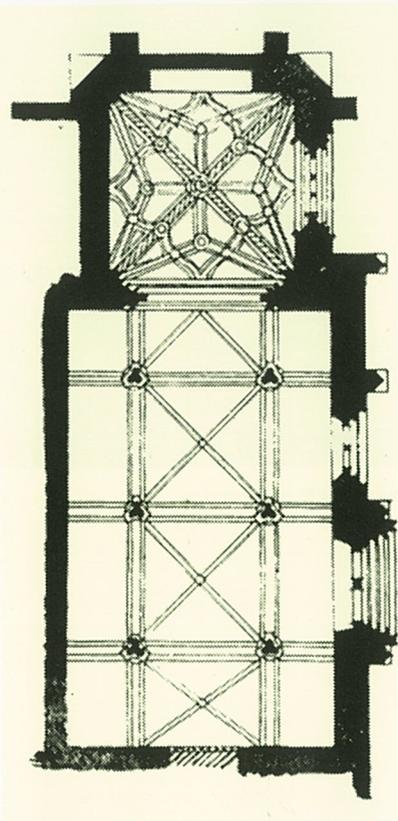
¹⁰ *Ibidem*, pp. 36-38.

¹¹ Cfr. R. HOOPYKAAS, *Os Descobrimentos e o Humanismo*, Lisboa, Gradiva, 1983, pp. 113-115.

¹² Cfr. H. CARITA, *Lisboa manuelina e a formação de modelos urbanísticos da Época Moderna (1495-1521)*, Lisboa, Livros Horizonte, 1999, pp. 54-62.

¹³ Cfr. P. PEREIRA, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei. Iconologia da arquitectura manuelina na Grande Estremadura*, Coimbra, Instituto de História da Arte, 1990, pp. 109-115, e *idem*, «As grandes edificações (1450-1530)», em P. PEREIRA (dir.), *História da Arte Portuguesa*, vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, pp. 57-60.

¹⁴ Cfr. A.F. PIMENTEL, *A Morada da Sabedoria. I. O Paço Real de Coimbra: das origens à transferência da Universidade*, Coimbra, Almedina, 2005, pp. 310-420.



Planta da igreja de Jesus de Setúbal.

sal, nascida da evidente comunidade de propósitos. E por essa via se confirmaria o inequívoco sentido imperial e a dimensão ideológica desse conjunto de empreendimentos, bem como a clara intenção propagandística que a todos presidiria, geradora de numa decoração codificada, de elevado teor heráldico, evocativa simultaneamente da Monarquia (escudo e cruz de Cristo) e do próprio Rei (esfera armilar) e traduzida seja em portais (os característicos *portais-retábulos* manuelinos), seja em portadas (de *Ordenações*, forais novos e *Leitura Nova*), onde adquire agora um especial e significativo protagonismo¹⁵.

E por essa porta reentraria Paulo Pereira, aprofundando as conclusões de Ana Maria Alves e alargando o âmbito da análise, através do estudo dos programas iconográficos dos principais edifícios promovidos por D. Manuel I, ao conjunto dos elementos decorativos potencialmente eloquentes. E neles reconhecera, igualmente, uma linguagem transversal (a que associaria, em alguns casos, a mão de Gil Vicente), sobre que assenta a sua teoria iconológica, interpretativa de uma poética discursiva que, tudo indica, se terá expressado em três vectores fundamentais: o discurso piedoso, de matriz teológica e compreensão imediata (a vertente propriamente religiosa), produtor essencialmente (mas não só) dos grandes portais-retábulos (*razão*); o discurso críptico, de carácter messiânico e providencialista, alimentado pela heráldica e por uma vasta iconografia, de complexa interpretação, destinado a exaltar a pessoa do monarca (numa apetência de legitimação da sua prodigiosa ascensão ao trono) e a promover (através da formulação de um mito fundacional ligado à origem do Reino e ao processo da Reconquista cristã que o acompanhou) a ideia de um *segundo nascimento* e de uma *segunda Reconquista* associadas ao seu tempo (*celebração*); enfim, uma outra iconografia paralela, a *marginália*, acumulada nas periferias do discurso iconográfico, mergulhando na tradição fantástica e anárquica medieval, que teria, assim, por esta via, uma objectiva revalorização (*segredo*)¹⁶. E este último dado é, inquestionavelmente, uma reconfirmação desse carácter declaradamente *passadista* da arquitectura manuelina, que a espessura *românica* dos seus muros de igual modo denuncia.

Mesmo que questionável, do ponto de vista do sentido legitimador que lhe teria presidido¹⁷, a análise levada a cabo por Paulo Pereira sobre a iconografia manuelina permite, enfim, começar a descortinar os seus enigmas. Mas, especialmente, confirma o sentido propagandístico desses empreendimentos arquitectónicos, indissociáveis, em fim de contas (antes objectivamente complementares), de toda a vastíssima obra de reforma do aparelho do Estado e de centralização administrativa ensaiada por D. Manuel I. Esta arquitectura é, assim, por conseguinte, verdadeiramente *régia* e *manuelina* (a instituição real é, por natureza, fortemente personalizada¹⁸), destinando-se, em primeira instância, a materializar, por todo o território, a presença *física* do Rei.

E de igual modo se confirma o seu sentido *historicista*: o Manuelino é *moderno* exactamente por ser *passadista*, pela consciência do *tempo* que revela, num *totalitarismo* que aspira a apropriar-se de passado e porvir. Donde a reabilitação sistemática que deliberadamente faz do passado medieval e *românico*, onde mergulha o seu discurso legitimador: não da pessoa do monarca e de um direito dinástico que ninguém nunca questionou, mas do exercício do poder real (entidade central e centralizadora como nunca até então o fora) e do seu *direito* a exercer-se sobre uma nação coesa e disciplinada, no âmbito da vasta empresa que a *Espera do Mundo* (na dupla e ambígua acepção da simbólica régia)¹⁹ configura.

Não terá pois razão, tudo indica, Pedro Dias, quando diz que o Manuelino não foi *consciente de si*; que não houve então a noção de encetar uma arte diferente e renovada, com personalidade própria, distinta da anterior; que não houve teóricos do Manuelino, nem sistematização dos seus elementos estruturais e decorativos e que, sem base teórica, este é sobretudo

¹⁵ Cfr. A.M. ALVES, *Iconologia do poder real no período manuelino: à procura de uma linguagem perdida*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

¹⁶ Cfr. PEREIRA, *op. cit.* (nota 13, 1990), onde pela primeira vez enuncia a sua teoria e *idem*, «A simbólica manuelina. Razão, celebração, segredo», em PEREIRA (dir), *op. cit.* (nota 13), vol. II, pp. 115-148.

¹⁷ Cfr. N. SENOS, *O Paço da Ribeira. 1501-1581*, Lisboa, Editorial Notícias, 2002, pp. 208-210, e PIMENTEL, *op. cit.* (nota 14), parte II, cap. 5.

¹⁸ Cfr. G. DURAND, *États et institutions. XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Armand Colin, 1969, pp. 24 e 33.

¹⁹ Cfr. ALVES, *op. cit.* (nota 15), pp. 127-128.

*praxis*²⁰. Ao invés, os grandes edifícios manuelinos são a melhor demonstração da existência desse pensamento estruturado e consciente: que os restantes, em natural emulação, mais ou menos fielmente repercutirão. E é neste sentido que rompe, afinal, com o Gótico (em que, porém, deliberadamente mergulha, numa declarada *leitura nova*) e se revela radicalmente *moderno* (como ele mesmo, aliás *se referia*)²¹: e, desse modo, se não (evidentemente) formalmente renascentista, claramente humanista, como quer que seja, enquanto estética que evidentemente é, assente numa *cultura fortemente consciente de si* e das questões que à arte ao serviço do poder se colocavam.

E é por tudo isso que importará perscrutar as relações deste processo com os restantes domínios da criação artística contemporânea, indagando até que ponto o conceito de *Manuelino* transcende os limites estritos da produção arquitectónica, podendo ser aplicável ao conjunto da produção artística do reinado de D. Manuel I, questão essa, porém, atempadamente formulada (e respondida) por Pedro Dias²². Ora, no que à pintura directamente respeita, revelaria esta (seja a que foi produzida por portugueses, seja essa outra elaborada por estrangeiros fixados em Portugal, seja, enfim, a de importação), essencialmente, a clara hegemonia da matriz flamenga; quanto à escultura, campo ainda carregado de sombras, assume-se na tradição gótica, mesmo que evoluída e humanizada (a ponto de poder ter sido atribuída –e assim persistir– ao enigmático *Mestre dos Túmulos dos Reis*, a magnífica *Virgem da Anunciação* do Museu de Coimbra²³), intersectada pela obra de Nicolau Chanterene, activo pelo menos desde 1517, protagonizando a clara e coerente penetração do Renascimento.

Assim sendo, o *Manuelino*, enquanto tal, reconhecer-se-á sobretudo na iluminura (*Leitura Nova*) e nos domínios a que é possível operar uma transferência (quase) directa dos valores da arquitectura: a *micro-arquitectura* da marcenaria de retábulos e cadeirais e da ourivesaria sacra, onde igualmente parece impor-se escolasticamente a consagração de capítulo autónomo, em relação a esse outro, mais vasto, da ourivesaria gótica²⁴. Em qualquer destes últimos casos (a marcenaria litúrgica e a ourivesaria), todavia –como nas iluminuras da *Leitura Nova*–, trata-se de disciplinas estéticas fortemente ligadas à materialização do poder real e, por conseguinte, à propaganda régia, numa aplicação, portanto, fortemente consciente dos motivos estruturais e decorativos que condensam essa *atmosfera* especial das *obras manuelinas*. Assim sendo, reconhecida a voluntária singularidade da arte manuelina e, nesse sentido, necessariamente, a sua *modernidade*, importará seguramente compreender o teor das relações que estabeleceu com os *Renascimentos* tradicionalmente consagrados (italiano e nórdico) entre os quais se insere a sua formulação.

Ora, como é sabido, a ascensão da Dinastia de Avis corresponderia (no âmbito do deliberado estreitamento das relações internacionais do Reino) a uma abertura à realidade italiana contemporânea. No plano cultural, esta redundaria numa adesão clara às correntes, primeiro do pré-Humanismo –com os magistérios de Mateus Pisano, Estevão de Nápoles e Giusto Baldino, respectivamente em 1435, 1450 e 1470, educando as sucessivas gerações de príncipes, dos filhos de D. João I a D. Afonso V e D. João II–, depois do Humanismo pleno, tradicionalmente fixado, pela historiografia da especialidade, na vinda de Cataldo Parisio Sículo, como perceptor do *Senhor D. Jorge*, filho natural do *Príncipe Perfeito*, em 1485²⁵. Abertura essa que não pode seguramente desligar-se –mesmo que tal não tenha sido geralmente atendido– da progressiva consciencialização do próprio *Estado* e do papel polar que deveria corresponder-lhe na *nova sociedade* (e que constituiria o labor central desenvolvido pela Casa de Avis) e da formação bolonhesa da própria elite jurídica nacional²⁶: sendo que, evidentemente, o magistério destes

²⁰ Cfr. DIAS, *op. cit.* (nota 6), p. 36.

²¹ Cfr. PEREIRA, *op. cit.* (nota 13, 1995), pp. 55-57.

²² P. DIAS, *História da Arte em Portugal*, vol. 5: *O Manuelino*, Lisboa, Alfa, 1986, p. 8.

²³ Cfr. A. NOGUEIRA GONÇALVES, «O mestre dos Túmulos dos Reis», em *Estudos de História da Arte da Renascença*, Coimbra, Epartur, 1979, pp. 50-51.

²⁴ Cfr. A. NOGUEIRA GONÇALVES, «A ourivesaria manuelina», em DIAS, *op. cit.* (nota 22), pp. 167-177, e N. VASSALLO E SILVA, «A ourivesaria no período manuelino», em PEREIRA (dir.), *op. cit.* (nota 13), vol. II, p. 197.

²⁵ Para uma visão de síntese do complexo tema das relações político-culturais luso-italianas neste período (e respectiva bibliografia), vejam-se: D. MARKL e F.A. PEREIRA (dirs.), *História da Arte em Portugal*, vol. 6: *O Renascimento*, Lisboa, Alfa, 1986, pp. 18-24, e R. MOREIRA, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal. A encomenda régia entre o Moderno e o Romano*, dissertação de doutoramento em História da Arte, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991, policopiado, pp. 8-22.

²⁶ Cfr. PIMENTEL, *op. cit.* (nota 14), pp. 50-51.

homens (e tal, uma vez mais, estará longe de ser devidamente ponderado) não pode reduzir-se à educação ministrada aos seus régios pupilos, antes abrangeria, obviamente, a elite cortesã que com eles se criava: e assim se explicará, decerto, por exemplo, o fenómeno protagonizado pelo conde de Ourém e I marquês de Valença, D. Afonso, neto de D. João I²⁷, cujo italianismo não sofre contestação, primeiro consumidor documentado da oficina dos Della Robbia, como o seria também D. Afonso V, em 1453²⁸.

Estas relações culturais conheceriam, aliás, uma duplicação perfeita nas relações estéticas: os casos de António Florentino e Jácome Italiano, pintores régios da Corte portuguesa, servindo D. João I e os seus sucessores, encontram a sua correspondência na fixação de pintores portugueses em Itália, pelos mesmos anos, como Álvaro Pires de Évora e João Gonçalves, respectivamente em Siena e Florença, plenamente integrados no pré-Renascimento italiano²⁹. A ida destes pintores (sem paralelo na Flandres destes anos), parece demonstrar que a Itália se encontrava, mais que qualquer outra parte, no horizonte cultural e estético (ideológico, por conseguinte) da elite portuguesa de então. E a encomenda da Capela do Cardeal D. Jaime, em 1460, imagem de prestígio como é e onde desfilam, um por um, os grandes nomes da arte florentina desses anos, constituirá caso exemplar da intimidade dessas relações³⁰. Outro tanto sucede, aliás, no plano eclesiástico, com prelados portugueses brilhando na Itália do Renascimento, como D. Miguel da Silva, D. Jorge da Costa e D. Diogo de Sousa, e mesmo no processo da magna empresa dos Descobrimentos, onde desfilam nomes como os do navegador Alvise de Cadamosto, do matemático e astrónomo Paolo Pozzo Toscanelli, do professor e poeta Ângelo Poliziano, ou do cosmógrafo e mercador Martin Behaim.

É, assim, na lógica deste processo sedimentado que entronca o italianismo de D. João II³¹: italianismo político, desde logo, como encarnação da *razão de Estado* e de um conceito *maquiavélico* de praxis política; italianismo cultural (exemplificado na chamada de Cataldo); italianismo artístico, como o demonstram a edificação do Hospital Real de Todos-os-Santos (o plano essencialmente, sendo o acabamento *manuelino*) e a complexa mas incontroversa vinda e estadia em Portugal de Sansovino³². De facto, é em Itália que faz compras (imensas) para o casamento do malogrado herdeiro D. Afonso³³ e a ele se deve (sabe-se agora), em 1494, a encomenda ao príncipe dos iluminadores (Attavante degli de Attavanti) da preciosa Bíblia dos Jerónimos³⁴. E consumidora de Itália seria, ainda, a infanta D. Beatriz, mãe do rei D. Manuel³⁵ e é esta a mesma atitude da figura, tão mal estudada ainda, da Rainha D. Leonor, no Hospital das Caldas e na própria ideia das Misericórdias³⁶: mesmo que uma boa parte do seu importantíssimo mecenato corresponda (e releva que assim seja) ao reinado de seu irmão, D. Manuel I.

Em simultâneo com este *sentido italiano* do horizonte cultural português ao longo do século xv, também o flamengo, obviamente, se desenvolve, estimulado pelas relações comerciais – apoiadas na abertura da feitoria de Bruges (1411), depois transferida para Antuérpia (1488-1548) – e pelos laços dinásticos com a Borgonha e, naturalmente, pelo prestígio da tradição formalista do Gótico cortesão. É conhecida a importação, durante toda a centúria, de adornos e artigos de luxo, pinturas e *Meninos Jesus* de Malines, com destaque para a tapeçaria, de que aí se encontrava o mais importante alfobre e para os preciosos livros de oração iluminados. Do ponto de vista da encomenda régia, os picos parecem encontrar-se nos primeiros anos do século xv (túmulo do Infante D. Afonso, 1400 e *livros de horas* de D. Duarte e D. Leonor) e na encomenda de tapeçarias por D. Afonso V: e na Flandres seriam tecidas as *tapeçarias de Pastrana*, da tomada de Arzila e Tânger. E é mais ou menos fácil documentar a continuidade deste comércio por todo o século xv³⁷.

Os denominados *painéis de S. Vicente*, configurarão assim, como já foi dito³⁸, uma síntese entre as tendências disponíveis na Flandres e na Itália (e noutros centros periféricos também)

²⁷ Cfr. MOREIRA, *op. cit.* (nota 25), pp. 13-20.

²⁸ Cfr. P. DIAS, *A importação de esculturas de Itália nos séculos xv e xvi*, Coimbra, Livraria Minerva, 1987, p. 38.

²⁹ Cfr. *Ibidem*, pp. 46-48.

³⁰ Cfr. M. CARDOSO MENDES ATANÁSIO, *A Arte em Florença no Séc. xv e a Capela do Cardeal de Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

³¹ MOREIRA, *op. cit.* (nota 25), pp. 23-64.

³² Cfr. *Ibidem*, pp. 65-119.

³³ Cfr. DIAS, *op. cit.* (nota 28), p. 12.

³⁴ Cfr. M. ALBUQUERQUE e A. PINTO CARDOSO, *A Bíblia dos Jerónimos*, Lisboa, FMR/Bertrand Editora, 2004.

³⁵ Cfr. DIAS, *op. cit.* (nota 28), p. 30.

³⁶ Cfr. MOREIRA, *op. cit.* (nota 25), pp. 23-26.

³⁷ Cfr. P. DIAS, «Les oeuvres d'art importées des Flandres et du Nord d'Europe», em *Feitorias. L'art au Portugal au temps des Grandes Découvertes (fin xv^e siècle jusqu'à 1548)*, Gand, Europalia 91-Portugal, 1991, pp. 64-66.

³⁸ MARKL e PEREIRA (dirs.), *op. cit.* (nota 25), p. 85.

no arranque do Renascimento, mas é com o ciclo das Descobertas –isto é, com o ciclo manuelino– que o gosto português claramente inflecte na direcção flamenga, numa relação intensa e profundamente profíqua, que tem, contudo, por objecto central, uma específica matéria: a pintura. Ou, melhor dizendo, a construção retabular, já que era à constituição de retábulos que essa pintura se destinava, sendo relacionada com a sua marcenaria que se divisa, igualmente, a presença de artistas flamengos em Portugal (como os casos paradigmáticos de Jean d'Ypres e Olivier de Gand). E foi no contexto desta particular, mas inequívoca, operação, que Dagoberto Markl e Fernando António Baptista Pereira formularam a ideia dessa «adesão à Flandres por devoção e à Itália por ostentação»³⁹, que constituiu o ponto de partida desta reflexão. Pelo que muito importará, decerto, reflectir também sobre o carácter e sentido desses retábulos manuelinos.

E, na verdade, um dos aspectos que, no plano estritamente formalista, não tem sido devidamente valorizado na análise da *architectura manuelina*, é justamente o que decorre da sistemática pulverização, nas novas igrejas, da cabeceira poligonal gótica, em favor da cabeceira recta, decorrente da prévia intenção de nela ser colocado o dispositivo retabular⁴⁰. Dispositivos retabulares esses, com efeito, que agora se generalizam e em função dos quais se levaria a cabo a importação massiva de pintura de origem flamenga, ao mesmo tempo que é agora que, à semelhança do que no século anterior se verificara em relação a Itália, se detecta a presença de artistas flamengos entre nós (Francisco Henriques, Frei Carlos) e de portugueses trabalhando na Flandres (Eduardo-o-Português, discípulo de Metsys, documentado na confraria de S. Lucas de Antuérpia em 1508)⁴¹. Lastro flamengo que influenciaria toda a pintura portuguesa até meados da centúria.

E o que ocorre seguramente perguntar, é a razão de fundo desta preferência pela pintura flamenga, em detrimento da italiana, cujo horizonte nos era já objectivamente conhecido e cujo singular rasto, neste período, parece reduzir-se à conhecida encomenda a Leonardo, por D. Manuel I, do cartão de uma tapeçaria (a realizar na Flandres) sobre Adão e Eva⁴². A resposta (ao menos uma delas) tê-la-á dado Miguel Ângelo a Francisco de Holanda: «porque satisfará geralmente a qualquer devoto, mais que nenhuma de Itália, que lhe nunca fará chorar uma só lágrima, e a de Flandres muitas»⁴³ –poder emocional, esse, da pintura flamenga, que incontestavelmente documenta, de resto, o conhecido episódio da chegada a Florença do *Tríptico Portinari*, na década de 80 do século xv e se confirma na comoção que a Damião de Góis provocava, segundo Cornelius Grapheus, a contemplação das pinturas de Metsys⁴⁴. É, pois, de comover, de emocionar, que em fim de contas radicalmente se trata, na implementação dessa *atmosfera* por força da vontade do monarca. E é em face deste concreto redireccionamento nórdico do horizonte artístico português, no quadro específico das igrejas *manuelinas*, que parece pertinente aprofundar a questão das relações entretanto mantidas pelo próprio *gosto régio* com o universo formal italiano.

Em semelhante desígnio não importará, seguramente, que se arrole a inclusão, entretanto verificada (orgânica e heterodoxa) e na esteira do que vinha sucedendo com o *plateresco* espanhol, de elementos formais de origem renascentista na parafernália decorativa manuelina, como sucederia na obra de Belém: é a penetração da vulgata ornamental italianizante –*ao romano*–, fazendo o seu caminho pelos meandros da informação estética, facilitada pelo advento da imprensa, mas sem valor intrínseco, porque submetida ao império ornamental da específica volúpia decorativista da arte portuguesa. Mas a encomenda directa a Leonardo de um cartão sobre a *Queda de Adão e Eva*, destinada ao Rei, tem outro significado óbvio. Como o



Cálice de prata dourada. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.

³⁹ *Ibidem*, p. 24.

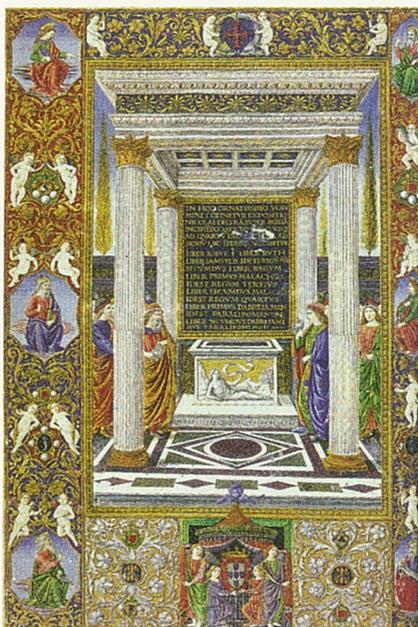
⁴⁰ É, aliás, o caso paradigmático da reforma, sob a direcção de Boytac, da capela do Paço Real de Coimbra, com nova cabeceira e (falso) transepto, destinada a ampliar o espaço do programa gótico dinamizado pelo Infante D. Pedro, propiciando a instalação de retábulos. Cfr. PIMENTEL, *op. cit.* (nota 14), p. 390.

⁴¹ Cfr. P. DIAS (coord.), *No Tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa da Época dos Descobrimentos*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura-Instituto Português de Museus, 1992, pp. 73-98.

⁴² Cfr. DIAS, *op. cit.* (nota 28), pp. 39.

⁴³ F. DE HOLANDA, *Diálogos de Roma*, prefácio e notas de M. Mendes, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1955, pp. 18-19.

⁴⁴ Cfr. MARKL e PEREIRA (dirs.), *op. cit.* (nota 25), p. 94.



Bíblia dos Jerónimos.

tem a compra que o mesmo monarca ordena, em diversas cidades, de (entre outras coisas), «48 peças de mármore com suas bases e seus capiteis e 3 portais e 1 chaminé de mármore»⁴⁵. Ou a oferta ao Mosteiro de Belém do conjunto de imagens da oficina dos Della Robbia, obséquio de Júlio II e, sobretudo, a putativa encomenda pelo Rei (para o mesmo cenóbio) dos quatro magníficos baixos-relevos de mármore relatando a vida de S. Jerónimo⁴⁶. Como o terá a segunda vinda de Sansovino, a ter-se verificado sob o seu reinado, ou, quando menos, a renovação do contrato lavrado com D. João II⁴⁷. E a quem senão a D. Manuel I, pertencerá a iniciativa da encomenda das tapeçarias com desenhos de Rafael que ainda em pleno século XVIII se conservariam na posse da Casa Real⁴⁸?

Na verdade, é D. Manuel que toda a vida usa e frui, no recato da sua guarda-roupa, onde se guardava, da *Bíblia dos Jerónimos*, e, com ela, da contínua lição sobre a estética e a arquitectura italiana de finais do século XV que ela seguramente representa. Como é no reinado do *Venturoso* que se incluem as principais manifestações do evidente italianismo de sua irmã D. Leonor, como os medalhões da Madre de Deus e, sobretudo, o famoso relicário de ouro (que talvez oculte uma outra história) e de que usufruiu, também ela, na privacidade do seu oratório⁴⁹. Como contínua é a demonstração de familiaridade com as formas da arquitectura *ao antigo* que ilustra a própria pintura flamenga dos retábulos. Mas é, decerto, a integração de Chanterene no estaleiro de Belém, no contexto preciso da realização dos retratos dos monarcas (do vivo e do natural) –como a Coimbra virá para *inventar* os de Afonso Henriques e D. Sancho I–, na consciente percepção que denuncia das limitações da escultura gótica, que melhor testemunha, em final de contas, o oculto italianismo de D. Manuel I. E é por tudo isso que importará perceber as razões de fundo dessa insistência na pintura flamenga que se verifica na erecção das grandes máquinas retabulares, que não poderá porventura dissociar-se dessa *leitura nova* que se propõe do Gótico e das artes com elas relacionadas.

Ora, na análise da conjuntura do reinado de D. Manuel I, a historiografia da arte tem valorizado exclusivamente o que se relaciona com o contexto político de reforço do poder central e a prodigiosa obra legislativa que o enquadra e que, no marco novo da Expansão, claramente justificam a constituição deliberada (e, por isso, consciente) de uma arte de propaganda servida por uma complexa mitografia. É, em certo sentido, como um processo em *dois tempos*, onde a D. João II teria correspondido a eliminação de toda a oposição interna ao poder real e a D. Manuel I a construção da complexa máquina jurídica do Estado Moderno: um novo conceito de Estado, fundado no Direito renascente: o Direito Romano. E tanto bastaria, decerto, para fazer do *Venturoso* um príncipe do Renascimento. Mas tem negligenciado o facto fundamental de ser essa obra levada a cabo sobre um País exangue: um País onde, na sequencia da feroz política joanina, o poder real corria o risco de erguer-se só e incontestado, certamente... mas sobre um deserto: ou, o que é pior, sobre um deserto de ressentimentos. Boa parte do esforço manuelino vai, pois, ser investido na necessária reconciliação do tecido social, sarando-lhe as feridas, ao abrigo do manto protector da realeza, não apenas incontestada no exercício do seu múnus, mas distribuidora agora, igualmente, de benesses no lastro da nova prosperidade ultramarina.

Em certo sentido, pois, os tempos de D. Manuel corresponderão a um *neo-senhorialismo*, onde a nobreza encontra um espaço simbólico e apaziguador, rodeando o Rei, seu chefe natural: e, após ela, o *comum do povo*. É este o projecto político consagrado no tecto da Sala dos Brasões do Paço de Sintra; é por isso que tantos elementos da arquitectura militar medieval (como ameias e merlões) encontram a sua consagração na arquitectura manuelina; que a própria arquitectura militar de D. Manuel é objecto de uma evidente (e mal compreendida) estetização e que ostenta um claro conservadorismo, prolongando heraldicamente valores for-

⁴⁵ DIAS, *op. cit.* (nota 28), pp. 39-40.

⁴⁶ Cf. *Ibidem*, pp. 76-90.

⁴⁷ Cf. MOREIRA, *op. cit.* (nota 25), pp. 114-125.

⁴⁸ Cf. I. BARBOSA MACHADO, *História Crítico-Cronológica da instituição da festa, procissão, e officio do Corpo Santíssimo de Christo...*, Lisboa, 1759, p. 154.

⁴⁹ Cf. MOREIRA, *op. cit.* (nota 25), pp. 61-63, N. VASSALLO E SILVA, «Relicário da Rainha D. Leonor», em DIAS (coord.), *op. cit.* (nota 41), p. 248.

mais medievais (como na Torre de Belém e nas fortalezas do Magrebe)⁵⁰; que o monarca (re)constrói o Paço Real de Coimbra nos moldes em que o faz (como um palácio *feudal*) e, de um modo geral, que se regressa ao Gótico, mesmo que a um Gótico também ele profundamente renovado: logo, a um Gótico conscientemente modelado.

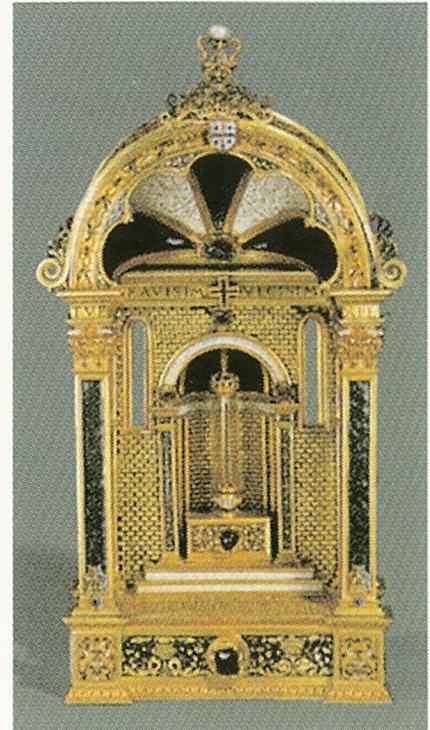
Mas o tempo de D. Manuel enfrenta uma outra questão bem mais complexa e que por completo seria descurada na governação de D. João II –mesmo que perpassasse já nas preocupações de D. Duarte e do Infante D. Pedro: a gravíssima crise moral e disciplinar do clero, cuja repercussão na vida colectiva minava as bases do próprio exercício do poder real. É a sua denúncia que continuamente atravessa a dramaturgia de Gil Vicente, o protegido da Rainha D. Leonor (e de D. Manuel e D. João III) e é ela que está na base, não apenas da reforma das ordens religiosas ensaiada pelo *Venturoso*, mas da reforma do sistema do ensino (isto é da Universidade), principal alfofre de juristas e teólogos, ensaiada também pelo monarca e concluída por seu filho. É, antes de mais, uma questão de cultura e de piedade⁵¹.

E, para tal matéria, a resposta não podia certamente vir de Itália –de uma Itália progressivamente paganizada, como a revolta de Savonarola (que D. Leonor seguiria com atenção) tão bem demonstraria. Mas da Flandres e da *douta piedade*: a *Devotio Moderna*, culta e piedosa, aí inventada, entre os Irmãos da Vida em Comum (com tantas afinidades com as irmandades da Misericórdia) e a pedagogia de Erasmo de Roterdão. E apoiada nessa pintura que provocava lágrimas no humanista Damião de Góis e cujo segredo o *próprio* Miguel Ângelo revelava conhecer. Uma pintura que já não era uma pintura gótica, mas a face nórdica do Renascimento (e por isso se fala de *Renascimento nórdico*) e, muito especialmente, do Humanismo, que aí tinha boa parte dos seus principais alfobres. Uma pintura profundamente piedosa mas, simultaneamente, moderna e culta. E, sobretudo, uma pintura *para todos* –como de uma arte *para todos* curavam os organizadores do Manuelino. Por isso que de um *estilo imperial* justamente se curava.

No topo das igrejas, os retábulos flamengos complementavam, pois, com eficácia, o discurso (religioso, político e mitográfico) codificado na heráldica dos portais (eles próprios, na sua paginação, condensações de todo o programa ideológico manuelino) e a sua afirmação veemente (entre *Emanuéis*) de que *depois de Vós nós* –ou, como proclamavam as Ordenações: *Deo in celo tibi autem in mundo*. É, na verdade, assim, de uma arte pública que se trata: de uma arte ostentatória, destinada ao conjunto da comunidade social, que importava a todo o custo organizar, pacificar, cerzir, ao termo da conturbada purga joanina. E, nesse sentido, seduzir, pelo apelo à emoção e aos sentidos. Mesmo que, por detrás, na sua consciência histórica e cultural, como no repertório temático fruído na intimidade de câmaras e oratórios, a familiaridade com as formas do *antigo* prosseguisse o seu caminho. Talvez seja, por conseguinte, verdade, ao invés do que foi afirmado, que se aderiu *à Flandres por ostentação e à Itália por devoção*.

Assim o parece denunciar, com efeito, a coerência com que, cumprido, aparentemente, o programa político e social manuelino, o reinado de D. João III verá ensaiar, pelos anos 30, no seio da elite dirigente quando, na esfera da governação, tomar posições a geração que cresceu (e se formou) com ele (a «geração de Quinhentos», como já foi chamada⁵²) –uma prática artística plenamente renascentista, mas que já em 1522– encontrava adeptos, pela mão de Chanterene, entre os frades cruzios e os poderosos Silvas de S. Marcos. Mas que se expandirá como um *private jocke* de uma elite diletante, apenas ensaiada como arte pública na mítica Évora de Resende (a nova Roma de D. João III)⁵³ e no processo, igualmente ideal, do estabelecimento da Universidade em Coimbra.

Mas a persistência, em datas avançadas (décadas de 30 e 40) de uma ourivesaria plenamente gótica (ante-manuelina)⁵⁴, denuncia claramente a superficialidade dessa aventura re-



Relicário de ouro da Rainha D. Leonor.

⁵⁰ Cfr. PIMENTEL, *op. cit.* (nota 14), pp. 406-408.

⁵¹ Cfr. *Ibidem*, pp. 25-27, 50-51 e 64-67.

⁵² A.R. MENDES, «A vida cultural», em J. ROMERO MAGALHÃES (coord.), *No Alvorecer da Modernidade (1480-1620)*, em J. MATTOSO (dir.), *História de Portugal*, vol. III, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993, pp. 380-384.

⁵³ Cfr. MOREIRA, *op. cit.* (nota 25), pp. 197 e ss.

⁵⁴ Este fenómeno é, com efeito, facilmente documentável. Vejam-se, a título de exemplo, pela qualidade superior das peças e pelo atento estudo de que foram objecto, a custódia e cruz processional da Colegiada de N.ª Sr.ª da Oliveira de Guimarães, realizadas no Porto por João Rodrigues, respectivamente em 1534 e 1547 (cfr. M. DE ALCANTARA SANTOS e N. VASSALLO SILVA, *A Coleção de Ourivesaria do Museu de Alberto Sampaio*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1998, pp. 88-91), mesmo que a última (como a pintura flamenga) inclua já, na estrutura gótica, trechos do novo imaginário formal *ao romano* fornecidos pela informação gravada, ou a crosse de báculo chamada do Cardeal-Infante, datada de 1540, ou o ostensório doado pelo Infante D. Afonso à Sé de Évora, de 1522/40 (cfr. *Feitorias...*, *op. cit.* [nota 37], p. 241).

⁵⁵ Cfr. A.F. PIMENTEL, «O Tempo e o Modo: o retábulo enquanto discurso», em M.D. VILA JATO (dir.), *El retablo: tipología, iconografía y restauración*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002, pp. 243-245.

nascentista, Aventura a que será necessário pôr termo abrupto, de resto, nos finais da década de 60, sob o efeito conjunto da (demonstrada) contaminação herege e da nova conjuntura tridentina: nesse expressivo revivalismo gótico que configuram as igrejas sebásticas, uma *leitura nova*, também elas, de velhos sistemas construtivos (iconográficos) legitimados pela tradição da memória comum: e no interior dos quais, de novo, a retabulária cumprirá um principal papel⁵⁵. E que constituirá, afinal, a décadas de distância, a melhor demonstração das *razões* que terão presidido ao Manuelino.