

GEOMETRIA, PERSPECTIVA E REPRESENTAÇÃO EM JOÃO DE RUÃO

Maria de Lurdes Craveiro¹

FLUC | CEAACP

Resumo

A grande diferença entre os procedimentos medievais e modernos reside sobretudo na captação de um carácter científico que se avoluma a partir da construção e divulgação dos textos que fundam na Antiguidade o pilar do conhecimento e de uma atitude que passará a nortear a encomenda e a produção oficial. Sobretudo a partir do século XV, a literatura que iria formatar a produção artística e tornar-se a ferramenta imprescindível para execução do trabalho funcionaria também como indicador de erudição e, consequentemente, como ingrediente vital para a conquista do estatuto social do artista, colado ao conhecimento. O domínio da matemática, da geometria, das regras da perspectiva e da proporção, aliadas à perícia no tratamento de anatomias e paisagens dentro da consciência iconográfica da representação religiosa, faria assim o êxito de uma produção oficial com maior ou menor capacidade de implantação no mercado laico e eclesiástico.

É neste universo científico, extraído de referências múltiplas, que opera João de Ruão. As suas composições retabulares, invocando sempre a presença da arquitetura na formulação de uma atmosfera ideal, dirigem-se tanto à obediência da iconografia religiosa, como ao rigor da construção matemática e geométrica na ordenação compositiva, como ao equilíbrio de uma representação que tem por missão a sondagem ao papel do humano na sua relação com Deus. O retábulo da Misericórdia de Coimbra (MNMC) oferece exatamente essa dimensão relacional que, neste caso concreto e de forma inusitada, se transmuta, pervertendo a leitura e a compreensão do ciclo teológico aqui em causa.

Palavras-chave: Escultura, Arquitetura, João de Ruão, Retabulária, Renascimento.

Abstract

The great difference between medieval and modern artistic procedures lies mainly in the detection of a scientific disposition based on the construction and dissemination of texts that consecrate Antiquity as a pillar of knowledge and a reference for the attitude that will lead both art commissions and workshops. Especially from the 15th century onwards, the literature that would shape artistic production, would also act as proof of erudition and, consequently, assume a vital importance in the improvement of the artist's social status, along with knowledge itself. The mastery of mathematics, geometry, and the rules of perspective and proportion, along with the expertise in the depiction of anatomies and landscapes, within the well managed framework of religious iconography, would grant the success of a workshop with more or less capability of affirmation in the secular and ecclesiastical market.

It is in this scientific universe, extracted from multiple references, that Jean de Rouen operates. Its retable compositions, always invoking the presence of architecture in the formulation of an ideal atmosphere, are directed both to the obedience of religious iconography, to the rigor of mathematical and geometric construction in compositional ordering, as well as to the balance of a representation whose mission is probing the role of the human in his relationship with God. The altarpiece of the church of Misericórdia in Coimbra (MNMC) offers exactly that relational dimension that, in this specific case and in an unusual way, is transmuted, perverting the reading and understanding of the theological cycle in question.

Key-words: Sculpture, Architecture, Jean de Rouen, Altarpiece work, Renaissance

¹mlcraveiro@gmail.com

I. Portugal na geografia do Renascimento europeu

As preocupações compositivas no que à organização retabular diz respeito em Portugal não são uma novidade conquistada com João de Ruão, nem sequer com a cultura artística do Renascimento. Ao longo da designada Idade Média, o comportamento retabular implicou uma atenção às regras da proporção, onde as linhas compositivas estruturavam uma orientação presidida por conceitos fundamentais de geometria que definiam uma escala, mesmo que a escala protagonizasse o divino e a espiritualidade contida em formas e espaços, ou mesmo que a escala fosse manipulada em função das diretrizes culturais ou dos interesses políticos que lhes estão subjacentes. A centralidade do discurso conjugava-se com as opções compositivas em termos de volumes, perspectiva e escala, ao mesmo tempo que se verificava uma relação geométrica que dava corpo a um sentido plástico e iconográfico que coordenava a leitura.

A grande diferença entre os procedimentos medievais e modernos reside sobretudo na captação de um carácter científico que se avoluma a partir da construção e divulgação dos textos que fundam na Antiguidade o pilar do conhecimento e de uma atitude que passará a nortear a encomenda e a produção oficial. Sobretudo a partir do século XV, a literatura que iria formatar a produção artística e tornar-se a ferramenta imprescindível para execução do trabalho funcionaria também como indicador de erudição e, conseqüentemente, como ingrediente vital para a conquista do estatuto social do artista, colado ao conhecimento. O domínio da matemática, da geometria, das regras da perspectiva e da proporção, aliadas à perícia no tratamento de anatomias e paisagens dentro da

consciência iconográfica da representação religiosa, faria assim o êxito de uma produção oficial com maior ou menor capacidade de implantação no mercado laico e eclesiástico.

Esse incentivo à experimentação e à inventividade que André Chastel apelidou, justamente, como a marca maior da cultura do Renascimento, haveria de construir o caminho que, ao longo do século XV, todos os artistas percorreram para a obtenção de um real humanizado e, finalmente, concretizado a partir da inserção dos temas em ambiente natural forjado pela ciência. De Brunelleschi a Masaccio e Ghiberti ou Donatello, as artes plásticas enveredaram pela pesquisa intensa de linhas, formas e volumes compositivos, onde a matemática, a geometria e a perspectiva ordenavam então uma estrutura harmoniosa e racionalizada onde se posicionava a leitura de um mundo reconhecível.

Em Portugal, as lições que chegam da Itália conciliam-se também com as ligações ativas com o norte da Europa. De Lisboa ou de outras cidades portuguesas politicamente relevantes, através da feitoria de Bruges e, a partir dos inícios do século XVI, de Antuérpia, o estreitamento das relações políticas, diplomáticas, económicas e artísticas potenciou um dinamismo particularmente impressionante no reinado de D. Manuel que, na realidade, prolongou uma atmosfera anterior de adesão ao Humanismo e a uma carga emocional que ultrapassava opções mais estáticas e convencionais na interpretação dos temas religiosos (Dias *et al.*, 1992; Dias *et al.*, 1997; Pereira *et al.*, 2017; Gschwend *et al.*, 2017). No complexo processo de expansão e conquista, sustentado pela constante atenção às estruturas económicas e político-administrativas nos territórios ocupados, estava também em causa a

projeção do poder e da imagem do rei no puzzle político instalado na Europa. De facto, a interação com o Império não menorizou o investimento e a articulação aos reinos europeus, sobretudo no que à Itália dizia respeito. O fluxo intenso das relações diplomáticas (que incluem também os territórios ultramarinos), o incentivo comercial, sem precedentes e de grandeza universal, ou a difícil gestão das relações entre o Estado e a Igreja no processo de centralização do poder régio, são os fatores determinantes que justificam as ligações à Europa, o intercâmbio de mercadorias, de obras de arte e artistas – numa dinâmica ativada e projetada em larga escala europeia (Dias, 1987; Liedekerke *et al.*, 1995; Dubois *et al.*, 2014) –, ou a fortíssima intervenção sobre o património régio, da Igreja e das ordens religiosas.

A rentabilidade dos negócios estabelecidos além-mar deu a Portugal o aumento do poder da encomenda e um grau de sofisticação que encontrou na cultura clássica o seu maior expoente de modernidade. Aumentou o caudal das importações de objetos artísticos que funcionaram, dentro e fora do país, simultaneamente como espelho de poder, de credibilidade e sentido moderno e atualizado. A partir dos últimos anos do século XV e ao longo do século XVI, tornou-se prática comum o envio de artistas bolseiros à Itália, para aprenderem nos ateliers dos grandes mestres e regressarem apetrechados com a matéria artística atualizada. A viagem de Francisco de Holanda a expensas do infante D. Luís é apenas o caso mais divulgado pela historiografia portuguesa (Deswarte, 1981; Deswarte, 1992), sendo acompanhado por muitos outros, numa realidade que se estende também ao panorama ibérico. Por outro lado,

Portugal transformou-se em espaço de oportunidade para os artistas estrangeiros que aqui encontraram a abertura e o acolhimento que lhes ofereceu mais e melhores condições de trabalho. Arquitetos, escultores, pintores, iluminadores cruzaram o território europeu vindos, prioritariamente, da Itália, Espanha, França e Flandres.

II. João de Ruão: arquitetura e escultura, os dados de uma equação

Seria exatamente o caso de João de Ruão, o arquiteto-escultor mais consagrado do século XVI português, pese embora escasseiem os estudos monográficos que lhe têm sido dedicados² (Fig. 1). À exceção da escultura de vulto disseminada em igrejas e museus e sobre a qual não conhecemos, na maior parte dos casos,



Fig. 1 - Aparecimento de Cristo a Madalena. João de Ruão, c. 1535-1540. Proveniente do Mosteiro de Celas, Coimbra (MNM, Coimbra).

² A mais substantiva recolha documental em torno da vida e atividade de João de Ruão encontra-se em: Garcia, 1913. A única monografia sobre João de Ruão, e apesar de outros investimentos relevantes em torno do artista normando, permanece em: Borges, 1980. Mais recentemente, e entre outros estudos, salientem-se os trabalhos de Gonçalves, 2005: 398-624; e ainda, Gonçalves, 2018: 93-102.

o primitivo enquadramento, toda a sua produção se dirige ao exercício da relação entre o espaço e os corpos que o habitam. Nas muitas composições retabulares que saíram da sua oficina, e entre os figurantes e o campo da sua atuação, definem-se a medida que estabelece as proporções e a escala em que se joga a cenografia instalada.

Sob que categoria específica terá chegado João de Ruão a Portugal, não sabemos. A primeira obra que lhe anda atribuída, o portal da igreja matriz da Atalaia (c. 1528) (Gonçalves, 1979: 115-128) (Fig. 2; 3), é uma peça de arquitetura onde não falta a colagem ao ornamento que acompanharia sempre o escultor e deve ser considerada como um dos primeiros momentos de passagem explícita à materialização do classicismo na arquitetura portuguesa. Certo é que na mesma década de 20, Nicolau Chanterene já tinha apontado o caminho, particularmente, no púlpito da igreja monástica de Santa Cruz de Coimbra e nos relevos do claustro do Silêncio, no retábulo principal da Casa jerónima de S. Marcos, Tentúgal (Fig. 4), no retábulo principal da igreja do mosteiro de S. Jerónimo em Sintra ou na capela de S. Pedro da Sé Velha de Coimbra (Dias, 1996); João de Castilho já tinha desenvolvido – sobretudo desde a ação implementada nos Jerónimos de Belém, que cultivaria em Tomar nas décadas de 30 e 40 (Moreira, 1991; Pereira, 2017; Silva, 2017) – uma prática de simbiose entre arquitetura e escultura ornamental; e Francesco da Cremona ensaiava em Viseu o espaço humanista ligado ao bispo D. Miguel da Silva (Moreira, 1988), mas a estrutura patrocinada pelos Menezes na Atalaia augurava para João de Ruão uma carreira fulgurante de arquiteto moderno e, por isso mesmo, apetecível para as elites. Os Menezes conduzi-lo-iam também a Cantanhede e à evidência das práticas que desenvolveria ao longo de toda a sua vida: a



Fig. 2 - Portal da igreja da Atalaia. João de Ruão, c. 1528.



Fig. 3 - Portal da igreja da Atalaia (pormenor). João de Ruão, c. 1528



Fig. 4 - Retábulo principal da igreja de S. Marcos. Nicolau Chanterene, 1522 Tentúgal; ©Lieve de Boeck



Fig. 5 - Portal da igreja do mosteiro de Santa Cruz. Diogo de Castilho / Nicolau Chanterene / João de Ruão, 1522-1525, Coimbra; © Pedro Medeiros.

intimidade entre a arquitetura e a escultura, a atenção às anatomias, a geometrização dos traçados, uma visão perspética do mundo e um sentido arreigado de equilíbrio, simetria e proporção. De Cantanhede a Coimbra seria um passo muito curto. Conciliando, porventura, a

aura difundida pelos estaleiros montados no mosteiro de Santa Cruz (em profunda reforma desde 1527, na realidade, prolongando e atualizando as intervenções manuelinas) e pela excelência do material utilizado – a pedra de Ançã – Ruão terá visto na cidade (que já tinha auferido do trabalho qualificado de Nicolau Chanterene em várias casas religiosas, instalando portanto e, a partir daí, uma atmosfera de exigência de modernidade) a sua mais garantida plataforma de sucesso.

Rapidamente integrado na circunscrição das obras do mosteiro de Santa Cruz (Fig. 5) e com acesso à encomenda eclesiástica que depressa (a partir de 1537) se perfilou em torno da Universidade, Ruão encontrou em Coimbra a forte concorrência do arquiteto Diogo de Castilho, irmão de João de Castilho, o arquiteto tradutor de muitos dos desígnios políticos do rei D. João III (como já antes o havia sido de D. Manuel)³. Com a responsabilidade da construção dessa empreitada de grande significado político e ideológico que foram os túmulos régios em Santa Cruz (1518-1522), com ligação facilitada aos grandes e ao rei, Diogo de Castilho acabaria por ser em Coimbra o arquiteto disponível e requisitado pela generalidade das instâncias de poder, até à sua morte em 1574 (Craveiro, 1991). Na prática da arquitetura, a João de Ruão restava assim a gestão de uma concorrência que a documentação ainda preserva: em 1549, frei Brás de Barros escrevia aos crúzios, a propósito da construção de umas casas (não identificadas) para albergar a projetada visita régia, denunciando a diferença de propostas entre Ruão e Castilho:

“ao que dizes que Joam de Ruam fazia a obra os dias passados por cento & trinta mil reais nom vos lembra bem porque elle a fazia por cento & dez & diogo de

³ Mais especificamente sobre a relação entre Diogo de Castilho e João de Ruão ver: Abreu, 2011: 523-533; Abreu, 1999: 37-40, 130-168.

Castilho he o que pedio cento e trinta, e asi o achareis em os papeis, assomado por o mesmo Joam de Ruam” (Brandão, 1937: 143).

Até que ponto esta diferença de preços estaria relacionada com a especificidade do trabalho ou dos materiais utilizados, ou ainda com os eventuais desníveis entre a força social e estatutária no mercado da arquitetura, é questão de difícil apuramento, mas não deve aqui ser negligenciada.

Foi exatamente a partir de Santa Cruz que se afirmou a credibilidade de João de Ruão como arquiteto ou em estreita relação com a arquitetura: a sua inequívoca participação no plano centralizado do Jardim da Manga (Abreu, 1999: 155-163; Abreu, 2008-2009: 33-52) (Fig. 6), bem como a eventual projeção do novo claustro da Portaria com a fachada poente dotada de templete (Craveiro, 2002: 139-141; Lobo, 2006: 48-49) (Fig. 7), ou ainda a requisição da sua presença no circuito do mosteiro da Serra do Pilar (Abreu, 1999) atestam uma convivência entre os três homens determinantes no processo reformista em curso: frei Brás de Braga, Diogo de Castilho e João de Ruão. A propósito da fundação do mosteiro agostinho da Serra do Pilar, a 6 de Dezembro de 1537, frei Brás podia dizer que no

“Dia de Sam Nicollau por a manhã me fuy ao monte com Diogo de Castylho e Joam de Ruam e se traçou o moesteyro e se abriram os alicerces em a Igreja e claustro” (Basto, 1964: 131);

em finais de 1542, o mesmo frei Brás exprimia a grande necessidade que tinha de Ruão nas obras,

“para me vir dar ordem a se assentar uma vasa para se tomar dela regimento para se Escolherem as paredes, E isto nom sera ocupaçã mais que de tres ou quatro dias e depoy mais de vagar vira diogo de Castilho” (Brandão, 1937: 72).

O arquiteto normando foi de facto à Serra do Pilar, onde *“deu muita ajuda e proueyto”* (Brandão,

1937: 75) e, ainda a 6 de Junho de 1544, lhe era solicitado, sempre pelo mesmo protagonista da reforma crúzia, *“o debuxo que lhe mandey pedir”* (Brandão, 1937: 93). A geometria circular e centralizada implicada nestes projetos, em Coimbra e em Gaia, e que, por seu turno, nunca acolheu realmente as preferências de Diogo de Castilho, obrigam assim a entregar a Ruão a autoria de uma ideia dominante na Europa culta e na esfera de influência do mosteiro de Santa Cruz como, de resto, já foi intuído por Susana Matos Abreu (Abreu, 1999: 163-166).



Fig. 6 - Fonte do Jardim da Manga. João de Ruão, 1533 (Coimbra); © Pedro Medeiros.

Mas em 1543 ruía a capacidade interventiva de Santa Cruz. Com a morte do último prior-mor, o infante D. Duarte, rendas e propriedades foram divididas com a Universidade e, logo a seguir, com as novas dioceses criadas por D. João III, onde o reformador assumiria o cargo de primeiro bispo da diocese de Leiria. Os crúzios esgotar-se-iam em contendas intermináveis com a Universidade, a Companhia de Jesus e a Câmara, numa letargia de que só recuperariam nos finais do século, como mostra, na década de 90, a vitalidade encontrada na construção do novo colégio de Santo Agostinho (Craveiro, 2002: 273-283). É provável que João de Ruão tenha sido

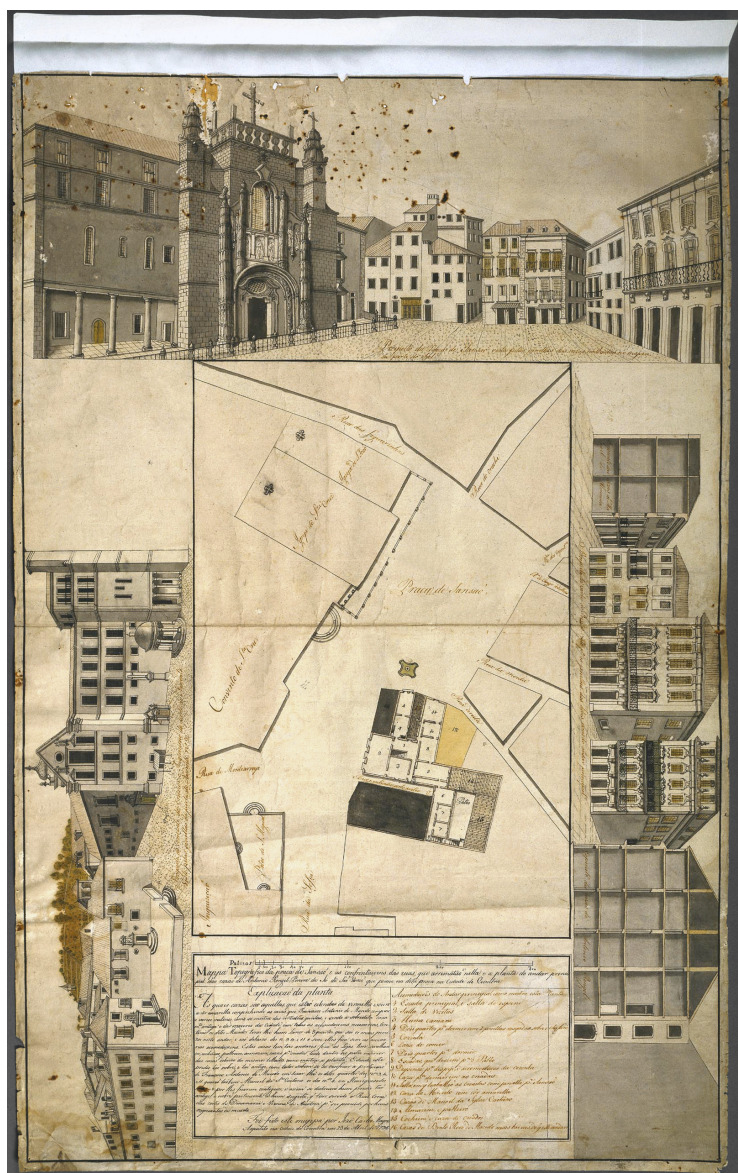


Fig. 7 - Planta topográfica da praça de Sansão. José Carlos Magne, 1796 (MNM, Coimbra).

apanhado neste circuito de falências em cadeia. O novo discurso de poder seria orquestrado pela Universidade e o seu arquiteto de serviço seria Diogo de Castilho, logo a partir de 1547⁴. Globalmente, a este competiria assegurar a prossecução do projeto joanino, com a colaboração das ordens religiosas. E para este, também, estariam salvaguardadas a relação com os poderes e o estatuto de credibilidade pública e

profissional, nomeadamente através dos cargos de nobilitação, de vereador da Câmara ou de Provedor da Misericórdia de Coimbra (Craveiro, 2002: 429-436). A João de Ruão abria-se, desta forma, um mercado mais restrito da encomenda local.

No contexto universitário, e abstraindo da sua colaboração indefinida na nova torre da Universidade e nos cubelos da capela de S. Miguel (Pimentel, 2005b: 50; Pimentel, 2005a: 473-477), a rejeição pelos arquitetos da corte (João de Castilho e Miguel de Arruda) do celebrado projeto do colégio das Artes (1548), tão intensamente acarinhado por André de Gouveia, também revela, porventura, não que os referidos arquitetos não soubessem “*que cousa he collegio*” (Brandão, 1944: 276) ou que quisessem fazer “*aedificios no aar*” (Brandão, 1944: 277), mas talvez mais a eficácia da proteção a Diogo de Castilho, a quem, verdadeiramente, viria a ser entregue a responsabilidade da obra. Mas o território onde assentaria o colégio das Artes era crúzio (tal como todo o espaço onde se definia, nesta altura, a

Rua da Sofia com os colégios universitários e as casas para habitação, construídas no lado poente da rua) tendo o rei de pedir de empréstimo o espaço ocupado pelos colégios de S. Miguel e de Todos-os-Santos⁵. Por isso mesmo, a influência crúzia talvez tenha sido determinante para a encomenda do plano das Artes a João de Ruão, rapidamente barrada por Lisboa. O colégio das Artes abriu as portas a 22 de Fevereiro de 1548 e,

⁴ Em carta do rei, datada de 18 de Março de 1547, Diogo de Castilho foi nomeado “*mestre das obras de pedreria e alueneria da dita Vniversidade, como o atee qui foi das obras do mosteiro de Santa Cruz*”. (Viterbo, 1899: 179).

⁵ Em carta datada de 9 de Setembro de 1547, e enquanto não “*forem feitas as casas que de nouo ey de mandar ffazer pera o dito Collegio*” (das Artes). (Brandão, 1939: 92).



Fig. 8 - Capela do Sacramento, Sé Velha. João de Ruão, 1566 (Coimbra); © Pedro Medeiros



Fig. 9 - Capela dos Reis Magos, Mosteiro de S. Marcos. João de Ruão, c. 1574 (Tentúgal); © Lieve de Boeck.

logo a 9 de Junho do mesmo ano, morria, em circunstâncias nunca verdadeiramente apuradas, o enérgico Principal André de Gouveia, herdeiro e ponte credibilizada para o Humanismo cristão de além-Pirenéus (Craveiro, 2002: 188-224). A indefinição sobre a amplitude do lamento de João da Costa em “*fiuarem as cousas desmanchadas cõ a morte do Principal*” (Braga, 1895: 270) significa também que o que foi ou não seguido do projeto de Ruão continua por esclarecer com exatidão.

Fosse como fosse, no domínio específico da arquitetura, João de Ruão perderia o controlo das empreitadas ligadas ao gigantesco processo em torno da Universidade onde, quase em exclusivo, haveria de pontificar o nome de Diogo de Castilho. Restar-lhe-ia a grande encomenda proveniente dos bispos de Coimbra e o vastíssimo território clerical alargado ao resto do país. Provaria na capela do Tesoureiro para a igreja de S. Domingos, na capela do Sacramento da Sé Velha (Fig. 8) ou na capela dos Reis Magos (Craveiro, 1995: 417-432) (Fig. 9) em S. Marcos o que ficaria igualmente claro na produção escultórica saída da sua oficina: as suas habilitações como arquiteto formatado na cultura tratadística do Renascimento. As composições retabulares em que sistematicamente optou pela utilização da microarquitetura vivenciada são, tanto a expressão de uma cabeça que pensa o espaço e as relações deste com os figurantes, como ainda a evidência de que a Portugal chega, por 1528, um artista apetrechado com as lições transpirenaicas fabricadas na conciliação com a influência italiana.

A sua proveniência de Ruão situa-o no círculo ativo do cardeal Georges d’Amboise, o mecenas que gerou um dos primeiros grandes fluxos articulados entre França e a Itália do Renascimento. O ministro do rei Luís XII, arcebispo de Ruão e aspirante a papa foi também

coleccionador e bibliófilo entusiasta da cultura clássica, importando obras italianas e recrutando mão-de-obra italiana. No castelo de Gaillon (Bardati *et al.*, 2003: 13-29; Smith, 2003: 41-58), (Fig. 10) estimulando um processo gradual de aceitação dos formulários “ao romano” e a partir da integração de escultores (como António Giusti), decoradores ou projetistas dos jardins (como Pacello Mazzarotta), formou verdadeiro nicho para a fixação de uma atmosfera italianizante que passaria a outros locais em Ruão e na Normandia e teria, sobretudo, continuidade na França de Francisco I e Henrique II.

Os artistas de Gaillon seriam integrados nas mais importantes campanhas de Ruão, (Fig. 11, 12, 13) como aconteceu no Hôtel de Bourgtheroulde (Lettéron, 2003: 115-117), espaço celebratório do poder que inscreve os painéis do Encontro entre Francisco I e Henrique VIII, no Camp du Drap d’Or. Executado cerca de 1520, o registo



Fig. 10 - Castelo de Gaillon, Século XVI.



Fig. 11 - Hôtel de Bourgtheroulde (registos decorativos), c. 1520 (Ruão).



Fig. 12 - Hôtel de Bourgtheroulde (registro decorativo), c. 1520 (Ruão).



Fig. 13 - Hôtel de Bourgtheroulde (pormenor), c. 1520 (Ruão).

escultórico do equilíbrio político possível entre França e Inglaterra tem a chancela clássica com a articulação aos Triunfos de Petrarca e afirma a entrada do primeiro Renascimento na cidade de Ruão. Alinhados pelo intenso sentido decorativo que preenche os elementos arquitetónicos, em todos os painéis é visível a preocupação com os problemas de escala que organizam a ciência da perspetiva. Tais seriam, aliás, os grandes critérios utilizados no tratamento retabular do túmulo de

Georges d'Amboise e seu sobrinho, na catedral de Ruão. E neste círculo que integrava também os franceses contaminados com as fórmulas italianizantes, como Michel Colombe ou Roulland Le Roux, se teria formado João de Ruão e muitos outros. Disso mesmo dá conta a adoção de um decorativismo quase frenético que preenche as suas obras em Portugal e que permanece como marca “identitária”, apenas com paralelos extensivos ao mundo idealizado que João de Castilho fabricou em Belém e Tomar. E disso mesmo dá também conta o sentido humanizado dos seus trabalhos escultóricos, cujas heranças importa fixar mais exaustivamente.

Essa partilha constante entre arquitetura e escultura, tantas vezes construída no universo retabular pétreo que inundaria as preferências nacionais do século XVI, seria em grande parte estimulada pelo trabalho de homens como Nicolau Chanterene (Dias, 1996; Grilo, 1998: 171-189) e João de Ruão. Afinal, uma experiência que tinha correspondência com a cultura laboral além-fronteiras e encontrava diretas ligações à Itália do *Quattrocento*. Michellozo, Bernardo Rossellino ou Desiderio da Settignano, também eles arquitetos e escultores, assumiram explicitamente a dualidade, sempre com o domínio formal e a capacidade técnica que permitiram a visibilidade racionalizada do sentido humanista. E daí, também, a dificuldade de decisão sobre a identificação da matéria fundamental que define projetos como a Porta Especiosa (Craveiro, 2009: 79-87) (Fig. 14) na Sé Velha de Coimbra: sempre entre arquitetura e escultura. Da mesma forma que são legítimas as interrogações sobre a natureza da plasticidade

que envolve a estrutura da Fonte do Jardim da Manga, num dos claustros do mosteiro de Santa Cruz e também da década de 30 do século XVI: obra de escultura (gerando os potenciais criativos a partir da observação conduzida – a “identidade” que justifica a dimensão escultórica) ou (micro)arquitetura (na sua capacidade de oferecer cumulativamente um espaço habitável)? Na realidade, a especialização de funções (entre a projeção arquitetónica e a prática escultórica)



Fig. 14 - Registo superior da Porta Especiosa na Sé Velha. João de Ruão, 1535-1540 (Coimbra); © Pedro Medeiros

seria uma evidência a construir, à medida que se afirmavam as escolas de arquitetura e ganhava protagonismo a arquitetura militar (com a emergência da nova figura do engenheiro militar⁶), num processo complexo de onde não se

⁶ “De facto, o desenho militar fora o primeiro trabalho arquitectónico a obter reconhecimento independente, e o exercício da arquitectura militar, facilitando a convivência com príncipes e poderosos, era o meio mais fácil de um artista se afirmar como profissional liberal ao lado do médico ou do legista. O período que se segue ao final do século XVI será, assim, o do triunfo dessa figura nova do engenheiro militar, que se impõe em polémica com o arquitecto e domina a cena com o prestígio do seu «engenh»o», invadindo áreas da competência daquele, como a hidráulica, a arte dos jardins e a arquitectura efémera”. (Moreira, 1981: 149); (sobre este tema, ver ainda: Soromenho, 1997-1998).

pode arredar a conquista pelo estatuto social do artista.

O maior peso decorativo da região do norte da Itália⁷, aliado à conjugação entre escultura e arquitetura, a ciência da estereotomia e a consciência tratadística seriam, assim, os grandes indicadores do trabalho escultórico que passaram a Ruão e se estenderiam a outros núcleos fortes de produção como Tours e o Vale do Loire. Seriam também as ferramentas que João de Ruão transportaria para Portugal em data incerta e anterior a 1530. Na sua bagagem cultural traria os tratados publicados até então, onde é pertinente salientar os contributos de Diego de Sagredo, com a visão ornamental da arquitetura que inundaria também o espaço ibérico, ou o apoio fundamental do texto de Jean Pèlerin (*Le Viator*), o primeiro tratado impresso sobre perspetiva em 1505 e que se articula com idênticas experiências na Itália do *Quattrocento*, suscitando a multiplicidade dos pontos de vista na observação das obras.



Fig. 15 - Retábulo da Misericórdia de Coimbra. João de Ruão, c. 1547 (MNMC, Coimbra).

O trabalho retabular a que a sua oficina, montada em Coimbra, deu uma densidade sem precedentes, aposta sistematicamente na organização equilibrada dos temas religiosos, no alinhamento com a matéria clássica e no ornamento que preenche as estruturas arquitetónicas. A ciência estabelece a consagração de uma composição harmoniosa e racionalizada que assume a fundamental componente pedagógica por via da exposição ordenada dos temas canónicos do Cristianismo.

III. O retábulo da Misericórdia de Coimbra

Os painéis do retábulo (1547) proveniente da Misericórdia de Coimbra (Fig. 15) pertencem a uma das grandes composições pétreas trabalhadas na oficina de João de Ruão. Com a centralidade temática na Senhora da Misericórdia com o seu manto protetor (numa iconografia que se repetiria tantas vezes) e na Visitação (o tema associado às Misericórdias), o retábulo organiza outros registos da vida de Cristo e da Virgem: Natividade, Apresentação no Templo, Adoração dos Magos e Fuga para o Egito. Com o recurso amplo às arquiteturas tratadas em perspetiva, a narrativa montada inclui tanto a ponderação sobre as ordens arquitetónicas, oscilando entre o jónico e o compósito e dialogando entre a utilização da coluna balaústre ou da pilastra (com a representação de templetes que abrigam os santos João Baptista, Jerónimo, Paulo Eremita e Sebastião), motivos de grutesco, instrumentos musicais, (Fig. 16, 17) *ferronneries*, (Fig. 18, 19, 20) símbolos de abundância, renovação e fertilidade ou máscaras, cada vez mais frequentes

⁷ “En Lombardie également, le décor néronien dut partager l'espace avec d'autres types d'ornement, archéologiques en particulier... Les hybrides des sarcophages et le caractère essentiellement décoratif de beaucoup d'œuvres lombardes semblent avoir longtemps suffi à alimenter l'imagination des artistes. Et, même après la découverte de la Domus aurea par les Milanais – la rédacteur des *Antiquarie Prospettiche*, rappelons-le, se déclare milanais – l'expressionnisme et la tendance à la surcharge décorative demeurent des caractéristiques de l'art lombard. Il peut s'apparenter en esprit au langage de la Domus aurea (sans s'en inspirer formellement), mais ses racines plongent directement dans la tradition locale”. (Zamperini, 2007: 116-117).



Fig. 16 - Tambor, motivo decorativo do retábulo da Misericórdia de Coimbra. João de Ruão, c. 1547 (MNM, Coimbra).



Fig. 17 - Motivo musical do retábulo da Misericórdia de Coimbra. João de Ruão, c. 1547 (MNM, Coimbra).



Fig. 18 - Retábulo da Misericórdia de Coimbra (pormenor decorativo). João de Ruão, c. 1547 (MNM, Coimbra).



Fig. 19 - Retábulo da Misericórdia de Coimbra (pormenor decorativo). João de Ruão, c. 1547 (MNM, Coimbra).



Fig. 20 - Retábulo da Misericórdia de Coimbra (pormenor decorativo). João de Ruão, c. 1547 (MNM, Coimbra).

num circuito onde o divino convive com o humano. Na dualidade expressiva entre a cultura humanista e os formulários decorativos alimentados pela gravura em circulação que a Reforma Católica também iria incorporar, se joga, afinal, o drama teatralizado da Humanidade.

Mas há algo de profundamente “incómodo” no retábulo que chegou aos nossos dias. Em primeiro lugar, e numa leitura codificada de baixo para cima e da esquerda para a direita, a exposição dos temas colide com a sua representação canónica que não deixaria também de ser controlada pela própria Casa da Misericórdia. A correta sequência da Natividade, Adoração dos Magos, Apresentação no Templo e Fuga para o Egipto deu lugar a uma troca (entre a Adoração e a Apresentação) em tempo incerto e para a qual não se encontra explicação plausível. Verifica-se, portanto, aqui um problema de representação.

Por outro lado, e acompanhando esta mesma dissonância, há inequivocamente um problema de perspetiva. No primeiro painel à esquerda, o tema da Natividade (Fig. 21) orienta a leitura do observador pela esquerda e, logo acima deste, o tema da Adoração (Fig. 22) faz exatamente o oposto, perturbando a observação a partir do mesmo posicionamento e colidindo com o registo interpretativo da narrativa montada. Para além dos painéis centrais, os outros dois (a Apresentação e a Fuga para o Egipto) (Fig. 23, 24) apresentam uma perspetiva frontal organizada através de um único ponto de fuga. Desta forma, também por via da organização perspética a troca dos painéis da Apresentação e da Adoração parece ser uma evidência. Em suma, e de forma mais coerente, o retábulo da Misericórdia deveria integrar no primeiro registo a Natividade, a Visitação e a Adoração dos Magos; no registo



Fig. 21 - Retábulo da Misericórdia de Coimbra (Natividade). João de Ruão, c. 1547 (MNM, Coimbra).



Fig. 22 - Retábulo da Misericórdia de Coimbra (Adoração dos Magos). João de Ruão, c. 1547 (MNM, Coimbra).



Fig. 23 - Retábulo da Misericórdia de Coimbra (Apresentação no Templo). João de Ruão, c. 1547 (MNM, Coimbra).



Fig. 24 - Retábulo da Misericórdia de Coimbra (Fuga para o Egipto). João de Ruão, c. 1547 (MNM, Coimbra).

superior a Apresentação, A Senhora da Misericórdia e a Fuga para o Egipto. O elemento claramente novo – a cornija que separa os dois níveis – uniformizou uma estratégia compositiva que, de facto, compôs uma realidade anterior e consolidou uma estrutura artificial.

O historial que acompanha o retábulo da Misericórdia foi traçado por António Nogueira Gonçalves (Gonçalves, 1979: 248-253): em 1734 a Misericórdia celebrava escritura de obrigação e fiança com o entalhador português José Correia para a execução de três novos retábulos em madeira. O conjunto de João de Ruão ficaria então desativado e arrumado em condições incertas na igreja que começou a ser demolida em 1908 com a consequente venda dos seus equipamentos. O grande retábulo foi direccionado para a Quinta da Copeira e, criado em 1911, o Museu Machado de Castro acolheria o relevo da Senhora da Misericórdia que rematava a fachada, não o que integra este retábulo. Este só daria entrada no Museu em 1915-1916, dando-se então início ao processo de reconstituição de um puzzle cuja definição ficaria plasmada até hoje.

A retabulária é, assim, a marca maior deixada por João de Ruão no universo cultural e artístico do Renascimento em Portugal. As qualidades da pedra de Ançã, mole e de fácil adaptação à finura do ornamento, terão seduzido o arquiteto-escultor a ficar e, durante 50 anos e até à sua morte em 1580, fez de Coimbra verdadeiro centro de produção escultórica que alimentou a encomenda do país inteiro. A sua oficina marcou o gosto pelas composições retabulares em pedra, com um preenchimento ornamental de que nunca abdicou, muitas vezes ao arrepio das instruções veiculadas pela Reforma Católica que apelavam ao decoro e à contenção decorativa no espaço público da igreja.

Depois da sua morte, prolongou-se ainda pelo século XVII o gosto que, em Coimbra, transportou a sua marca inequívoca: não apenas pela tradição veiculada pelos oficiais que com ele aprenderam durante gerações, mas também pela insistência num modelo humanista que instituições como o Mosteiro de Santa Cruz e a Universidade não deixariam perder tão cedo.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, S. (1999). *A Docta Pietas ou a architectura do Mosteiro de S. Salvador, também chamado Santo Agostinho da Serra (1537-1692)*. Dissertação de Mestrado polic., Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

ABREU, S. (2008-2009). A Fonte do Claustro da Manga, «espelho de perfeycam»: uma leitura iconológica da sua architectura. *Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património*. I Série, vol. VII-VIII, Porto: FLUP, pp. 33-52.

ABREU, S. (2011). *Teoria e crítica na raiz do arquitecto de matriz vitruviana em Portugal. 1521-1557. A questão das origens entre o desígnio e a matéria*. Tese de Doutoramento polic., Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

BARDATI, F.; CHATENET, M.; THOMAS, É. (2003). Le château de Georges Ier d'Amboise à Gaillon. In B. Beck, P. Bouet, C. Étienne, I. Lettéron (ed.) *L'architecture de la Renaissance en Normandie. Voyage à travers la Normandie du XVIe siècle*, vol. II, Caen: Éditions Charles Corlet/Presses Universitaires de Caen, pp. 13-29.

BASTO, A. (1964). *Apontamentos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam no Porto do século XV ao século XVIII*. Col. Documentos e Memórias para a História do Porto, vol. XXXIII, Porto: Publicações da Câmara Municipal do Porto.

BORGES, N. (1980). *João de Ruão. Escultor da Renascença Coimbrã*. Coimbra: FLUC.

BRAGA, T. (1895). *Historia da Universidade de Coimbra nas suas relações com a Instrucção Publica Portuguesa*. vol. II, Lisboa.

BRANDÃO, M. (1937). *Cartas de Frei Brás de Braga para os Piores do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*. Coimbra: Imprensa Académica.

BRANDÃO, M. (1939). *Documentos de D. João III*. vol. III, Coimbra: Universitatis Conimbrigensis Studia Ac Regesta.

BRANDÃO, M. (1944). *O processo na Inquisição de Mestre João da Costa*. Coimbra: Publicações do Arquivo e Museu de Arte da Universidade de Coimbra.

- CRAVEIRO, M. (2009). *A Architectura “ao Romano”*. Col. *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX*, nº9, s/l: Ed. Fubu.
- CRAVEIRO, M. (1995). A decoração na arquitectura quinhentista em Coimbra. A capela dos Reis Magos no Mosteiro de S. Marcos. *Revista Biblos*, vol. LXXI, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pp. 417-432.
- CRAVEIRO, M. (1991). *Diogo de Castilho e a Architectura da Renascença em Coimbra*. Dissertação de Mestrado polic. em História Cultural e Política da Época Moderna, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- CRAVEIRO, M. (2002). *O Renascimento em Coimbra. Modelos e programas arquitectónicos*. vol. I, Tese de Doutoramento polic., Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- DESWARTE, S. (1981). Francisco de Hollanda et les Études vitruviennes em Italie. In *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, Coimbra: Epartur, pp. 227-280.
- DESWARTE, S. (1992). *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos. Francisco de Holanda e a Teoria da Arte*. Lisboa: Difel, Difusão Editorial Lda.
- DIAS, P. (coord.) (1992). *No Tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimentos*. Catálogo de Exposição, Lisboa: SEC-IPM
- DIAS, P. (coord.) (1997). *O Brilho do Norte. Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Catálogo de Exposição, Lisboa: CNPCDP.
- DIAS, P. (1996). *O Fydias peregrino. Nicolau Chanterene e a escultura europeia do Renascimento*. Coimbra: FLUC/CENEL-Electricidade do Centro, SA.
- DUBOIS, J.; GUILLOUËT, J.-M.; BOSSCHE, B. (dir.) (2014). *Les Transferts Artistiques dans l'Europe Gothique. Repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire (XIIe-XVIe siècle)*. Paris : Éd. A. et J. Picard.
- GARCIA, P. (1913). *João de Ruão. MD...-MDLXXX. Documentos para a biografia de um artista*. Coimbra: Imp. da Universidade.
- GONÇALVES, A. (1979). A igreja de Atalaia e a primeira época de João de Ruão. In A. Gonçalves *Estudos de História da Arte da Renascença*. Coimbra: Epartur, pp. 115-170.
- GONÇALVES, A. (1979). Do púlpito de Santa Cruz ao retábulo da Misericórdia (alguns aspectos). In A. Gonçalves *Estudos de História da Arte da Renascença*. Coimbra: Epartur, pp. 233-263.
- GONÇALVES, C. (2018). João de Ruão. In M. Craveiro, J. Antunes, C. Gonçalves *No rasto da devoção. Escultura em pedra no Convento de Cristo. Séculos XIV-XVI*. Lisboa: Imprimatur, pp. 93-102.
- GONÇALVES, C. (2005). *Os escultores e a escultura em Coimbra. Uma viagem além do Renascimento*. vol. I, Tese de doutoramento polic., Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- GRILLO, F. (1998). Nicolau Chanterene – um escultor do Renascimento em Évora. In F. Pereira (ed.) *Do Mundo Antigo aos Novos Mundos. Humanismo, Classicismo e Notícias dos Descobrimentos em Évora (1516-1624)*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp. 171-189.
- GSCHWEND, A.; LOWE, K. (2017). *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento*. Lisboa: MNAA/INCM.
- LETTÉRON, I. (2003). Les hôtels de Rouen à la Renaissance. In B. Beck, P. Bouet, C. Étienne, I. Lettéron (ed.) *L'architecture de la Renaissance en Normandie. Voyage à travers la Normandie du XVIe siècle*, vol. II, Caen: Éditions Charles Corlet/Presses Universitaires de Caen, pp. 115-119.
- LIEDEKERKE, A.-C. (coord.) (1995). *Fiamminghi a Roma. 1508-1608. Artistes des Pays-Bas et de la Principauté de Liege a Rome a la Renaissance*. Catalogue de l'Exposition, Bruxelles: Palais des Beaux-Arts de Bruxelles/Snoeck-Ducaju & Zoon.
- LOBO, R. (2006). *Santa Cruz e a Rua da Sofia. Architectura e urbanismo no século XVI*. Coimbra: e/d/arq.
- MOREIRA, R. (1991). *A Architectura do Renascimento no Sul de Portugal. A encomenda régia entre o Moderno e o Romano*. Tese de Doutoramento polic. em História da

Arte, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

MOREIRA, R. (1981). A Arquitectura Militar do Renascimento em Portugal. In *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, Coimbra: Epartur, pp. 281-305.

MOREIRA, R. (1988). D. Miguel da Silva e as origens da arquitectura do Renascimento em Portugal. *Mundo da Arte*, 2ª série, nº 1, Lisboa: Publ. Ciência e Vida, pp. 5-23.

PEREIRA, F.; SOUSA, F. (coord.) (2017). *As Ilhas do Ouro Branco. Encomenda artística na Madeira. Séculos XV-XVI*, Catálogo de Exposição, Lisboa: MNAA/IN.

PEREIRA, G. (2017). *A capela do cruzeiro do dormitório novo do Convento de Cristo de Tomar (1533-1544): um programa iconográfico à escala de Deus e do Homem*. Dissertação de Mestrado polic. em História da Arte, Património e Turismo Cultural, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

PIMENTEL, A. (2005a). *A Morada da Sabedoria. O Paço Real de Coimbra: das origens ao estabelecimento da Universidade*. Coimbra: Almedina.

PIMENTEL, A. (2005b). António Canevari e a torre da Universidade de Coimbra. In *Artistas e Artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa*, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 49-58.

SILVA, R. (2017). *O paradigma da arquitetura em Portugal na Idade Moderna. Entre o tardo-gótico e o Renascimento: João de Castilho “o mestre que amanhece e anoitece na obra”*. Tese de Doutoramento polic., Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

SMITH, M. (2003). Rouen - Gaillon: témoignages italiens sur la Normandie de Georges d'Amboise. In B. Beck, P. Bouet, C. Étienne, I. Lettéron (ed.) *L'architecture de la Renaissance en Normandie. Regards sur les chantiers de la Renaissance*, vol. I, Caen: Éditions Charles Corlet/Presses Universitaires de Caen, pp. 41-58.

SOROMENHO, M. (1997-1998). A Administração da arquitectura: o Provedor das Obras Reais em Portugal no século XVI e na 1ª metade do século XVII. In *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vols. IX-X, Madrid, UAM.

VITERBO, F. (1899). *Diccionario Historico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Constructores Portuguezes ou a Serviço de Portugal*. vol. 1, Lisboa: Imp. Nacional.

ZAMPERINI, A. (2007). *Les Grottesques*. Paris: Citadelles/Mazenod.