

A close-up photograph of an ancient terracotta sculpture, likely a Greek or Roman figure. The image shows the torso and arm of the figure, with a prominent circular medallion featuring a floral or rosette design on the lower left. The terracotta has a warm, brownish-orange hue and a slightly textured surface.

καιρός | kairós

Boletim do Centro de Estudos em
Arqueologia, Artes e Ciências do
Património

N.º 10 - Verão de 2021
Especial Escultura II

CEAACP - UC/CAM/UALG

FICHA TÉCNICA

Título καιρός | kairós. Boletim do Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património | **N.º 10**, Primavera de 2021| Especial Escultura II

Editor do volume Carla A. Gonçalves

Equipa editorial J. Alves Ferreira | L. Bacelar Alves | S. Gomes

Autores C. A. Gonçalves | G. Pereira | J. Antunes | M. J. Goulão | M. L. Craveiro | P. D. Telles | R. Ventura

Imagem de capa Pormenor do Busto da Rainha D. Maria I, Joaquim Rafael (1783-1864), cera e resina, 1831. 86 x 53 x 28 cm. Palácio Nacional da Ajuda. Inv. n.º 1920 © Palácio Nacional da Ajuda, Fotografia Pedro Lobo, 2021.

Edição CEAACP

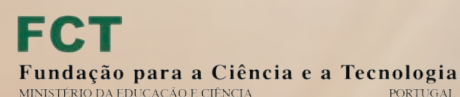
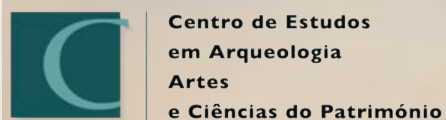
ISSN 2184-7193

DOI https://doi.org/10.14195/2184-7193_10

Suporte Digital | **Formato** PDF

Contactos ceaacp@uc.pt

Financiamento



EDITORIAL	1
SEM MEDO NEM VERGONHA. Imagens insólitas à margem da escultura medieval	7
MORTE, MEMÓRIA E ESCULTURA FUNERÁRIA (SÉC. XV): materialidade e performatividade	27
TONDI, MÍSULAS E MEDALHÕES: O coro-alto do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra	51
A LOGGIA OU O ESPAÇO ARQUITETÓNICO ESCULPIDO NO PAÇO EPISCOPAL DE COIMBRA	75
NOTAS SOBRE A ESCULTURA DA PAIXÃO DE CRISTO (1545 – 1645)	99
OS BUSTOS RÉGIOS DE JOAQUIM RAFAEL: Imagens de marca no retrato em cera em Portugal	127

EDITORIAL

CARLA A. GONÇALVES

O décimo volume do Boletim *Kairós* surge no seguimento do número anterior, fechando o grupo temático integralmente dedicado à escultura. Cumpre-se, assim, o objectivo de dar a conhecer à comunidade alguns trabalhos científicos realizados pelos investigadores do CEAACP subordinados a esta categoria artística que se assume como matéria de análise do nosso Centro de Estudos.

É com um enorme agrado que se apresentam os seis artigos que dão corpo a este periódico, também porque oferecem novidades que importam e que permitem acrescentar o que já é conhecido e, acima de tudo, ampliar a possibilidade de discussão científica que é, naturalmente, um dos maiores propósitos de qualquer comunidade que se dedica à pesquisa rigorosa e à sua divulgação.

O primeiro artigo, da autoria Joana Antunes, titulado *Sem medo nem vergonha. Imagens insólitas à margem da escultura medieval*, traz notícias sobre as representações do grotesco, do transgressivo e do obscuro na arte medieval de

ascendência cristã, propondo novos olhares sobre este caso que sinalizará uma cultura visual excêntrica e absolutamente marginal (porque à margem do decoro e, também, à margem da percepção) mas que chama à figuração do corpo integral e à vida, nas suas tantas dimensões.

Maria José Goulão revela, através do artigo sobre a *Morte, memória e escultura funerária (séc. XV): materialidade e performatividade*, dados sobre o já muito deteriorado túmulo conjugal do doutor Pedro Esteves e de sua mulher, D. Isabel Pinheiro, uma obra da segunda metade do século XV que se conserva na capela funerária criada para o efeito por Pedro Esteves (hoje o andar térreo da torre sineira mandada erguer antes de 1513, pelo seu filho, D. Diogo Pinheiro), em Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães, propondo tratar-se de uma obra modelada em gesso, revestindo uma estrutura em granito (na arca), o que faz deste monumento funerário português um caso raro, apenas comparável ao túmulo de Rui Valente, na Sé de Faro, datado de 1464.

O artigo de Gabriel Pereira, dedicado aos *Tondi, mísulas e medalhões: o coro-alto do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra* permite-nos ver o que é praticamente inobservável, ou o que se mascara devido à altura e à penumbra, sugerindo uma leitura iconográfica sobre estes elementos decorativos que povoam o arco e a abóbada que suportam o coro-alto da igreja de Santa Cruz, além de discutir as fontes, através de um trabalho comparativo, e a autoria, que entrega a uma equipa liderada por João de Ruão. Traz-se, assim, à visibilidade de todos, o que foi esculpido para a mirada de alguns.

A loggia ou o espaço arquitetónico esculpido no Paço Episcopal de Coimbra dá título ao artigo de Maria de Lurdes Craveiro que consagra uma nova interpretação da *loggia*, desta feita como categoria ornamental, para lá da sua reconhecida funcionalidade, estrutura cenográfica e de fruição. Através de novos dados documentais, e de uma pesquisa relacional que assim no-lo permite, a autora chama o escultor e arquitecto italiano Frei Giovanni Vincenzo Casale, presente no Paço Episcopal pelo menos em 1593 (quando ali morreu), adiantando que o projecto da *loggia* poderá ser procedente da sua *Ideia*, misturando-se na acção do Bispo D. Afonso Castelo Branco, muito ligada aos arquitectos Filippo Terzi e Jerónimo Francisco.

Deve-se a Ruy Ventura o artigo que nos oferece *Notas sobre a escultura da Paixão de Cristo (1545 – 1645)*. Profusamente ilustrado com exemplos denotativos, este artigo demonstra que, além da expressão de uma religiosidade íntima (e privada), mais ou menos erudita, a Paixão de Cristo também se revela como um tema que se impõe por via da necessidade de purificação devocional, de presença recordatória e de exemplo, facto que lhe imporia uma plástica que se requeria empática, translúcida e eficaz, traduzindo um Cristo que se apresenta entre o drama e a serenidade, ou entre o mundo e o que está para lá da mundanidade e da carne e que se perpetua.

O volume encerra com o artigo de Patrícia Telles sobre *Os bustos régios de Joaquim Rafael: Imagens de marca no retrato em cera em Portugal*. Com este texto, a autora recupera as efígies, modeladas em cera, de D. João VI, Dona Carlota Joaquina e de Dona Maria I, realizadas sob encomenda régia (datada de Setembro de 1825) pelo pintor e escultor Joaquim Rafael (1783-1864) e guardadas no Palácio Nacional da Ajuda, em Lisboa, reavaliando a consideração que mereceu a escultura feita em cera, esse material pouco nobre. Este artigo abre, por isso, o olhar à relevância da escultura em cera, para além dos impactantes modelos de ilustração anatómica e científica e dos (formalmente) menos destacados ex-votos.

Por vários motivos, estes dois volumes do *Kairós* não cobriram todas as cronologias, nem todos os assuntos comprometidos com a escultura, não sendo esse o seu intento, que seria ineficaz e (especialmente) inexequível. Pelo contrário, ideou-se uma viagem capaz de elucidar sobre alguns temários e, sobretudo, sobre a permanência, a oportunidade e a relevância da escultura no tempo e desde sempre.

Faltou chegar aos séculos XX e XXI e trazer notas sobre as tendências e as inquietações subjacentes à escultura que, como as restantes categorias artísticas, foi construindo novos

caminhos e âmbitos, relacionados, sempre, com o pensamento, com a expressão e com a vida. A utilização de outros materiais e meios técnicos, mais elásticos e miscigenados, permitiu ampliar as possibilidades plásticas da escultura contemporânea e, sobretudo, agigantar a sua capacidade de apropriação artística e de diálogo (com os públicos e *com outras artes*) e de se fazer notar, saltando da casa de habitação e do nicho directamente para espaços amplos e essencialmente públicos (ou crescidos), ou para o domínio da vida e da interacção nas salas, nos museus, ruas, praças, na natureza.

Sobre a escultura de hoje, sabe-se que se dilui, que ultrapassa as camadas que anteriormente lhe deram forma e significado, que se vai despindo da transcendência, continuando, todavia, a jogar com o espaço e com os corpos. A instalação é exemplo desta relação perpétua com o espaço (que ela ocupa e que ela própria é, como na escultura), continua a evocar o ausente, chamando o que está para lá daquilo que existe e que é, materialmente, mas também daquilo que se revela plasticamente e, mais do que isso, pode contribuir para pensar e sentir a *suspensão* e a *presença-ausente*, como acontece com (e a título de exemplo), o trabalho de 2007, *Die Sized Box* (ou *Die do tamanho de uma*

caixa com Holocausto Canibal, entre outros nomes), de João Onofre. Esta instalação, inspirada na caixa *Die*, de Tony Smith, modelada nos anos 60, faz-se de numa caixa fechada (ou cofre, ou túmulo) em ferro e materiais de isolamento acústico (183 x 183 x 183 cm) em cujo interior ocorre a acção que constitui uma actuação de uma banda de *death metal* (os Cannibal Holocaust, do Porto, quando a peça é revelada em Portugal), durante o tempo fisicamente possível e sem permissão ao olhar, ou à escuta, do receptor. Esta obra serve de exemplo e sintetiza o carácter da escultura contemporânea.

E este espaço deixado *aberto*
requer-se assim, como ele é,
nada mais do que uma *suspensão* daquilo em que se *desacredita*,
ainda que diga tudo
sobre o que agora se *desacredita*.





Sem medo nem vergonha. Imagens insólitas à margem da escultura medieval.

Joana Antunes | Universidade de Coimbra | FLUC |
CEAACP | MNMC

No vasto universo da arte medieval de matriz cristã, o grotesco e o obsceno - categorias necessariamente anacrônicas e de grande aridez epistemológica, quando contrapostas com a riquíssima complexidade das imagens e comportamentos a que se reportam - são ferramentas de expressão, catarse e protecção que as margens não deixarão de agilizar. Nos espaços liminares e intersticiais, do topo inóspito dos edifícios de pedra, habitáculo de gárgulas e quimeras, às margens dos manuscritos iluminados ou das salvas lavradas, o corpo, humano e animal, ganha um protagonismo insuspeito. Os rostos abrem-se em esgares, mais ou menos cómicos; os gestos tornam-se amplos, agitados, indecorosos; o sexo liberta-se da sua (quase) sempre obrigatória ocultação e torna-se alvo de uma atenção inevitável, senão mesmo obrigatória.

Abundantíssimas na escultura dos séculos XII a XVI, em suportes como gárgulas, capitéis, mísulas, misericórdias, frisos e molduras relevados e até mesmo na escultura devocional (veja-se o exemplo da escultura de S. Bartolomeu do Museu de Alberto Sampaio, Antunes, 2016: 431-432), as imagens de

homens, mulheres, animais e seres compósitos, como os demónios, que confrontam o observador com a exposição explícita dos seus genitais e ânus, serão, porventura, das mais insólitas e merecem, por isso, uma atenção particular.

Inscritas numa cultura de amplo espectro, que não cabe na polarização do erudito e do popular, mas que não deixa de encontrar nestes marcadores alguma da sua inteligibilidade, estas imagens sublinham, desde logo, o quão nuanceado e flexível necessita de ser o olhar contemporâneo sobre o passado. Diversamente qualificada de carnavalesca, *Rabelaisiana*, ou *Bakhtiniana*, esta cultura, de forte impacto visual, mesmo quando de natureza exclusivamente literária, encontra na escatologia e na obscenidade as suas formas de expressão preferenciais, em grande medida veiculadas pela presença ou referência às partes baixas do corpo e suas expressões materiais que, para Mikhail Bakhtin, convoca todo o potencial de vitalidade e criação do corpo humano (Bakhtin, 1984: 368-436).



Para lá do enquadramento antropológico e sociológico de uma cultura carnavalesca e lúdica, tal como enunciada por Bakhtin e Huizinga (ou a par delas), a eficácia de um tal recurso faz-se presente nas margens da arte medieval por necessidade de protecção dos suportes e dos seus utilizadores (do edifício ao livro) mas também por simples derisão, típica das criaturas demoníacas, transgressivas, desviadas do caminho da fé, que é necessário representar (tornar em figura) para que sejam vistas e abominadas. Este tipo de imagem surgirá, assim, muito naturalmente nos outros lugares extremos e marginais, desde as misericórdias dos cadeirais de coro, às mísulas (*cul-de-lampe*, em francês) e demais figuras liminares. Em Portugal, prestam-lhes as devidas honras as já aludidas gárgulas, como o famoso “Cu da Guarda” e os seus congéneres da Sé de Braga, da Matriz de Caminha e da Matriz de Escalhão (Barreira, 2011: 341-342, 380, 386-387, 393-396, 526-527), do Castelo de Pinhel ou, ainda, da quimera da torre do relógio de Nossa Senhora da Oliveira, em Guimarães (Fig. 1, 2 e 3), muitas delas ainda hoje popularmente aclamadas enquanto expressão de um certo sentimento nacional historicamente ressentido dos acometimentos dos reinos vizinhos. Voltados para Espanha - de onde não virão, afinal, *nem bons ventos nem bons casamentos*, mas de onde terá vindo uma boa parte da mão-de-obra que as

criou - estes exibicionistas (termo importado da historiografia anglo-saxónica para este tipo preciso de figuras, tal como clarificado por Linstead, 2012: 325) seriam então uma provocação além-fronteira. Seja ou não este o seu propósito inicial, há um outro registo sempre latente e sempre virtualmente compatível com qualquer proposta interpretativa: a função apotropaica. Quer seja através do registo da bomania e do riso, poderosamente catártico, quer seja por via da repulsa e do espanto, a imagem da exposição anal ou genital corresponde a uma longa tradição visual de protecção contra o mau olhado, as tentações e as forças demoníacas (Bartholeyns, Dittmar, Jolivet, 2008: 108-121). Segundo Michael Camille, num paladínico artigo de publicação póstuma que constitui um contributo indispensável para a reflexão em torno do obsceno na cultura medieval:

The apotropaic function here is clear, the inversion of the body signalling the shaming of the onlooker, frightening them into submission. If this literal attack seems surprising today, we should not forget that ‘mooning’, as it is called in modern parlance, was used as a weapon on the battlefield according to the chronicle of Peter Langtoft. (Camille, 2014: 26)



Fig. 1 - O "Cu da Guarda", gárgula da Sé da Guarda, séc. XV-XVI.



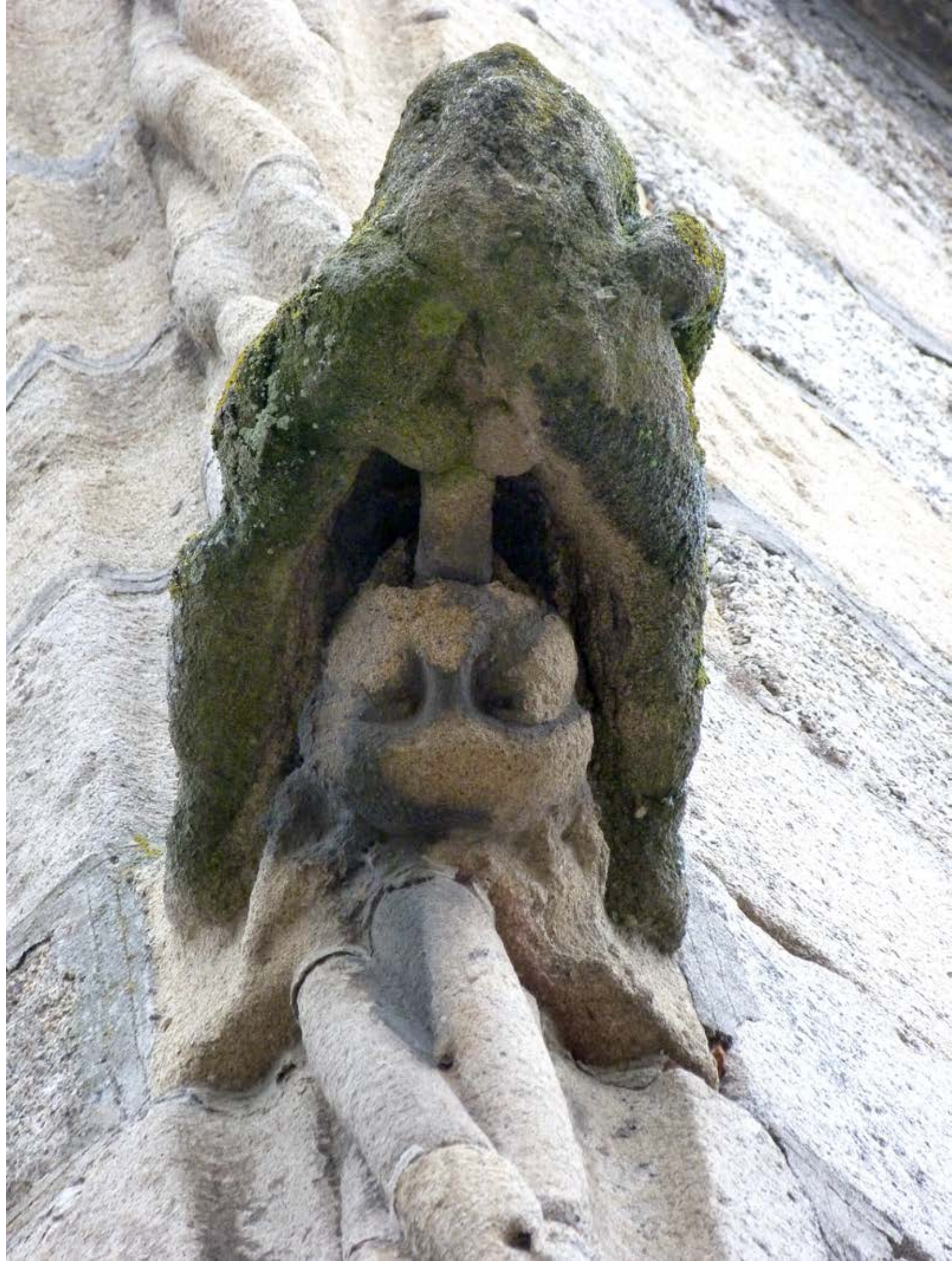


Fig. 2 (página ao lado) - Demónio exibicionista, gárgula da cabeceira da Sé de Braga, séc. XVI.

Fig. 3 (esta página) - Demónio exibicionista, quimera da torre do relógio de Nossa Senhora da Oliveira (Guimarães).

No caso das gárgulas, a potência sugestiva destas imagens amplifica-se mais ainda pela sua condição. Permanente expostas ao olhar de quem passa, projectam o vento ou a água das chuvas pelo ânus ao invés da boca, inversão importante que recorda o ilustrativo diálogo entre o melífluo e sábio Salomão e o rústico, mas expedito Marcolfo: dizendo o primeiro que um coração cheio se exprime pela boca e respondendo-lhe o segundo que uma barriga cheia se exprime pelo traseiro (*"Salomon. Of abundance of the heart the mouth speaks. Mar. Out of a full womb the arse trumpets"*, em inglês actualizado a partir da edição de Duff, 1892: 12). De invenção medieval, este diálogo (ou antes *disputatio*), faz-se acompanhar por vários outros textos, do teatro à poesia, e por várias outras imagens que associam o povo rústico ao poder cómico e vital das partes baixas do corpo e das suas emanções, nomeadamente à flatulência, num registo carnavalesco e de *plaisanterie* comum

aos *marginalia* medievais (Gaignebet, 1974; Allen, 2007; Leguay, 2010: 217; Antunes, 2016: 643-646).

Habitat natural deste tipo de figuras na geografia do espaço sagrado, os lugares altos, extremos, de orla e de limite receberam desde muito cedo este tipo de dispositivo apotropaico, desde logo, nos modilhões do românico. Numa muito provável continuidade das práticas romanas, que tiveram nos amuletos fálicos (*fascinum*) uma ajuda certa contra o tão concreto e temido mau olhado (Bartsch, 2006: 138-148; Weir, Jerman, 1986: 80-122; Bartholeyns, Dittmar, Jolivet, 2008: 108-121), vemos surgir representações sumárias de genitália, como na capela de São Miguel do Castelo de Monsanto, ou em figuras de exibicionistas, como a da capela do Mileu, que viremos a reencontrar, já no século XV mas no mesmo tipo de suporte, na capela de São Brás em Vila Real (Fig. 4).



Mas porque esta geografia do ornamento marginal é precisamente implodida durante o período manuelino, num contexto social, cultural e mental que Paulo Pereira não deixou de enunciar como de euforia e exaltação, mas também, de crise anunciada (Pereira, 2007: 137-138), as figuras obscenas e apotropaicas, migrarão para os portais, como sucede na Sé de Lamego, e inclusivamente para o interior das igrejas, como em São Salvador de Vilar de Frades.

No portal axial da Sé de Lamego, transformado em floresta psicomáquica a partir do programa escultórico das suas arquivoltas, jambas e capitéis, numerosos *putti* encenam as mais diversas actividades, por entre as ramagens de carvalho e a fauna que as habita. Irrequietos e provocadores, alguns destes “*mininos de romano*” (Sousa, 2011: 16) voltam premeditada e despidoradamente o seu traseiro nu ao observador e há mesmo um que, em jeito de tropelia infantil, abre as pernas e se expõe totalmente ao olhar mais curioso que, ou ri, ou se choca, concretizando em ambos os casos o propósito fundamental destes exibicionistas (Fig. 5, 6 e 7).

Fig. 5 (página ao lado, à esquerda) - Putti, detalhe do portal axial da Sé de Lamego, séc. XVI.

Fig. 6 (página ao lado, à direita) - Putti, detalhe do portal axial da Sé de Lamego, séc. XVI.







Fig. 7 - Putti exibicionista, detalhe do portal axial da Sé de Lamego, séc. XVI.

Também na nave manuelina de São Salvador de Vilar de Frades, o conjunto dos capitéis que pontuam as aberturas das capelas laterais dá continuidade a este registo estridente, quase histriónico, onde animais, *putti* e figuras humanas interagem, entre si e com o observador, de forma inesperada (Antunes, 2016: 428-430). Num deles esculpiu-se um fundo de pâmpanos e cachos de uva (cenário de lembrança eucarística, frequentemente assolado pelo caos e pelo mal) a partir do qual um macaco espreita uma figura feminina totalmente nua, que abre as pernas e mostra o sexo, na mais impressionante similitude das famosas Sheela-na-gigs que, nas ilhas britânicas, expõem o sexo do alto dos modilhões, nos capitéis e em relevos (Freitag, 2004) (Fig. 8 e 9).



Fig. 8 (esta página) - Sheela-na-gig, St. David Kilpeck (Herefordshire), séc. XII © Creative Commons.

Fig. 9 (página ao lado) - Capitel com macaco e figura feminina exibicionista, Igreja do Mosteiro de São Salvador (Vilar de Frades), séc. XVI.



Tanto as *sheelas* insulares como a exibicionista de Vilar de Frades partilham, contudo, a forma e presumivelmente o simbolismo da Baubo romana, por vezes simplesmente representada como uma espécie de *gryllus*, com o rosto directamente encaixado nas pernas (rosto que é simultaneamente o seu ventre e o seu sexo) mas mais frequentemente esculpida (porque utilizada como amuleto em figuras de terracota e de metal) como uma mulher nua, de formas rotundas, que voluntariamente expõe a sua vulva ao observador. “*Dea impudica*”, Baubo é a deusa que, no relato de Clemente de Alexandria, momentaneamente restitui a alegria a Deméter depois da perda de Perséfone, levantando as saias e fazendo-a rir (Weir, Jerman, 1993: 111). O riso, assim provocado pelo insólito e pela exposição inesperada e libertadora, tem o poder de afastar a tristeza e os males da melancolia, e, portanto, de fortalecer o homem e de o proteger contra os males que quotidianamente o assolam. No conjunto de capitéis de Vilar de Frades, a exibicionista conta com uma verdadeira *entourage* potencialmente cómica e aparentemente transgressiva: um animal gaiteiro, vários *putti*, agitados e acrobáticos, como verdadeiros *joculatores*, e até mesmo um outro macaco que se prepara para alçar a perna e mostrar,

também ele, os seus *pudenda*. Longe de ser incomum, este macaco exibicionista encontra paralelos importantes num par de símios esculpido num dos lacrimais junto do portal sul do Mosteiro da Batalha e mesmo, no interior da igreja, num capitel onde um outro macaco mostra sem pudor o ânus e os genitais junto a uma cena da Anunciação, numa partilha que dificilmente poderá considerar-se como simplesmente transgressiva ou obscena (Antunes, 2016: 610-648) (Fig. 10 e 11).

De resto, e porque o desafio lançado por estas (e tantas outras) imagens é também o da inversão produtiva, fértil e vital, vale a pena terminar como quem começa: perguntando o que se quer saber.

Is the arse beyond or outside language? Why was it carved as part of the architectural structure of the cathedral if it cannot be contained by its meaning? Is it excessive or was it? What can the bum mean to us today? Did people of the thirteenth century laugh when they saw such things on the church? Were they considered obscene and did that category exist? (Camille, 2014: 18).





Fig. 11 - Macaco exibicionista, capitel da Capela de Santa Bárbara da igreja do Mosteiro de Santa Maria da Vitória (Batalha), séc. XIV-XV.

Referências bibliográficas

Allen, V. (2007). *On Farting: Language and Laughter in the Middle Ages*. New York: Palgrave Macmillan.

Antunes, J. (2016). *O Limite da Margem na Arte em Portugal (sécs. XIV-XVI)*. Coimbra: FLUC [tese de doutoramento]

Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.

Bartsch, S. (2006). *The Mirror of the Self: Sexuality, Self-Knowledge, and the Gaze in the Early Roman Empire*. Chicago: The University of Chicago Press.

Barreira, C. (2011). *Gárgulas: representações do feio e do grotesco no contexto português. Séculos XIII a XVI*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa [tese de doutoramento].

Bartholeyns, G.; Dittmar, P.-O.; Jolivet, V. (2008). *Image et Transgression au Moyen Âge*. Paris: PUF.

Camille, M. (2014). Dr Witkowski's Anus: French Doctors, German Homosexuals and the Obscene in Medieval Church Art. *Medieval Obscenities* (ed. Nicola McDonald). Suffolk: Boydell & Brewer, pp. 17-38.

Duff, E. G. (ed.) (1892). *The Dialogue or Communing Between the Wise King Salomon and Marcolphus*. London: Lawrence & Bullen.

Freitag, B. (2004). *Sheela-na-gigs: Unravelling an Enigma*. London & New York: Routledge.

Gaignebet, C. (1974). *Le Carnaval*. Paris: Payot.

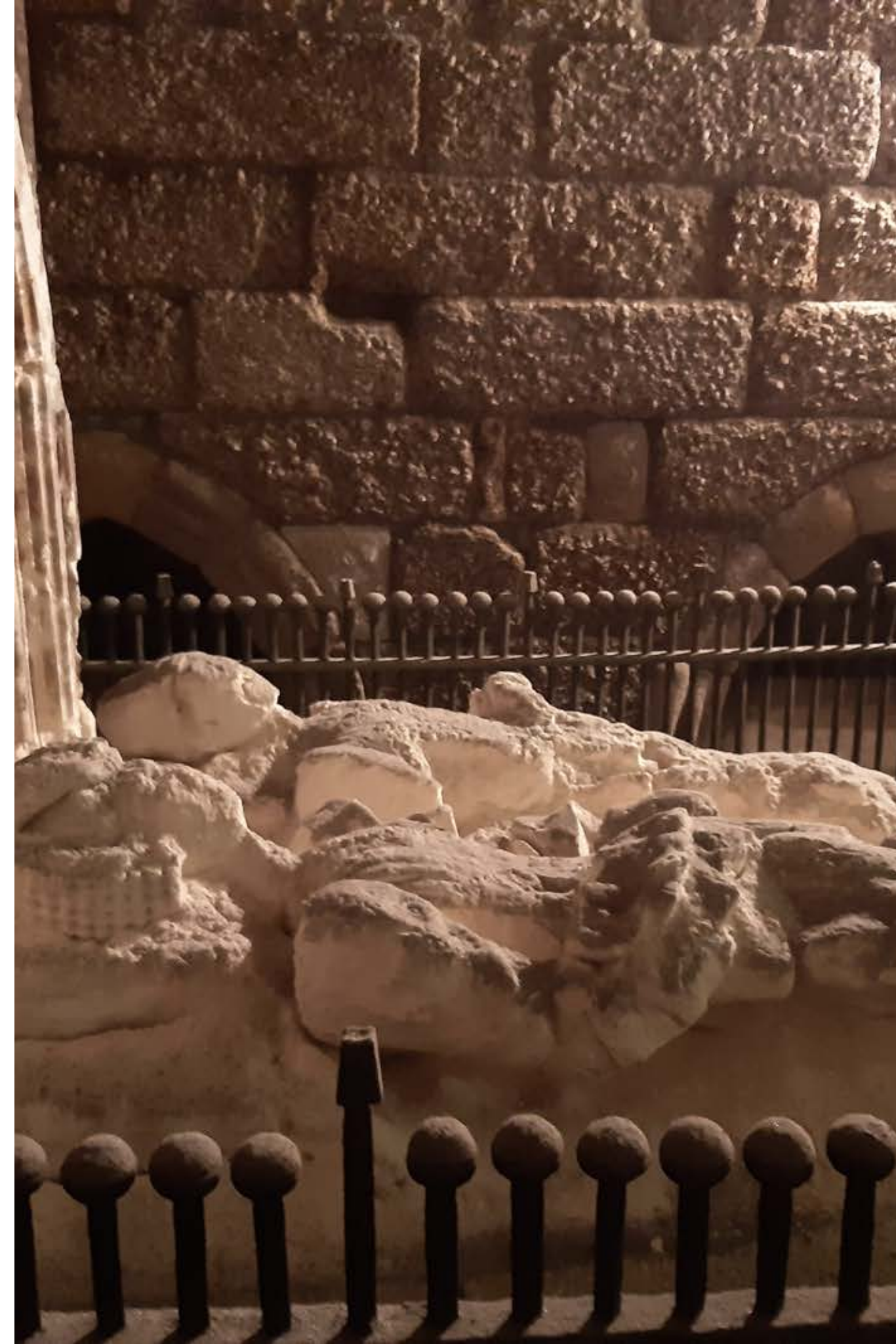
Leguay, J.-P. (2010). *Farceurs, polisson et paillards au Moyen Âge*. Paris: Editions Jean-Paul Gisserot.

Lindquist, S. (2012). *The Meanings of Nudity in Medieval Art*. Farnham: Ashgate.

Pereira, P. (2007). O Manuelino (séculos XV-XVI). *História da Arte Portuguesa*, 4. Lisboa: Círculo de Leitores.

Sousa, A. C. (2011). A 'obra romana' na ourivesaria portuguesa do século XVI. O Inventário da Prata do Convento de Palmela de 1555. *População e Sociedade*, 19. Porto: CEPESE, pp. 10-26.

Weir, A.; Jerrold, J. (1993). *Images of Lust. Sexual Carvings on Medieval Churches*. New York: Routledge.



Morte, memória e escultura funerária (séc. XV): materialidade e performatividade

Maria José Goulão | FBA - Universidade do Porto |
CEAACP - Universidade de Coimbra

O que o túmulo quer dizer: olha-nos também, e impõe a imagem que não podemos ver daquilo em que nos tornaremos, iguais e semelhantes a esse corpo, no nosso próprio destino futuro de corpos que, a curto prazo, jazerão, se esvairão e desaparecerão num volume em todo semelhante a este.

Georges Didi-Huberman, *O que nós vemos, o que nos olha*

Devido à sua dupla condição de ocultar o cadáver na sepultura e de evocar poderosamente a sua presença através de um monumento funerário, a tumulária dá corpo a uma das mais importantes funções da arte: a de tornar visível o invisível. Segundo o estudo seminal de Erwin Panofsky (1992), os monumentos funerários são veículos de salvação e de comemoração, e organizar-se-iam em duas categorias: retrospectivos (os que salientam aspectos biográficos dos sepultados, fazendo uma exaltação gloriosa da sua vida passada) e prospectivos (aqueles que dizem respeito à vida no

Além, centrando-se na salvação da alma do falecido e num futuro imaginário). Historiadores como Marcoux (2016a, 2021) têm no entanto procurado demonstrar que esta distinção não pode ser encarada com rigidez, e que em muitos casos encontramos uma mistura das duas categorias num mesmo monumento funerário, revelando as tensões entre finalidades temporais e espirituais: as efígies góticas serviram simultaneamente as necessidades retrospectivas e prospectivas dos mortos, comemorando o seu passado efêmero e antecipando a expectativa do seu eterno futuro.

Em estudos recentes tem-se prestado uma atenção especial aos materiais da escultura medieval - aqui incluindo a pedra, o gesso, a madeira o bronze, o latão, o cobre ou a prata - , tentando perceber o diálogo existente entre objectos elaborados em diferentes matérias-primas e técnicas, que não raro coincidiam no mesmo espaço e se relacionavam entre si. O *túmulo conjugal do doutor Pedro Esteves e de sua mulher, D. Isabel Pinheiro*, obra da segunda metade do século XV (o tumulado faleceu pouco antes de Agosto de 1463, e a sua mulher ainda estava viva em 1469), encontra-se conservado na capela funerária criada para o efeito por Pedro Esteves, e que hoje é o andar térreo da torre sineira mandada erguer mais tardiamente, em data anterior a 1513, pelo seu filho, D. Diogo Pinheiro, Prior da Colegiada, em Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães (Fig. 1). Apesar de o acesso ao monumento ser

bastante difícil, pois encontra-se rodeado de gradeamento, as efígies do casal e eventualmente as placas que compunham os frontais e faciais da arca parecem-nos ser modeladas em gesso, revestindo uma estrutura em granito, o que, a confirmar-se esta nossa hipótese, a necessitar de verificação, faria deste o único exemplo de monumento funerário português neste material, juntamente com o túmulo de Rui Valente, na Sé de Faro, datado de 1464 (cf. Silva, 2006 e Llera, 2006). O genealogista Felgueiras Gaio, que há mais de 200 anos pôde observar os jacentes em melhor estado de conservação, refere, no seu monumental *Nobiliário de famílias de Portugal, dois túmulos de gesso levantados do chão com vultos de ambos em cima, o de Pedro Esteves com um Livro de baixo da cabeceira fingido do mesmo gesso* (cit. por Soveral, 2007) (Fig. 2).

Fig. 1 (página ao lado, esquerda): Torre da igreja colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães. (Foto da autora).

Fig. 2 (página ao lado, direita): *Túmulo conjugal do doutor Pedro Esteves e de sua mulher, D. Isabel Pinheiro*, Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães (o terço final do jacente feminino, em granito, não é o original) (Foto: SIPAVDGPC).



O retábulo que integra o túmulo é em calcário brando do tipo da pedra de Ançã (Fig. 3 e 4), o que pode indiciar um processo de fabrico faseado, podendo esta estrutura em calcário ter sido executada *in loco*, ou na região centro do país e posteriormente transportada para montagem na capela, onde também terão sido elaborados os jacentes e o revestimento da arca funerária. Lamentavelmente, o estado de erosão adiantada da arca e dos jacentes não permite senão um pálido vislumbre do que terá sido esta obra na sua plenitude (Fig.5). No entanto, a qualidade plástica dos vestígios escultóricos sobranceiros – os três grandes livros de leis onde se apoia a cabeça embarretada do tumulado (Fig.6), com as suas páginas minuciosamente modeladas, o toucado elaboradíssimo de D. Isabel, com diadema e bandós presos numa coifa de rede, ornada com labores de pérolas (Fig. 7), bem como o seu vestido com mangas *gigot* (Fig. 8), a arquitetura gótica flamejante miniaturizada escolhida para revestir todas as faces da arca autonomamente, um caso de exceção em Portugal (Leal, 2014: 89), e o belíssimo anjo heráldico em calcário, com as armas dos tumulados, que fechava a abóbada da capela, e que hoje se encontra no Museu de Alberto Sampaio (Ferreira, 2013: 179) – revela uma encomenda de prestígio, cosmopolita e alinhada pelas tendências mais

recentes, a que se junta a circunstância de estarmos perante uma efígie feminina com traje de corte excepcionalmente requintado.

A sua filiação no estaleiro batalhino parece bastante provável, não só porque segue o tipo de sepultura conjugal (uma única arca tumular sobre a qual repousam os dois jacentes, alinhada na retórica medieval do amor conjugal e significando os laços duradouros e eternos que unem o casal) que toma como referência o túmulo de D. João I e D. Filipa de Lencastre no Mosteiro da Batalha (cf. Barker, 2020 e Ramôa, 2008), mas ainda porque formalmente se aproxima do pendor decorativista e arquitectónico daquela oficina (Goulão, 2009: 106-107). A inspiração no túmulo régio testemunha também a elaboração consciente de prioridades e solidariedades sociais, dado que quer o tumulado – um jurista e homem de leis, desembargador e ouvidor do 1º Duque de Bragança e mais tarde cavaleiro do Conselho de D. Afonso V – , quer membros da família da tumulada, desempenharam funções e cargos de importância nos séquitos dos herdeiros e descendentes de D. João I, nomeadamente D. Afonso, D. Duarte e D. Afonso V.

Fig. 3 (página ao lado, esquerda): Túmulo conjugal do doutor Pedro Esteves e de sua mulher, D. Isabel Pinheiro, Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães (Foto: SIPA/DGPO).

Fig. 4 (página ao lado, direita): Túmulo conjugal do doutor Pedro Esteves e de sua mulher, D. Isabel Pinheiro, Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães (Foto: SIPA/DGPO).

SIPA FOTO.00557067







Fig. 5 (página ao lado) e Fig. 6. (esta página): *Túmulo conjugal do doutor Pedro Esteves e de sua mulher, D. Isabel Pinheiro, Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães* (Foto da autora).



Fig. 7 (esta página) e Fig. 8 (página ao lado): *Túmulo conjugal do doutor Pedro Esteves e de sua mulher, D. Isabel Pinheiro*, Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães (Foto da autora).



Mantém-se, adossado à cabeceira do túmulo, um altar de granito, sobrepujado pelo retábulo em calcário já referido, com vestígios de policromia, composto por dois arcos ogivais geminados, rematados ao centro por um florão, e apoiados lateralmente por contrafortes ornamentados com arcaria cega flamejante, aos quais falta o coroamento. E. Ferreira (2013), que dedicou a este túmulo um estudo bastante completo, refere dois conjuntos escultóricos em madeira estofada e policromada (*Nossa Senhora e S. João Evangelista*, inv. MAS E 2; *As Santas Mulheres*, inv. MAS E 3) (Figs. 9 e 10), de importação flamenga, e uma *Nossa Senhora da Piedade* em alabastro inicialmente dourado (inv. MAS E 5) (Fig. 11), que nos parece de indiscutível fabrico inglês (Nottingham), como tendo integrado o coroamento desta estrutura, que na face interna apresenta uma *Pietà* inserida num nicho. As três peças estão actualmente nas colecções do Museu de Alberto Sampaio, e atestam correntes de importação que ganharam imenso prestígio por toda a Europa nesta altura. Há ainda menção documental a um crucifixo que dominaria centralmente o conjunto retabular

(Ferreira, 2013: 193), e cuja origem não conhecemos. Assim, para esta capela sepulcral, e para compor este Calvário, que era visível do exterior através do grande janelão da capela (posteriormente alterado), houve a preocupação de encomendar no estrangeiro obras escultóricas prestigiantes, de intensa policromia e de diversas proveniências, correspondendo a um *aggiornamento* estético capaz não só de perpetuar a memória dos sepultados, apelando continuamente à oração dos passantes, como de a glorificar através da diversidade dos materiais, da qualidade da factura, e da sua estética e iconografia. Estas estruturas funerárias, de grande visibilidade e integrando escultura de vulto redondo, afirmam-se como poderosos símbolos de estatuto social, contribuindo para a construção de um verdadeiro *lugar de memória* de forte identidade (Marcoux, 2021: 267-268), e impondo novos ritos e gestos capazes de obviar ao esquecimento e manter os falecidos entre os vivos, contra a solidão, o abandono e o medo da perda da individualidade.

Fig. 9 (página ao lado, esquerda): *Nossa Senhora e São João Evangelista*, séc. XVI, escultura em madeira estofada e policromada, alt. 71,5 cm x larg. 27 cm x prof. 33,5 cm, proveniente da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, Capela dos Pinheiros. Museu de Alberto Sampaio, Guimarães (inv. MAS E 2). (Foto: Museu de Alberto Sampaio).

Fig. 10 (página ao lado, centro): *Santas Mulheres*, séc. XVI, escultura em madeira estofada e policromada, alt. 68 cm x larg. 33,5 cm x prof. 24,5 cm, proveniente da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, Capela dos Pinheiros. Museu de Alberto Sampaio, Guimarães (inv. MAS E 3). (Foto: Museu de Alberto Sampaio).

Fig. 11 (página ao lado, direita): *Nossa Senhora da Piedade*, sécs. XV-XVI, escultura em alabastro, alt. 65,7 cm x larg. 37 cm x prof. 13,5 cm, proveniente da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, Capela dos Pinheiros. Museu de Alberto Sampaio, Guimarães (inv. MAS E 5). (Foto: Museu de Alberto Sampaio).



Não pode ser ignorada a importância da arte litúrgica têxtil e das estruturas efêmeras de metal ou de madeira, cortinas, dosséis, paramentaria, estandartes vexilares, que podiam acompanhar o túmulo e fazer parte do arranjo permanente das capelas funerárias e dos lugares de sepultura, e hoje desaparecidos (Figs. 12, 13 e 14). Os *hearses*, ou gradeamentos metálicos de alguma da tumulária tardo-medieval britânica (fig. 15) permitem perceber um pouco melhor como operavam esses elementos. Pensamos que é fundamental uma atenção ao papel destas estruturas na ocultação, desvelamento ou revelação das sepulturas - aumentando a sua espectacularidade e visibilidade, e

contribuindo com outras camadas de sentido relacionadas com valores comemorativos e mnemotécnicos -, nisto acompanhando as últimas tendências da investigação, reveladas, por exemplo, no recente congresso internacional *Rituel et Image: Textiles et Révélation du Sacré*, organizado pela Univ. Paris 1 Panthéon-Sorbonne em Maio deste ano, no qual se insistiu na ressemantização da cortina e do véu como capazes de acentuar a sensação de uma visão miraculosa, e na capacidade revelada pelos têxteis, que operavam uma conexão bastante eficaz, funcionando verdadeiramente como um “tecido conjuntivo”, criando um *continuum* espacial e potenciando efeitos de *mise en abyme*.

Fig. 12 (dupla página): Oficina de António de Holanda, *Livro de Horas dito de D. Manuel I*, fólio 129 v., *Ofício dos Mortos (O funeral de D. Manuel I)*, 1517-1551, iluminura (têmpera e ouro sobre pergaminho), MNAA. (Foto: MatrizNet).

Fig. 13 (página ao lado, centro): Oficina de Simão Bening, *Livro de Horas dito do Infante D. Fernando*, fólio 53 v., *Ofício dos Mortos (As exéquias de D. Fernando)*, 1530-1534, iluminura (têmpera e ouro sobre pergaminho), MNAA. (Foto: MatrizNet).

Fig. 14 (página ao lado, direita): Manuscrito *Commémoration de la mort d'Anne de Bretagne*, fólio 45, *O corpo de Ana da Bretanha repousa na capela ardente em Notre Dame de Paris*, 1514, iluminura, ms. 0332, Bibliothèque de Rennes. (Foto: Bibliothèque de Rennes - Les Champs Libres).





Fig. 15 (nesta página): *Túmulo de Richard Beauchamp, Conde de Warwick, 1443-64, mármore de Purbeck e liga de cobre, igreja colegiada de St Mary, Warwick, Inglaterra* (Foto: Creative Commons).

Fig. 16 (página ao lado): *Túmulo do Infante D. Afonso, Sé catedral de Braga* (Foto: IMC).

Um inventário do tesouro da Sé de Braga, de 1589, refere a existência de *um paleo de veludo cramezim abrocadado a modo de emxadres [com] quatro panos com çanefas de tela d'ouro. Hé roxo, com franjas de retrós de cores, forrado de brocaxim verde* (Costa, 2010: 34). No documento lê-se também que este pálio fora oferecido por D. Isabel de Portugal, Duquesa da Borgonha para cobrir a sepultura do seu irmão, falecido com dez anos de idade, o Infante D. Afonso, cujo magnífico *moimento*, conservado na Sé de Braga, a duquesa patrocinara (esta tese é posta em causa por Badham et al., 2015: 59-62), estamos em crer que na mesma altura em que mandou expedir da Borgonha ou da Flandres a arca tumular com o jacente do jovem, composta de elementos de cobre dourado e prateado revestindo uma alma de madeira de castanho (Fig. 16). A datação do monumento seria assim posterior a 1429, quando D. Isabel casa com Filipe, o Bom, e anterior a cerca de 1440, quando Fernão Lopes menciona o túmulo pela primeira vez. Este dispositivo têxtil amovível, um sobrecéu com cortinas, colorido e sumptuoso (que antecedeu o baldaquino rígido em metal mandado colocar por D. Diogo de Sousa em 1527, e que hoje encima o sepulcro), aliava-se ao conjunto tumular, sendo necessário pensá-lo na sua relação com o corpo tumulado, a liturgia fúnebre e a funcionalidade do monumento funerário. O conjunto assim formado faria parte de uma estratégia comemorativa alicerçada nestes aspectos matéricos, mas também em actos litúrgicos que potenciaríamos o seu carácter *maravilhoso* e mágico, acentuado pelo uso do cobre dourado e prateado, conjugado com os valores da cor, textura e sumptuosidade dos têxteis com fios metálicos e tecnicamente irrepreensíveis.



O trabalho de prateação por amálgama e de douramento a fogo do metal, de altíssima qualidade (devidamente revelado e estudado em projecto recente: cf. Seruya et al., 2010: 44-103), e sugerindo a intervenção de um ourives muito experimentado (Badham et al., 2015: 59), permitiram dar a este jacente a aparência de um corpo incorruptível, ao qual se transmitiam as qualidades sagradas e transcendentais dos materiais usados, em contraste com o decaimento e corrupção do cadáver (Fig. 17). Onde deveria existir apenas espírito, i.e., negação do corpo na sua fisicalidade, a tensão latente entre espírito e matéria resolve-se num corpo resplandecente, perfeito, concretização palpável do invisível e visão prospectiva do acolhimento da alma no reino dos bem-aventurados: um corpo a caminho da redenção e da salvação.



Fig. 17: Túmulo do Infante D. Afonso, Sé catedral de Braga (Foto: IMC).

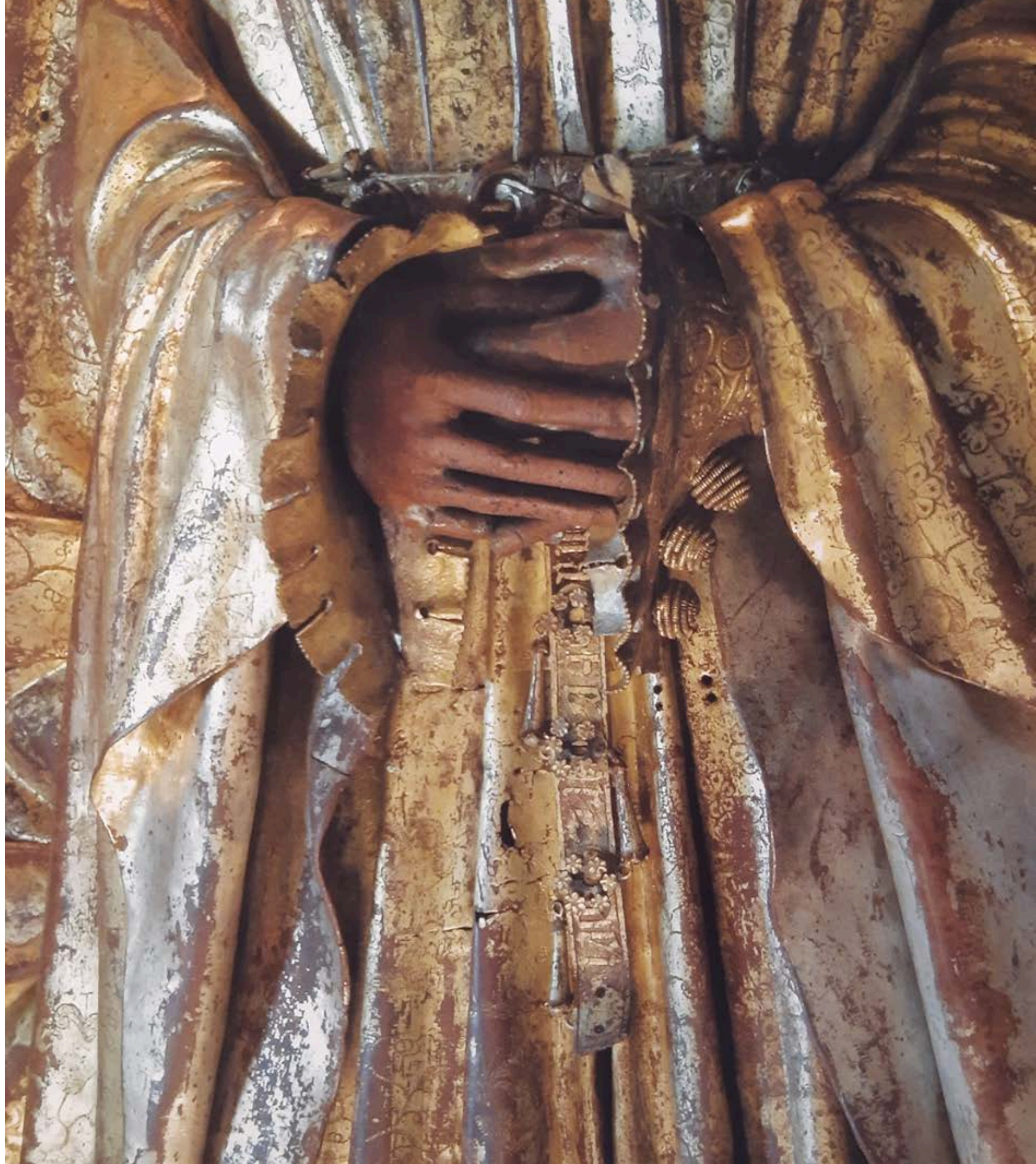
As efígies de bronze eram relativamente frequentes noutras regiões da Europa, nomeadamente em sepulturas reais (cf. Badham et al., 2015), nas quais se tirava partido da simbólica do brilho do metal, especialmente no jacente: ao transformar o corpo dos monarcas em algo reluzente, o bronze acentuava a ideia de imortalidade e conferia à imagem um ar sublime, satisfazendo ainda as necessidades de permanência e estabilidade: o bronze, latão e outros metais eram uma metáfora da durabilidade e inalterabilidade da memória (Binski, 1996: 90-91). O jacente de D. Afonso, caso único em Portugal de representação de uma criança de tenra idade, repousa sobre

ampla mortalha drapeada; a dupla almofada é uma substituição mais recente dos três coxins iniciais já desaparecidos, que eram suportados por um par de anjos (Fig. 18). Apresenta-se faustosamente vestido, com túnica com magníficos punhos e botões e manto com padrão de folhagem marcado em *pointillé*, de olhos bem abertos, as mãos (já não as originais) entrelaçadas sobre a cintura, e com borzeguins ricamente lavrados (dos quais só o esquerdo é o primitivo), e que assentavam originalmente num cão (Goulão, 2009: 118-120; Badham, 2015: 55-62) (Fig. 19).



Fig. 18 (página ao lado): Túmulo do Infante D. Afonso, Sé catedral de Braga. (Foto: <https://www.pinterest.pt/pin/467248530073891282/>)

Fig. 19 (nesta página): Túmulo do Infante D. Afonso, Sé catedral de Braga (Foto: IMC)



Estes materiais metálicos operam de forma semelhante aos metais preciosos usados nos relicários medievais, criando um contentor para o corpo do falecido, o lugar da sua ressurreição corpórea na altura do Juízo Final (Barker, 2016: 116 e 130). Por outro lado, o emprego de materiais, texturas e cores vistosos também ajuda a potenciar a atenção requerida pelo jazigo, atraindo os olhares, as orações e os sufrágios. Sabemos que todos estes aspectos eram minuciosamente pensados e que havia estratégias deliberadas de ocupação do espaço sagrado no interior dos templos: uma iluminação permanente com círios e velas, o uso de panejamentos e de estruturas efémeras, acentuam a visibilidade da arca tumular, logo do tumulado e da sua alma. Como afirma Binski (1996: 57), *an important and competitive economy grew up around bodies, extending that which had previously grown up around the relics of saints*.

Assim, vemos que a consideração da cultura material da morte e do sepultamento, bem como das formas de apropriação e de uso dos lugares e dos espaços sacralizados, contribuem para um entendimento global da escultura funerária portuguesa, ou conservada em Portugal, na transição da Idade Média para o Renascimento, permitindo-nos apreender melhor a funcionalidade dos monumentos funerários. Os sepulcros testemunham a elaboração consciente de prioridades sociais e de devoções espirituais, expressa na relação entre o corpo, a liturgia fúnebre e a materialidade da escultura.

(Este artigo, necessariamente curto, aflora apenas alguns aspectos, deixando de fora muitos outros, necessários a um entendimento mais completo das obras referidas, que serão desenvolvidos em futura publicação. A autora não segue o Acordo Ortográfico)

Referências bibliográficas

Badham, S., e Oosterwijk, S. (2015). Monumentum aere perennius? Precious-metal effigial tomb monuments in Europe 1080-1430. Church Monuments. *Journal of the Church Monuments Society*, vol. XXX, pp.7-105.

Barker, J. (2016). Stone and Bone: The Corpse, the Effigy and the Viewer in Late-Medieval Tomb Sculpture. In: A. Adams e J. Barker, eds., *Revisiting The Monument: Fifty Years since Panofsky's Tomb Sculpture*. London: The Courtauld Institute of Art, pp. 113-136.

Barker, J. (2020). *Stone Fidelity: Memorialising Marriage in Medieval Tomb Sculpture*. Rochester, NY: Boydell & Brewer, Boydell Press.

Binski, P. (1996). *Medieval Death: Ritual and Representation*. London: British Museum Press.

Costa, M. (2010). D. Afonso, o primogénito a que o reino havia de vir. In: Seruya, I., Pais, A. N. e Escobar, N., eds. *O túmulo do Infante D. Afonso de Portugal da Sé de Braga*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, pp. 28-41.

Ferreira, E. M. (2013). *Um pensamento de pedra: os jacentes duplos medievais e o túmulo dos Pinheiro na Colegiada de Guimarães*. Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães.

Goulão, M. J. (2009). *Arte Portuguesa. Da pré-história ao século XX*, vol. 4, *Expressões artísticas do universo medieval*. s.l.: Fubu Editores.

Leal, T. M. (2014). *Pequenas arquiteturas para grandes túmulos: a microarquitetura no final da Idade Média*. Mestrado. Fac. de Ciências Sociais e Humanas da Univ. Nova de Lisboa.

Llera, F. de (2006). A Capela de Rui Valente na Sé: estudo para a salvaguarda do monumento funerário. Monumentos. *Revista semestral de edifícios e monumentos*, 24, pp. 92-97.

Marcoux, R. (2016a). La présence du mort ou les enjeux mémoriels du tombeau médiéval. In: M. Lauwers e A. Zémour, eds., *Qu'est-ce qu'une sépulture ? Humanités et systèmes funéraires de la Préhistoire à nos jours. XXXVI^{es} Rencontres internationales d'archéologie et d'histoire d'Antibes*. Antibes: Éditions APDCA, pp. 311-325.

Marcoux, R. (2021). Body, Liturgy, and Tomb Monuments in the Later Middle Ages. In: P. Booth e E. Tingle, eds., *A Companion to Death, Burial, and Remembrance in Late Medieval and Early Modern Europe, c.1300–1700*. Leiden/Boston: Brill, pp. 251-271.

Panofsky, E. (1992). *Tomb Sculpture. Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. New York: Harry N. Abrams.

Seruya, I., Pais, A. N. e Escobar, N., eds. (2010). *O túmulo do Infante D. Afonso de Portugal da Sé de Braga*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação.

Silva, J. C. V. da (2006). A Capela de São Domingos e o monumento funerário de Rui Valente da Sé de Faro. *Monumentos. Revista semestral de edifícios e monumentos*, 24, pp. 84-91.

Soveral, M. A. de (2007). *Reflexões sobre a origem dos Pinheiro, de Barcelos*. Acessível em: <https://www.veral.info/mas/Pinheiro.htm> [Acedido em 8 Junho, 2021].

Ramôa, J. e Silva, J. C. V. da (2008). O retrato de D. João I no Mosteiro de Santa Maria da Vitória. Um novo paradigma de representação. *Revista de História da Arte*, 5, pp. 77-95.





Tondi, mísulas e medalhões: o coro-alto do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra

Gabriel Pereira | CEAACP - Universidade de Coimbra

A construção do coro-alto do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra resulta da necessidade de reorganização interna dos espaços da igreja (Craveiro, 2011: 30-46). Durante a reforma arquitectónica promovida por D. João III transferiram-se os túmulos dos reis Afonso Henriques e Sancho I da nave da igreja para a capela-mor, o que obrigou à construção de uma estrutura destinada a albergar o cadeiral manuelino (Antunes, 2010; Antunes et al., 2014: 14-21).

O coro-alto concluir-se-ia por volta de 1531 e, dado um suposto contraste entre arquitectura e escultura, a historiografia tem atribuído a obra a uma parceria entre Diogo de Castilho e João de Ruão. O primeiro sempre foi tido como a escolha óbvia

para a supervisão da estrutura arquitectónica, uma vez que desde 1528 coordenava a reforma do Mosteiro (Craveiro, 2002: 106-124). Além do mais, a obra destaca-se de imediato pelo jogo geométrico da abóbada de combados que suporta o coro (Fig. 1), seguindo uma solução compositiva introduzida em Portugal em 1509 pelo irmão João de Castilho, na capela-mor da Catedral de Braga (Freitas, 1961: 188). Por sua vez, a Ruão corresponderia toda a componente escultórica, claramente mais alinhada com o gosto *ao romano*. O resultado desta parceria é um conjunto de opções estéticas que praticamente sintetizam a produção arquitectónica realizada em território português durante a primeira metade do século XVI, no entanto, a suposta divisão de trabalho entre Ruão e Castilho merece ser revista.



As pilastras que suportam a abóbada revelam paralelos directos com a cultura visual presente no *Medidas del Romano*, de Diego de Sagredo, publicado em Toledo em 1526, tanto pela utilização de colunas balaústre como pelo decorativismo dos capitéis (Fig. 2). No lado oposto, as nervuras recaem sobre duas mísulas, nas quais surgem duas representações em alto relevo que não são exactamente harpias, uma vez que possuem rostos masculinos (Fig. 3). Pelo desenho e fino talhe, estas figuras monstruosas também deverão resultar da empreitada de Ruão, ainda que sem paralelos com a restante obra do artista, ou com qualquer outra obra em território português – existem representações de harpias no claustro do Mosteiro dos Jerónimos, na Porta Especiosa da Sé Velha de Coimbra, no portal da igreja da Atalaia ou no túmulo de D. Diogo Pinheiro, na igreja de Santa Maria do Olival de Tomar, porém nenhuma comparável às figuras de Santa Cruz. As mísulas poderão resultar da passagem à pedra de alguma gravura existente no Mosteiro ou em posse do escultor e, quanto ao seu significado, provavelmente tratar-se-ão de figuras monstruosas condenadas a suportar o peso do coro-alto. Por outro lado, alinham-se perfeitamente no gosto clássico e no fascínio pelo híbrido, particularmente visível nas representações de grutesco.

Fig. 2 - Capiteis com grutescos.

Fig. 3 - Mísula com Harpia.









Em sentido oposto, o arco de caixotões que remata o coro-alto é totalmente despido de decoração. Este contraste entre decorativismo e despojamento poderia denunciar a presença de diferentes intervenientes, no entanto trata-se de algo muito característico da produção ruanesca durante os primeiros anos de actividade em Portugal. Lembre-se que a este artista são atribuídas obras tão díspares como o decoradíssimo portal da igreja da Atalaia (Gonçalves, 1974) ou os três nichos de grande austeridade realizados para a fachada da igreja do Mosteiro de Santa Cruz (Craveiro, 2011: 67).

O arco que limita o coro, descrito como "a maneyra de romano" (Révah, 1958), é ladeado por pilastras e *tondi*, enquanto no friso superior constam volutas que alternam com florões dourados de quatro pétalas (Fig. 4). A concepção será necessariamente de Ruão, uma vez que este domínio do repertório da arquitectura clássica só será alcançado por Diogo de Castilho em meados do século. A atribuição do trabalho do coro a João de Ruão torna-se ainda mais sólida quando analisados os *tondi*, praticamente desconhecidos, uma vez que se encontram a grande altura e num espaço com pouca luminosidade.

Fig. 4 - Friso com volutas e florões.

A figura feminina (Fig. 5) é de uma expressividade sóbria, ainda que apresente grande volumetria nas vestes que recaem sobre os limites do tondo e o decote do vestido aproxima-se da generalidade das representações femininas executadas por Ruão ao longo de décadas. Já a figura masculina (Fig. 6), no lado oposto, é diferente de toda a produção do escultor normando. A ausência de atributos torna impossível a identificação da personagem, mas a torção do corpo revela uma capacidade técnica sólida, assim como como um claro domínio da anatomia humana. A forma como os ombros se projectam para o exterior e a inclinação dada à cabeça, voltada para cima, em sentido oposto ao do observador, seguem modelos já experimentados na escultura italiana, como é bem visível na comparação com o estudo realizado por Pontormo (Fig. 7). Aliás, os mesmos exercícios aconteciam na vizinha Espanha, onde Alonso Berruguete (Dickerson III,

2019), Bartonomé Ordóñez e Diego de Siloé (Naldi, 2018), todos regressados de Itália no final da década de 1510, ou o italiano Domenico Fancelli imprimiam uma nova dinâmica nos domínios da escultura. Neste sentido, urge destacar o facto de não se conhecerem as origens exactas, assim como o percurso formativo de João de Ruão, razão pela qual não será de descartar uma hipotética passagem por alguns dos principais centros artísticos espanhóis, como Salamanca, Valladolid ou Burgos.

Na obra de Santa Cruz é ainda necessário destacar o contraste na escolha do vestuário utilizado. A figura feminina apresenta vestes contemporâneas à realização da obra, enquanto o *tondo* masculino remete para a Antiguidade, apresentando um ombro desnudo e o outro coberto por um finíssimo tecido que permite compreender os contornos do corpo.

Fig. 5 (em cima) - *Tondo* feminino.

Fig. 6 (em baixo) - *Tondo* masculino.

Fig. 7 (ao lado) - Estudo de cabeça para o retábulo Pucci - Pontormo, 1518. Gabinete de desenhos e estampas dos Uffizi, inv. 6581 F r.



A chaves da abóbada

Tal como com os *tondi*, também as chaves da abóbada que suporta o coro têm passado praticamente despercebidas. Trata-se de um conjunto de dezassete elementos com diversas representações (seis com motivos vegetalistas ou geométricos, dez com figuração humana e uma animal) e, aparentemente, sem uma narrativa evidente.

A presença de representações escultóricas em chaves de abóbada, medalhões ou num outro qualquer elemento circular tem uma longa evolução, mas em Portugal sofrera um novo ímpeto durante os primeiros anos do século XVI. Este processo encontra-se ligado à absorção dos valores do Renascimento, com origem na numismática greco-romana e que desde os inícios do século XV serviu de inspiração para a criação das mais diversas obras, como as medalhas comemorativas e propagandísticas de grandes dimensões encomendadas por príncipes italianos, medalhões pétreos e até iluminuras. No entanto, também existem paralelos no centro e Norte da Europa, onde se difundiu, principalmente a partir da década de 1520, a criação de conjuntos de medalhões representando famílias reais, como é exemplo a colecção (da qual subsistem

trinta e três elementos) realizada para o Castelo de Stirling (Fig. 8), na Escócia, ou as pequenas peças de jogos de tabuleiro usuais junto da corte dos Habsburgo (Rush, 2015: 225-235). No território português, este fenómeno torna-se particularmente evidente no estaleiro do Mosteiro dos Jerónimos, onde a presença de artistas estrangeiros (nomeadamente Nicolau Chanterene) fomentou a disseminação das chaves de abóbada e medalhões de inspiração renascentista.

Na obra do Mosteiro de Santa Cruz é, desde logo, notória a intervenção de diferentes mãos, pois não se trata de um trabalho de qualidade uniforme. Duas das figuras femininas encontram-se em posição frontal, desprovidas de movimento e com um traço pouco realista (Fig. 9). A representação animal poderá remeter para o Cordeiro Místico (Fig. 10), ainda que numa solução pouco ortodoxa, dada a posição frontal e o tamanho exagerado dos chifres do animal. Por outro lado, uma das figuras masculinas, pelos contornos deformados e barbas revoltas, poderá ser um homem selvagem (Fig. 11), enquanto uma outra aparenta representar São Tiago Maior, dadas as vestes e chapéu (Fig. 12).



Fig. 8 - Stirling Head nº 12 - Jaime V da Escócia. c. 1540.



Fig. 9 - Chave de abóbada com figura feminina.



Fig. 10 - Chave de abóbada com o Cordeiro Místico (?).



Fig. 11 - Chave de abóbada com Homem Selvagem.



Fig. 12 - Chave de abóbada com São Tiago Maior (?).



Fig. 13 - Chave de abóbada com figura masculina.



As restantes representações apresentam uma qualidade consideravelmente superior, pelo que deverão andar mais próximas do talhe do mestre João de Ruão. Uma delas, cujas barbas se precipitam em direcção ao exterior do medalhão, assemelha-se aos modelos difundidos pela via da gravura (Figs. 13 e 14), embora não se possa descartar a possibilidade destes rostos humanos representarem pessoas reais, fossem elas familiares do artista ou personagens conhecidas na cidade. Já um outro medalhão é a cópia do Holofernes (Figs. 15 e 16) presente na capela-mor da Igreja Matriz de Góis (Pereira, 2019: 160) – obra realizada poucos meses antes e que provavelmente também contou com a participação de Ruão e Diogo de Castilho.

Fig. 14 - Retrato de Pietro Aretino - Marcantonio Raimondi, c. 1517-1520. The Metropolitan Museum of Art, 17.50.40.



Fig. 15 - Chave de abóbada com figura masculina.



Fig. 16 - Chave de abóbada com Holofernes - João de Ruão (?), c. 1529-1531. Igreja Matriz de Góis.

Por último, merece destaque o único medalhão no qual o representado surge de perfil (Fig. 17). Percebe-se que se trata de um religioso pela tonsura, não obstante encontrar-se em tronco nu, como um herói greco-romano. É aliciente pensar que este poderá ser um retrato de frei Brás de Barros, o monge jerónimo responsável pela reforma espiritual do Mosteiro de Santa Cruz, numa demonstração clara da simbiose entre Classicismo e Humanismo cristão vivida na Coimbra do segundo quartel do século XVI e da qual o Mosteiro de Santa Cruz tomava a rédeas.

A participação de João de Ruão nas obras do coro alto torna-se ainda mais evidente quando observados estes elementos escultóricos até então com pouca visibilidade. No entanto, revela-se cada vez mais necessário considerar a dimensão do artista enquanto arquitecto e a obra de Santa Cruz poderá ser um dos primeiros exemplos onde Ruão viria a assumir um papel preponderante na concepção e acompanhamento de um projecto de arquitectura, ainda que em parceria com outro artista.



Fig. 17 - Chave de abóbada com retrato de frei Brás de Barros (?).



Referências bibliográficas

Antunes, J.; Caetano, J. O.; Carvalho, M. J. V. (2014). Novos dados sobre Olivier de Gand. *Invenire*, 8, pp. 14-21.

Antunes, J. (2010). *Uma epopeia entre o sagrado e o profano: o cadeiral de coro do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*. Mestrado. Universidade de Coimbra.

Craveiro, M. L. (2011). *O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*. Coimbra: Direcção Regional de Cultura do Centro.

Craveiro, M. L. (2002). *O Renascimento em Coimbra. Modelos e programas arquitectónicos*. Doutoramento. Universidade de Coimbra.

Dickerson III, C. D.; McDonald, M. P (2019). *Alonso Berruguete. First sculptor of Renaissance Spain*. Washington; Dallas; Madrid and New York; New Haven and London: National Gallery of Art; Meadows Museum, SMU; Centro de Estudios Europa Hispánica/Center for Spain in America and Yale University Press.

Freitas, E. C. (1961). Os mestres biscaínhos da Igreja Matriz de Vila do Conde. *Anais da Academia Portuguesa de História*, 11, pp. 177-196.

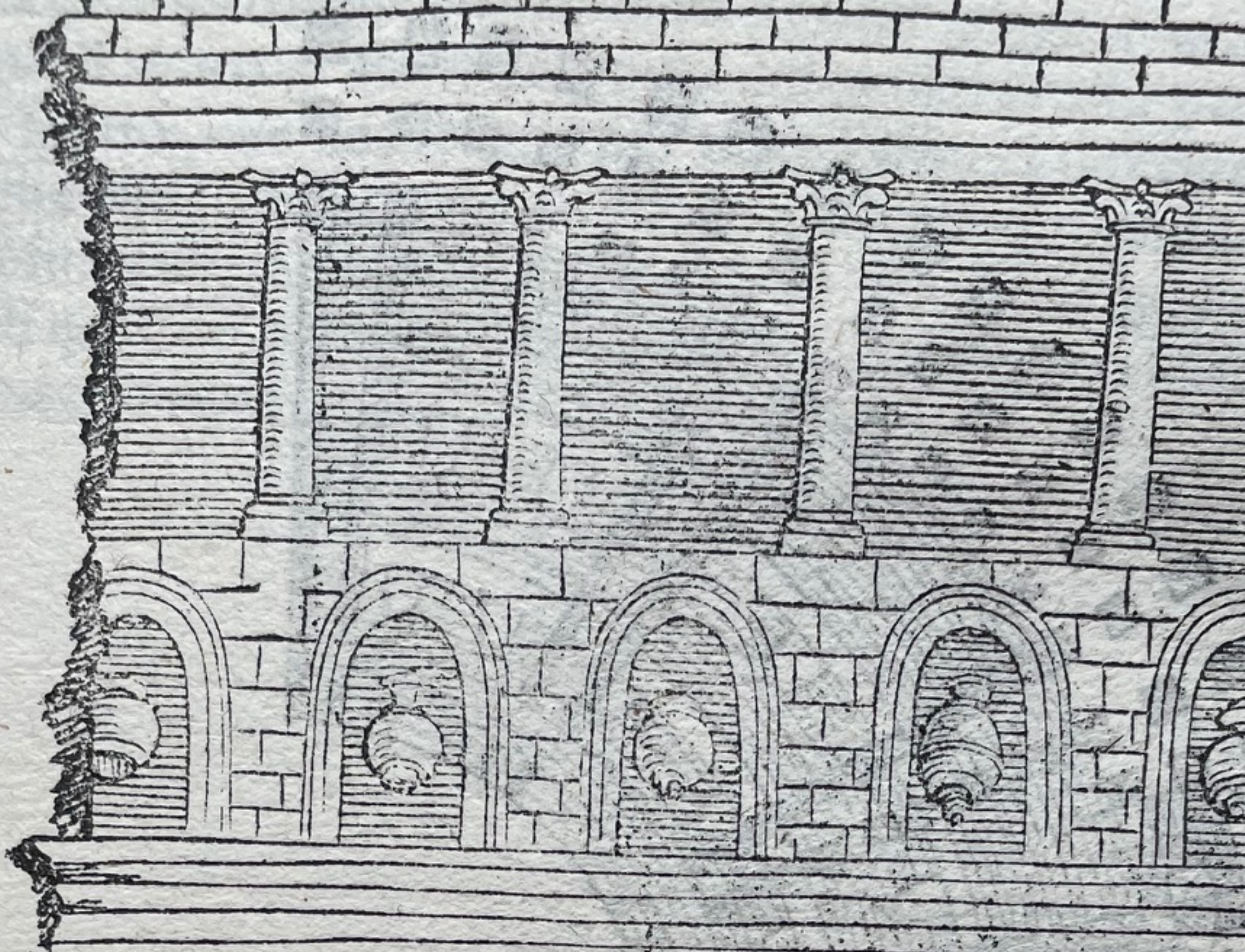
Gonçalves, A. N. (1974). A Igreja de Atalaia e a Primeira Época de João de Ruão. *Biblos*, 43.

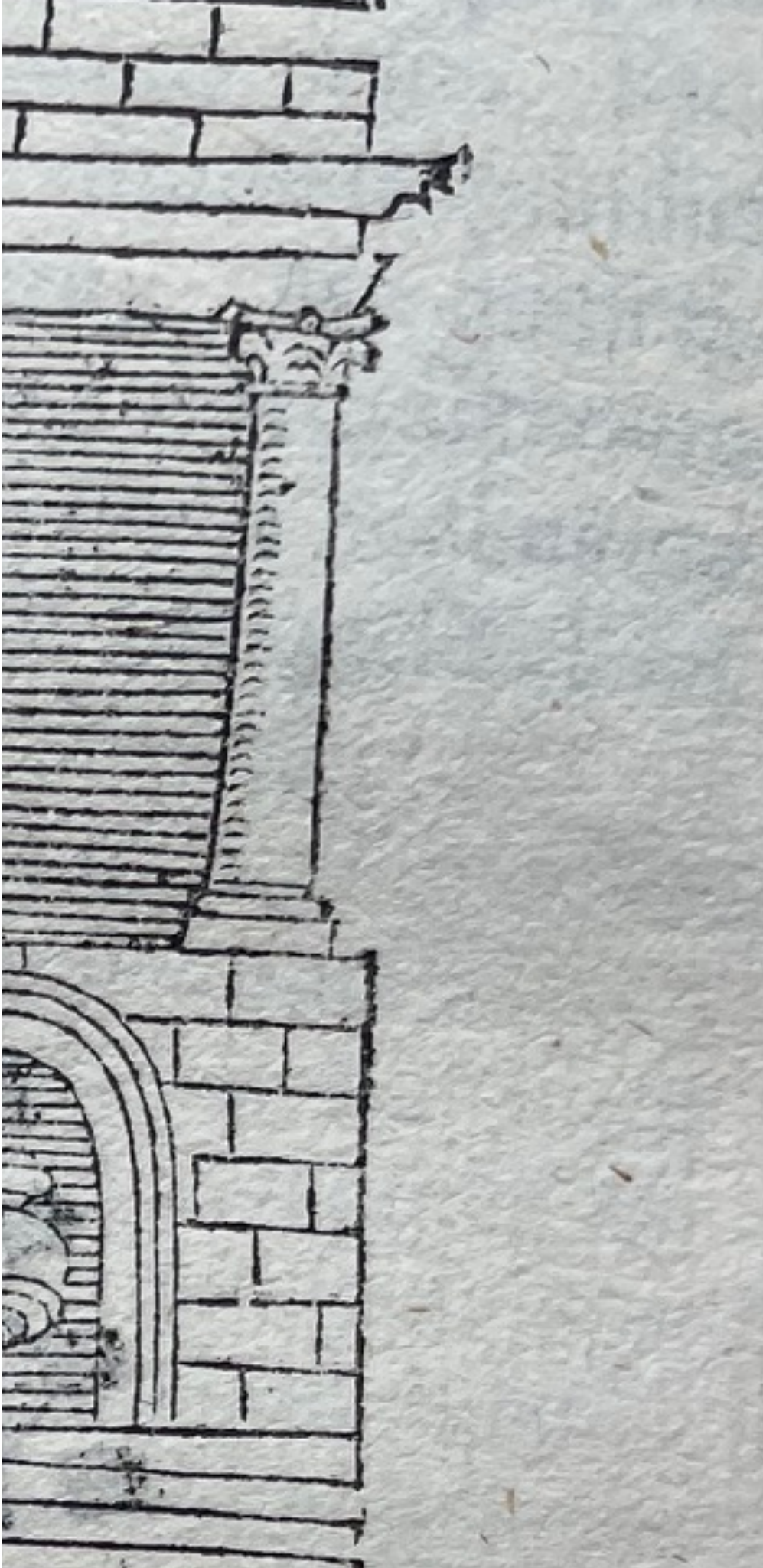
Naldi, R. (2018). *Magnificence os Marble. Bartolomé Ordóñez and Diego de Siloe*. Munich: Hirmer Verlag.

Pereira, G. (2020). A decoração "ao romano" e a presença de João de Ruão na tumulária de Góis e Trofa do Vouga. *Digital*, [online] extra número 2, pp. 158-170. Online em: https://impactum-journals.uc.pt/digital/article/view/_EX2_10/6148 [Último acesso em 12 Jun., 2021].

Révah, I. S. (1958). La descripçam e debuxo do Mosteyro de Santa Cruz de Coimbra, *Boletim da Biblioteca da Universidade*, 23, pp. 417-437.

Rush, S. (2015). The Stirling Heads: an essay in nobolity. In: B. B. Johannsen, K. Ottenheim, eds., *Beyond Scylla and Charybdis: European courts and court residences outside Habsburg and Valois/Bourbon territories 1500-1700*, 1st ed. Odense: University Press of Southern Denmark, pp. 225-235.





A loggia **ou o espaço arquitetónico** **esculpido no Paço** **Episcopal de Coimbra**

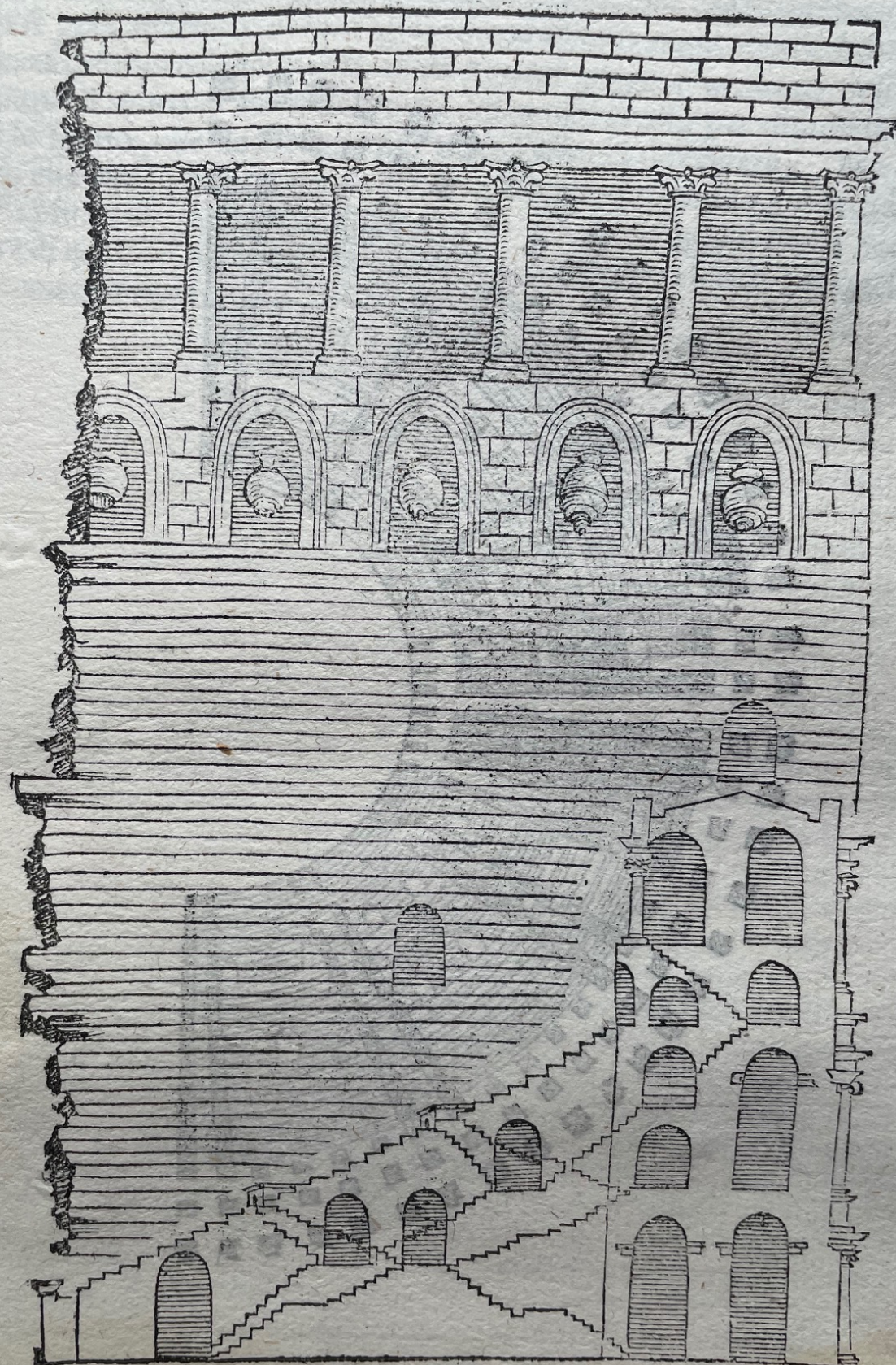
Maria de Lurdes Craveiro | Universidade de Coimbra | FLUC |
CEAACP | MNMC

A *loggia* não é apenas um espaço funcional que movimenta um usufruto qualificado; é uma estrutura simbólica que funciona como interface entre o privado e o público. Constitui um elemento arquitetónico que pressupõe a construção de uma galeria de aparato acolitada a um bloco, privilegiando a montagem cénica dirigida ao observador externo. Resolve a “secura” da fachada, organiza uma circulação interna e transfere um sentido de transparência nobilitada para o exterior (Fig. 1).

Impõe-se na cultura da Antiguidade Clássica e estende-se ao mundo romanizado, sempre associada a uma dimensão pragmática e funcional, mas com a indissociável filiação às estruturas arquitetónicas de elite nas faixas do civil ou do religioso. Na exigência de conhecimento e da sua visibilidade, a *loggia* assume-se como uma das grandes heranças clássicas que molda a identidade do edificado, mas tem também a capacidade de interferir na leitura do espaço público e urbano. Ao mesmo tempo, na sua qualidade “decorativa” que alimenta a versatilidade da parede, a *loggia* transporta, de igual forma, a sua natural inscrição no capítulo dinâmico do ornamento a que, de resto, já Alberti (na sequência de Vitrúvio e dos textos clássicos) consagrava particular atenção; sobretudo quando insiste na necessidade de alargar o espectro da classificação remetida às categorias ornamentais. Ou seja, os motivos decorativos (com um papel abrangente e absolutamente

identificado – orgânico, funcional, simbólico, pedagógico e lúdico) adquirem as valências aparentemente mais distintas, que vão desde a utilização e aplicação das várias disciplinas artísticas à “pele” da arquitetura (assumindo desta forma uma classificação integrada no âmbito da decoração arquitetónica), como ao território urbano, com a fundamentação de uma cidade ordenada, bela e aprazível onde a coordenação dos espaços públicos, dialogantes com a intimidade do privado, realizam e sustentam os valores do Humano (Craveiro, 2002: 358).

No universo múltiplo das interferências, e partindo do princípio que «il grandissimo ornamento de la città, è la moltitudine de cittadini» (Alberti, Liv. VII, cap. I: 201), «la Bellezza è vn conserto di tutte le parti accomodate insieme cõ proportione, & discorso, in quella cosa, in che le si ritruouano; di maniera, che è non ui si possa aggiugnere, o diminuire, o mutare cosa alcuna, che non ui stesse peggio» (Alberti, Liv. VI, cap. II: 162-163). O conceito de beleza, com a mediação da Razão, ficaria, assim, para sempre associado à proporção entre as partes, integrando os três níveis da estrutura albertiana: o da necessidade, o da comodidade e o do prazer (Choay, 1980: 86-129); e o ornamento, na largueza interpretativa que o assiste, indissociavelmente colado à beleza usufruída pelos cidadãos.





É neste enquadramento conceptual que assenta a *loggia* (Fig. 2) construída sob encomenda do bispo D. Afonso Castelo Branco (1585-1615) para o seu Paço em Coimbra, nos finais do século XVI, espaço hoje ocupado pelo Museu Nacional de Machado de Castro. Como acontece em tantas situações análogas, organiza o perímetro interno e dirige-se ao exterior por via de um formulário de sobreposição que acarreta também consigo a sobreposição das ordens e o domínio científico do espaço e das formas. Estrutura arquitetónica emblemática do Museu e da cidade, pesem embora as intervenções que sobre ela já ocorreram, manteve-se sempre como a imagem marcante de um território que, a par com o edifício secular da Universidade, projeta a autoridade da mais elevada simbólica do poder.

Aproveitando a plataforma constituída pelo criptopórtico de *Aeminium* (que continua a servir de base de assentamento ao Museu), a *loggia*, virada a poente e para a colina que escorre em direção ao rio Mondego, recupera supostamente a memória do forum romano se se entender como validada a proposta de uma reconstituição fundada no edifício do *tabularium* de Roma. A fidelidade ao modelo respeita tanto o embasamento inferior como as duas galerias que rematam o conjunto, dando os onze arcos em Roma lugar a outros tantos em *Aeminium* (Alarcão; Carvalho; Silva, 2017: 139-140). Sem evidências que o

comprovem, a proposta mantém-se como a solução possível para a descodificação de uma fachada que, fosse como fosse, nunca deixou de capitalizar a aura de um espaço cimeiro na topografia e nos poderes da cidade.

Se não deixam margem para dúvidas todas as referências culturais em torno da *loggia* construída no Paço Episcopal de Coimbra, particularmente provindas do já longo lastro tratadístico e de uma consciência humanista que D. Afonso Castelo Branco faria traduzir noutros locais, até hoje não existem dados explícitos que possam resolver o problema da sua autoria. Tradicionalmente atribuída ao arquiteto-engenheiro Filippo Terzi, em Coimbra em Outubro de 1592 para tratar do “negócio” (Viterbo, 1988, III: 98) que deveria corresponder à elaboração dos planos para as novas Escolas a construir no espaço onde depois se ergueria, afinal, o Colégio crúzio de Santo Agostinho, para a *loggia* do Paço já foi lançada a alternativa de Jerónimo Francisco, arquiteto local e figura próxima do bispo (Craveiro, 2002: 279-280; 493-494). A hipótese é tentadora, sobretudo se for pensada uma unidade cultural e artística nestas empreitadas de requalificação do Paço que também englobam a construção do novo portal datado de 1592, e para o qual o arquiteto de Coimbra constitui uma mais forte possibilidade de autoria.

Mas o círculo das elites que se movimentam na cidade integra outras referências que não devem ser menosprezadas. Frei Giovanni Vincenzo Casale esteve e morreu de erisipela no Paço Episcopal em 1593,¹ permanecendo uma incógnita as razões da sua estadia em Coimbra. Conduzido a Portugal por Filipe II de Espanha, por via da requalificação da barra de Lisboa, o engenheiro italiano e frade servita dará aqui outros contributos como o mais conhecido caso das plantas para a Cartuxa de Évora. A sua projeção decorre muito das ligações que teceu em Nápoles e das obras de arquitetura e engenharia que construiu ao serviço de Pedro Téllez-Girón, Vice-Rei de Espanha e duque de Osuna. Particularmente interessante é a observação do desenho (c. de 1585) que se guarda na Biblioteca Nacional de España (DIB/16/49/149),² com a secção e o alçado exterior de uma das fachadas das cavaliças reais de Nápoles, onde está presente o traçado, não de uma *loggia*, mas de uma organização compositiva de dupla arcaria enquadrada por dois blocos laterais em tratamento de simetria.

Mais sugestiva é a ideia que Afonso II de Nápoles, então ainda duque da Calábria, fez construir no Poggio Reale (Fig. 3), sob desenho de Giuliano da Maiano, a partir de 1487, e que, seguramente, Casale conheceu. Residência real e local de acolhimento das elites políticas e intelectuais, à semelhança do que acontecia em Florença por via dos empreendimentos de Lourenço, o Magnífico, a *villa* de Poggio Reale transformou-se em verdadeira corte napolitana, rodeada de jardins com o apelo

ao desfrute da natureza, a que só a conjuntura política difícil do Reino de Nápoles, associada à insalubridade do espaço, veio dar termo. A *villa* seria abandonada e posteriormente destruída, mas manteve-se como referência de elegância e erudição, chamando a atenção de Serlio que desenhou a sua planta (porventura, sem grandes critérios de rigor, como aliás o próprio confessa) no Livro III (Fig. 4). O resultado é uma formação quadrangular amparada por torres angulares que contém um pátio interno, onde toda a estrutura obedece ao módulo do quadrado, portanto, em definição de plano centralizado (ao contrário do que acontece noutras representações – retangulares – do século XVII). As quatro fachadas do edifício de dois pisos expressam-se em uníssono e integram uma *loggia* entre as torres angulares, com a indicação de colunas também quadrangulares. No século XVII, o pintor italiano Viviano Codazzi (?) (Fig. 5) ainda recuperou a imagem idealizada de Poggio Reale, agora com a adição de uma *loggia* avançada num outro bloco a que se acede por escadaria e que, porventura, se articulava com o grande lago retangular (com jogos de água) onde, pelo testemunho de Serlio, se banhavam com grande gosto damas e cavalheiros. Nesta estrutura que corrobora o nível do prazer em ambiente natural integrado nos muros da *villa*, ganha protagonismo a *loggia* com arcaria inferior rematada pela galeria (com parapeito de colunas balaústre) arquitravada e em cuja cobertura caixotonada se adivinham os artifícios pintados e alusivos ao deleite.

¹ «Fray Juan Vicenso ... es muerto ... murio en Coimbra en Casa del obispo de una irisipula que cargo a un brazo y le acabo, tenia gran juicio y muy buena condicion qie tienen pocos artifices»: Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España, *Epistolarios de Juan de Silva, Conde de Portalegre, y de Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575), con otros documentos*, Ms. nº 981, fs. 39v-40. Documento gentilmente cedido por Francisco Bilou, a quem muito agradeço.

² Online em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000020393>

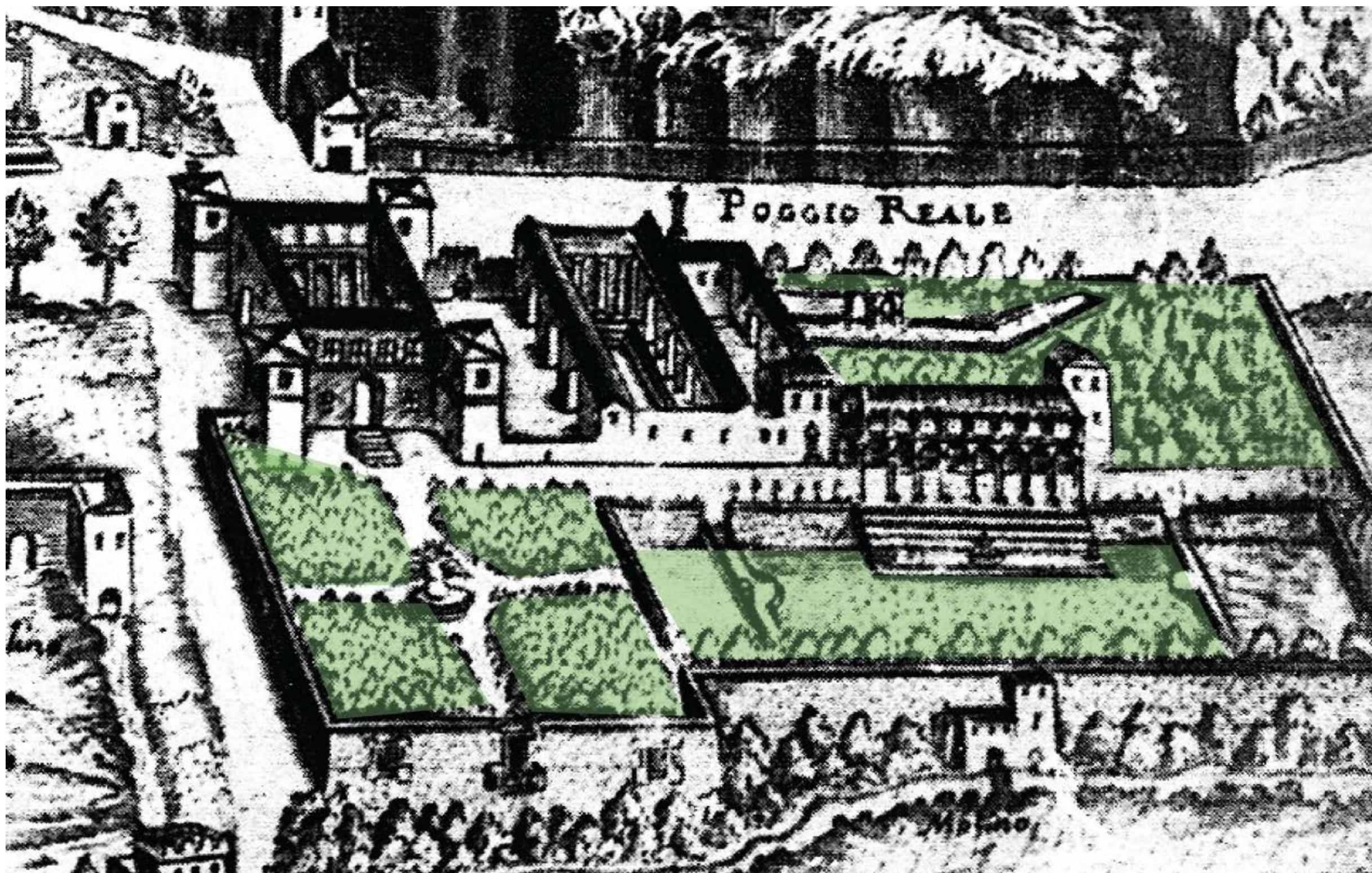
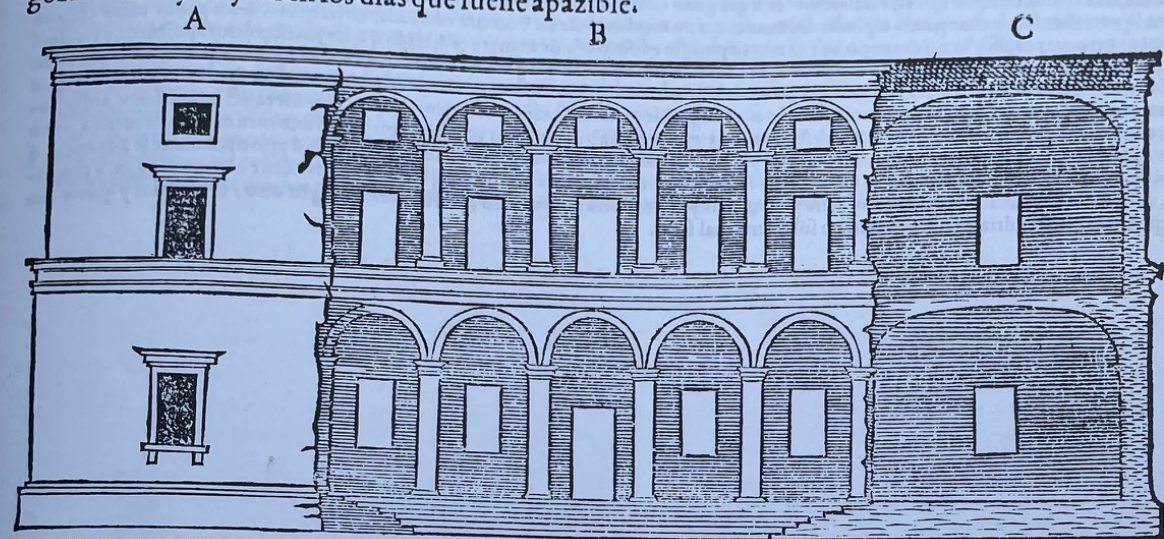


Fig. 3 – Villa de Poggio Reale em *Mapa de Nápoles* (pormenor) Alessando Baratta, 1670. © Domínio público.

EN la figura aqui embaxo señalada he querido mostrar las partes de fuera y de dentro del edificio la parte señalada con la. A. significa la parte de fuera, y la parte señalada. B. el corredor de la parte de dentro, y la parte. C. es las quadras por la parte de dentro: en esta figura que digo no he puesto la manera de como deve de estar cubierta del tejado. Este palacio por que ami parecer estaria muy bien descubierto todo el dicho edificio, para que sobre terrados se pudiese salir encima del por mejor mirar el campo y gozar de los ayres y sol en los dias que fuese apazible.



PIANTA DEL POGGIO REALE DA NAPOLI

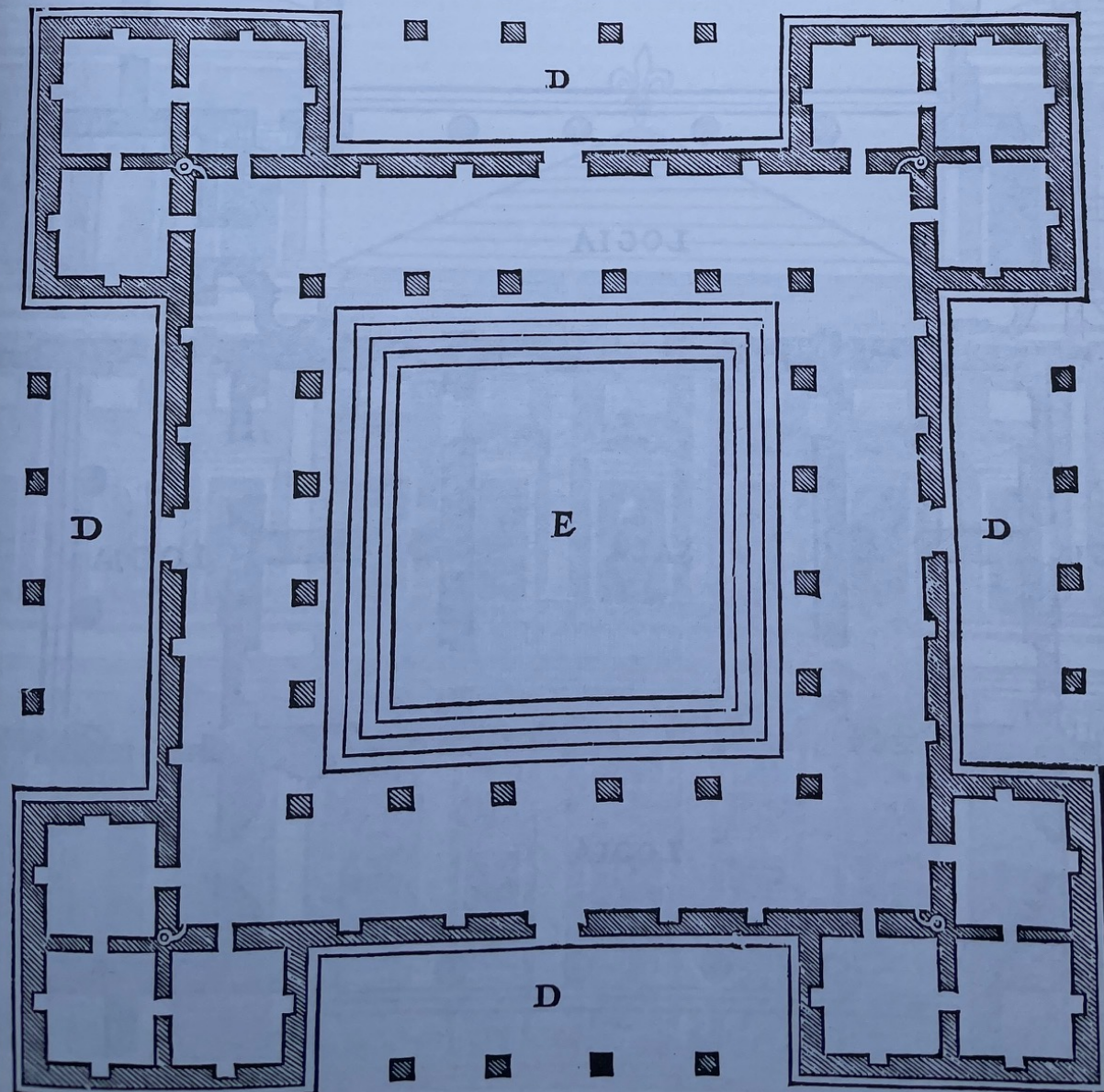


Fig. 4 - Planta da villa de Poggio Reale (Nápoles). Sebastiano Serlio, Livro III (1540), p. LXXVIII.



Fig. 5 - Vista idealizada da *villa* de Poggio Reale (Nápoles), Viviano Codazzi (?), séc. XVII. © Domínio público



Manila, 1919
W. L. R. R.

A Casale não faltavam, assim, todas as referências visuais com que chegou a Portugal e que são, em boa verdade, atributos de uma arquitetura erudita disseminada em toda a Europa culta do Renascimento. O seu contributo para a *loggia* de Coimbra poderá não ter passado pela elaboração do projeto, mas poderá estar associado a uma prática de conselho e tertúlia no Paço, onde, nos inícios dos anos 90 do século XVI, participavam também o bispo, Terzi seguramente, e a inteligência local como Jerónimo Francisco, nomeado mestre das obras dos Paços Régios em 1575 (substituindo Diogo de Castilho), mestre das obras da cidade, responsável por muitas das empreitadas de foro civil e religioso e irmão da Misericórdia de Coimbra.

No capítulo da arquitetura privada na região de Coimbra, citem-se apenas dois exemplos comprovativos de uma experiência consolidada também em espaço mais periférico: a casa da Quinta do Marujal (Verride) (Fig. 6), propriedade do Mosteiro de Santa Cruz, teve, a partir de 1534, como arrendatário Diogo Afonso, homem das Letras e secretário do Cardeal D. Afonso. Provavelmente com o projeto de Diogo de Castilho, aí fez erguer casa e capela com a invocação a Santa Leocádia (Craveiro, 2009: 111-112). Na casa, hoje em ruína, ainda se pressente a dignidade de um espaço definido pela formação quadrangular com pátio interno, privilegiando uma fachada principal com torres angulares e um sistema de varandas sobrepostas, com arcaria no piso térreo (com arcos assentes em pilares) e modelo arquivado (com colunas) no piso superior.

O outro caso, totalmente desaparecido, é o Paço que o Conde de Sortelha, D. Luís da Silveira, fez construir na sua vila de Góis, onde são intervenientes Diogo de Torralva e Diogo de Castilho. No documento datado de 1529, a obrigação é de erguer

«huuas casas ... em huns chãaos que estao jumto da pomte ... e elle mestre diogo de castilho abrirá seus alycerces... e as torres que ouuerrem de ser de dous sobrados ... e os arcos que se ouuerrem de fazer nas varandas segundo forma do debuxo serão chãfrados cõ sua volta Redondo ... e averã suas colunas e vasas e capiteis de pedra dãçã e serão muy bem laurados ao Romã e as colunas Redomdas ... e os arcos que ouuer de fazer nas varãdas debaixo do sobrado no amdar do chãõ serão da propria ordenãça dos de çima somente serão mais alltos e sobyrã ate o amdar dos sobrados da dita varamda...»
(Correia, 1953: 151-152);

ou seja, nem mais nem menos do que a consagração, nos finais da década de 20, de um modelo “orgânico” que capitaliza a formação da *loggia* (com varandas sobrepostas e arcaria nos dois pisos de diferente altura) e, a partir da utilização das torres angulares, se inscreve, mais uma vez, no âmbito conceptual do “palácio-fortaleza”. Por aqui passa também a evidência da importância do calcário de Ançã, reservado para as zonas mais delicadas e com tratamento “ao romano”.

Na verdade, a corte, a fidalguia ou as dinâmicas da Igreja (incluindo as ordens religiosas) pactuaram com um modelo que, nos finais do século XVI, era tudo menos estranho aos artistas, à encomenda ou à cultura arquitetónica em Portugal. Por via da tratadística (que nele manteve a insistência, muito para lá de Alberti) ou através do testemunho oral, escrito ou desenhado, a formação da *loggia* numa estrutura edificada foi sempre o pretexto condutor de conhecimento, elegância e autoridade. Os seus elementos fundamentais residem na utilização do arco (ou arquitrave) e da coluna e, nesta cabe, por inteiro, a integração nos domínios do ornamento. Recuperando as palavras de Alberti,

«In tutta l'Architettura il principale adornamento certo consiste ne le colonne, percioche le molte poste insieme adornano le loggie, le mura, & qual si uoglia sorte di Vani, & una sola ancora ha del buono, percioche ella adorna un riscontro di strade, un Teatro, una piazza, serba i Trofei, serue per memoria de le gran cose, ha gratia, recasi dietro dignità, & è cosa difficile a dire quanto spendessino gli Antichi in quelle, per essere ornamento eccellentissimo» (Alberti, 1565, Liv. VI, cap. XIII: 196).

Em contexto civil ou religioso, não faltaram as ilustrações nas edições quinhentistas do *De Re Aedificatoria* (Figura 7), sempre aptas para fornecer as sugestões úteis aos arquitetos e à encomenda ávida de atualização.

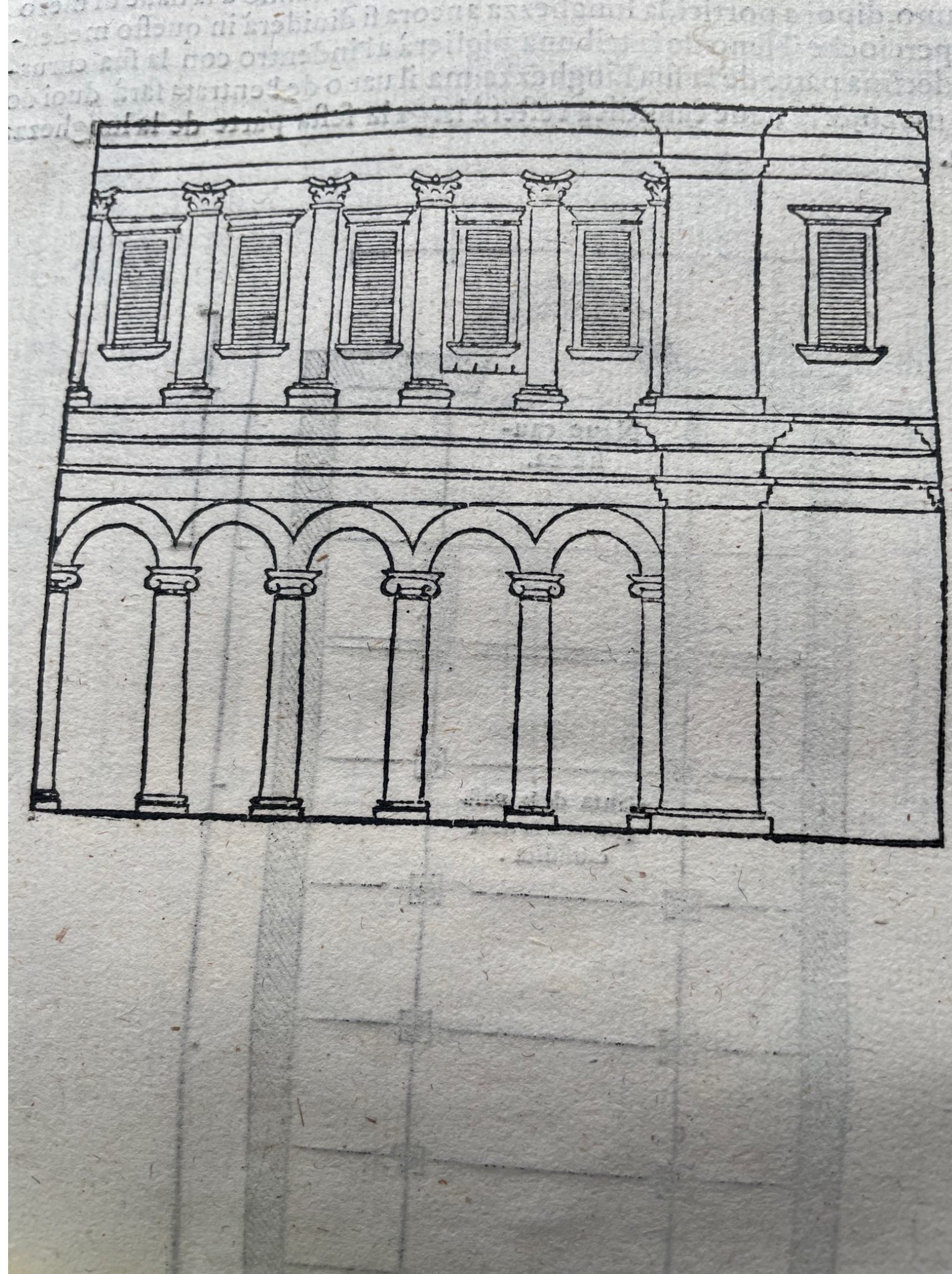


Fig. 7 - Desenho de arquitetura: Alberti, Leon Batista (1565). *L'Architettura*. Liv. VII, cap. XIV, p. 254.

Apuradas as qualidades escultóricas da arquitetura e, em particular, do caso da *loggia*, o mesmo exercício é válido no entrecruzamento com as outras disciplinas artísticas. Se não é difícil encontrar a arquitetura nos cenários montados na pintura, na ourivesaria, no têxtil ou no azulejo, a *loggia* tem aqui, mesmo assim, um aparecimento mais controlado. É no trabalho escultórico, no campo onde se organiza a escultura retabular, que as varandas, sobrepostas ou não, oferecem plena visibilidade como estratégia discursiva na organização do espaço compositivo ao longo do século XVI. Multiplicam-se no trabalho em pedra e tendem a esbater-se quando as mudanças culturais apelam à utilização de outros formulários e de outros materiais, com o protagonismo para a madeira. O mesmo é dizer que a partir do século XVII (particularmente em Coimbra) se dilui o mundo humanista plasmado na escultura retabular de Quinhentos para dar lugar a nova cadência rítmica, com a

utilização de outros motivos ornamentais e outro sentido na organização do espaço. No retábulo posterior ao século XVI, a representação figurativa dirige-se a quem observa, não dialoga entre si.

Coimbra é lugar privilegiado para compreender esta transformação e o Museu Nacional de Machado de Castro, enquanto repositório por excelência de uma produção escultórica ao encontro do trabalho em pedra de Ançã, assegura os mecanismos da sua interpretação. De facto, no “longo século XVI”, os retábulos que absorvem a mais variada temática religiosa exploram tanto o espaço “público” da varanda quanto a dinâmica da sobreposição, estabelecendo assim um diálogo mais intenso entre os elementos da representação (que incluem a matéria “inerte” da arquitetura e os figurantes).



Desde os retábulos executados por Nicolau Chanterene ainda na década de 20 – na igreja do Mosteiro de S. Marcos (1522) e de S. Pedro (c. 1526) na Sé Velha – à produção retabular presente no MNMC, proveniente de várias instâncias religiosas e globalmente na esfera de influência de João de Ruão, a ideia passa sempre pela introdução do espaço da varanda e da comunicação (interna e externa) que a partir dela se estabelece. A varanda é, pois, um elemento vital para a conjugação de todos os ingredientes em presença no trabalho retabular da pedra. À exceção do retábulo flamengo da Natividade (em madeira de carvalho policromada e datável do primeiro terço do séc. XVI), proveniente de oficina de Antuérpia (Fig. 8), o diálogo na pedra transporta as lições fundamentais que o mestre normando (sintomaticamente escultor e arquiteto) já dominava quando chegou a Coimbra por 1530. Os resultados verificam-se no retábulo do Mosteiro de Celas (c. 1535) (Fig. 9), no retábulo da Misericórdia (1547) (Fig. 10) ou no retábulo da Paixão de Cristo (segunda metade do séc. XVI) (Fig. 11 e 12).

Fig. 8 (página ao lado) - Retábulo da Natividade (pormenor). Oficina de Antuérpia, c. 1525. MNMC. Foto de Maria de Lurdes Craveiro.

Fig. 9 (nesta página) Retábulo do Mosteiro de Celas (pormenor). João de Ruão, c. 1535. MNMC. Foto de Maria de Lurdes Craveiro.





Fig. 10 - Retábulo da Misericórdia (pormenor do painel da Visitação). João de Ruão, 1547. MNMC. Foto de Maria de Lurdes Craveiro.



Fig. 11 - Retábulo da Paixão de Cristo. Oficina de João de Ruão, segunda metade do séc. XVI. MNMC. Foto de Maria de Lurdes Craveiro.



O prolongamento do recurso à varanda (que se assume em simultâneo como motivo arquitetónico e decorativo) nas estruturas retabulares ao longo deste século dá conta de uma consciência articulada entre a arquitetura e a escultura e indicia a extensão da cultura humanista em Coimbra para datações tardias. O espaço esculpido necessita da arquitetura e esta expressa-se através do sentido da observação, próprio da

dialética escultórica. Desta forma, a *loggia* do Paço Episcopal, na sua dupla qualidade de espaço arquitetónico e ornamento, funciona como a última grande manifestação de sinal humanista em Coimbra e o bispo D. Afonso Castelo Branco como o guardião de valores que, rapidamente, haveriam de seguir outra trajetória.

Referências bibliográficas

Alarcão, Jorge de; Carvalho, Pedro C.; Silva, Ricardo C. da (2017). The forums of Conimbriga and Aeminium: comparison and summary of the state of the art. In: *Zephyrus*, LXXX, Universidad de Salamanca, pp. 131-146.

Alberti, Leon Batista (1565). *L'Architettura*. Venetia: Appresso Francesco Franceschi.

Choay, Françoise (1980). *La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris: Éd. du Seuil.

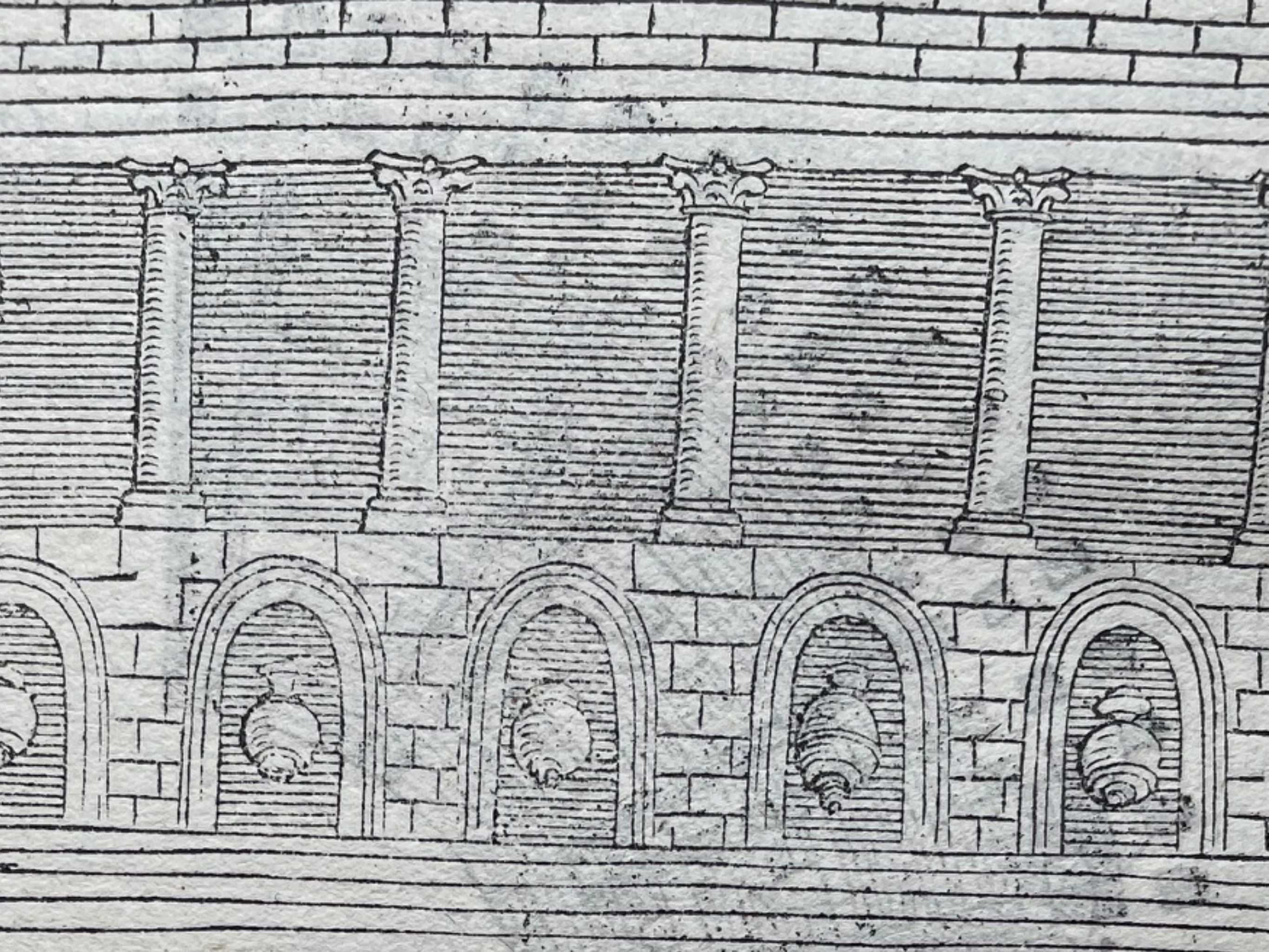
Correia, Vergílio (1953). Um túmulo renascença. A sepultura de D. Luís da Silveira, em Góis. In: *Obras. Estudos de História da Arte. Escultura e pintura*. Vol. III, Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, pp. 131-154.

Craveiro, Maria de Lurdes (2002). *O Renascimento em Coimbra. Modelos e Programas Arquitectónicos*. Tese de Doutoramento polic., Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Craveiro, Maria de Lurdes (2009). A Arquitectura "ao romano". In: Rodrigues, Dalila (coord. de), *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao século XX*, vol. 9, s/l: Fubu Editores, SA.

Serlio, Sebastian (1977). *Tercero y Quarto Libro de Architectura*. Toledo, 1552. Edição fac-similada, Valencia: Albatros Ed.

Viterbo, Sousa (1988). *Diccionario Historico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Constructores Portuguezes ou a Serviço de Portugal*. vol. III, Lisboa: Imp. Nacional.







Notas sobre a escultura da Paixão de Cristo (1545 – 1645)

Ruy Ventura | CEAACP - Universidade de Coimbra

A escultura da Paixão de Cristo, nascida no século que se estende entre o início do Concílio de Trento (1545) e meados da década de 1640, é expressão poliédrica de vários movimentos que procuraram depurar, instruindo e espiritualizando, a vivência dos crentes, respondendo dessa forma a um tempo de graves convulsões religiosas. Fruto de uma vivência instruída da fé, corrente entre as elites, esse núcleo de criação artística foi indissociável de uma religiosidade íntima, privada. Em Portugal, recebeu notável incremento no seio das irmandades que enquadraram as práticas caritativas e a devoção dos leigos. Não lhe foram alheias, ainda, as consequências do franciscanismo capucho, da descalcez carmelita e da espiritualidade inaciana, bem como dalgumas experiências eremíticas ou *alumbradas*.

Por vias multímodas, essa estatuária deu corpo à necessidade de converter a sensibilidade individual e colectiva, tornando-a mais próxima do essencial das narrativas evangélicas e do centro do Cristianismo. Nessa segunda metade do século XVI e na primeira de seiscentos, procurou sublinhar-se a finalidade catequética das obras arquitectónicas, escultóricas, pictóricas e musicais destinadas a um contexto religioso, subordinando o deleite meramente estético. A necessidade de purificar a devoção obrigou a uma reforma plástica (cf. Plazaola, 2010: 727).

Procurando responder a críticas ferozes atiradas à face de Roma pelos líderes protestantes e por homens como Erasmo de Roterdão (e dando-lhes, sub-repticiamente, razão), a Igreja Católica procurou afastar dos templos tudo quanto

contradissesse a santidade dos lugares ou, pela sua ambiguidade, pudesse induzir em erros doutrinários os crentes menos instruídos. Reagindo contra a iconoclastia que varrerá uma parte da Europa e aprofundando a cautelosa tolerância proposta pelo pensamento erasmista (cf. Erasmus, 2008: 152), as determinações tridentinas disciplinaram artistas e comitentes. Depuraram as obras resultantes da sua interacção, procurando eficácia nas representações pictóricas e escultóricas, ao mesmo tempo que tentaram reduzir ao mínimo a ambiguidade ou hermetismo dos símbolos e dos emblemas, evitando assim a possibilidade de desvios na sua interpretação.

O decreto conciliar aprovado em Trento no ano de 1563 – fortemente marcado pela experiência traumática dos franceses, a braços com o radicalismo calvinista (cf. Plazaola, 2010: 725) – reagiu contra práticas consideradas “idólatras”. Sublinhou que as imagens são apenas reflexos de “protótipos”, destinando-se somente à instrução do povo e à sua confirmação nos artigos da fé (os quais devem ser recordados e meditados sem cessar). Defendeu, assim, que não deveriam existir nos locais de culto “imagens de falsas crenças” ou facilitadoras do erro, sendo de evitar “toda a lascívia, de maneira a que as imagens não se pintem nem decorem com atrevida formosura” (in Plazaola, 2010: 739). Ao rigor das formas e da iconografia, juntou-se uma preocupação historicista, com raízes no humanismo da Renascença. Ela está presente, por exemplo, nos escritos de Francisco de Holanda (nomeadamente no tratado intitulado *Da Pintura Antigua*, de 1548 – 49) e na *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*, publicada um século depois por Francisco Pacheco.



As raízes e o tronco desse movimento espiritual surgiram na Baixa Idade Média sob o signo da modernidade. Essa *Devotio Moderna* não cessaria, porém, no século XIV (em que nasceu, pela mão de Gerard Groote) nem sequer nas duas centúrias seguintes (em que se afirmou, num persistente retorno modificado). Foram variadas as suas consequências, nomeadamente nas artes e nas práticas rituais individuais e colectivas, que justificariam a encomenda de uma imensidão de obras, sobretudo de pequena dimensão, destinadas ao usufruto privado. É nesse tempo longo e por essa via que a escultura da Paixão de Cristo se acentua e se afirma, se modifica e se difunde como nunca até aí.

O iniciador do movimento ensinou que “a Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo deve estar sempre presente no nosso espírito e recordada sempre que possível”, pois é dever do crente imitar a paciência do Salvador perante os Seus sofrimentos; essa meditação consequente deveria ser (ou poderia ser) auxiliada por imagens com capacidade pedagógica (Groote, 1998: 193-194, 223). Tal doutrina entraria na Península desde cedo. A leitura de um leque imenso de obras em latim e em vernáculo fez o caminho. *De Imitatione Christi*, atribuída a Kempis, foi apenas uma delas. Entre muitas outras, avultou um livro editado em castelhano no ano de 1551, numa tipografia desconhecida de Coimbra: *Instituciones, o doctrinas del*

excelente Theologo fray Juã Taulero. Tinha como objectivo “enseña[r] por spirituales exercicios llegar a la vnion del anima com dios” e teria uma enorme influência na longuíssima propagação da espiritualidade da *Devotio Moderna* e das suas consequências artísticas. Essa obra, dita de Tauler, teve reflexos em Frei Luis de León, Frei Luis de Granada, Santa Teresa de Jesus ou São João da Cruz, mas também em Jerónimo Nadal (programador e editor de *Evangelicae Historiae Imagines*, em 1593) e noutros membros da Companhia de Jesus (cf. Bancel, 2017) que nesse tratado de mística renana viram flagrantes semelhanças com alguns dos passos dos *Exercícios Espirituais*, de Santo Inácio de Loiola (cf. Sebastián, 1981: 62-65).

Nem mesmo Lutero escaparia ao reconhecimento da eficácia pedagógica e recordatória das imagens passionistas nos locais de culto (cf. Plazaola, 2010: 734). Se excluirmos alguns movimentos anicónicos mais radicais, reconheceremos que dos dois lados da Reforma acabaram por existir princípios idênticos, embora conducentes a consequências distintas. Se houve ponto de confluência, ele esteve na representação mental e visual da *passio* de Jesus de Nazaré, cuja recordação visual e interior foi central na maioria dos movimentos de *renovatio* pessoal dos crentes e de *reformatio* de uma Igreja considerada em perigo (cf. Groote, 1998: 22-24).

Os princípios estéticos e iconográficos aprovados pelo Concílio de Trento, mas radicados em quase duzentos anos de reflexão artística e doutrinal, conduziram a uma focalização no essencial. Se a pintura e a gravura (e alguma escultura) continuaram a dar expressão visual às *histórias* (provenientes das Escrituras e de uma miríade de fontes posteriores, ligadas não só a personagens evangélicas, mas também a um número crescente de personalidades canonizadas), a produção de *imagens* acabaria por se impor como veículo privilegiado e icónico de devoção. Da narrativa foram ficando apenas os protagonistas, intemporais, quase desprovidos de contextos.

Tal depuração foi bastante evidente nas representações da Paixão de Cristo. Verificou-se um progressivo desaparecimento dos grupos escultóricos narrativos ou povoados por múltiplas figuras (que só voltariam a aparecer com o aligeiramento do decoro tridentino numa muito avançada segunda metade do século XVII e, sobretudo, na centúria seguinte, com a emergência da teatralidade e do horror ao vazio, consubstanciados em obras de arte envolventes e

tridimensionais). Mesmo as representações da morte de Jesus no Monte Calvário sofreram uma mutação, apresentando um Cristo solitário ou escassamente acompanhado (cf. Mâle, 1972: 5; Carvalho & Correia, 2009: 85-86) (Fig. 1 e 2).

Por meados do século XVI – e até um pouco depois – as representações passionistas tiveram de transcender os cânones tardo-medievais. Só assim se imporia uma estatuária renascente, cujo rigor anatómico e historicista garantia obras com pouca ambiguidade e uma maior capacidade de imediata aproximação aos crentes. O apreço pela escultura setentrional ou pela sua estética não facilitou a tarefa. A representação da dor, num tempo em que era necessário sublinhar o heroísmo, não poderia fazer-se com a desmesura patética de muitas das estátuas do último gótico. A mudança estética não estava, porém, consolidada nesse tempo – e Francisco de Holanda, defensor da contenção vigente nos meios áulicos que frequentava, queixar-se-ia desse atavismo por volta de 1548/49 (cf. Holanda, 1918: 127-128).

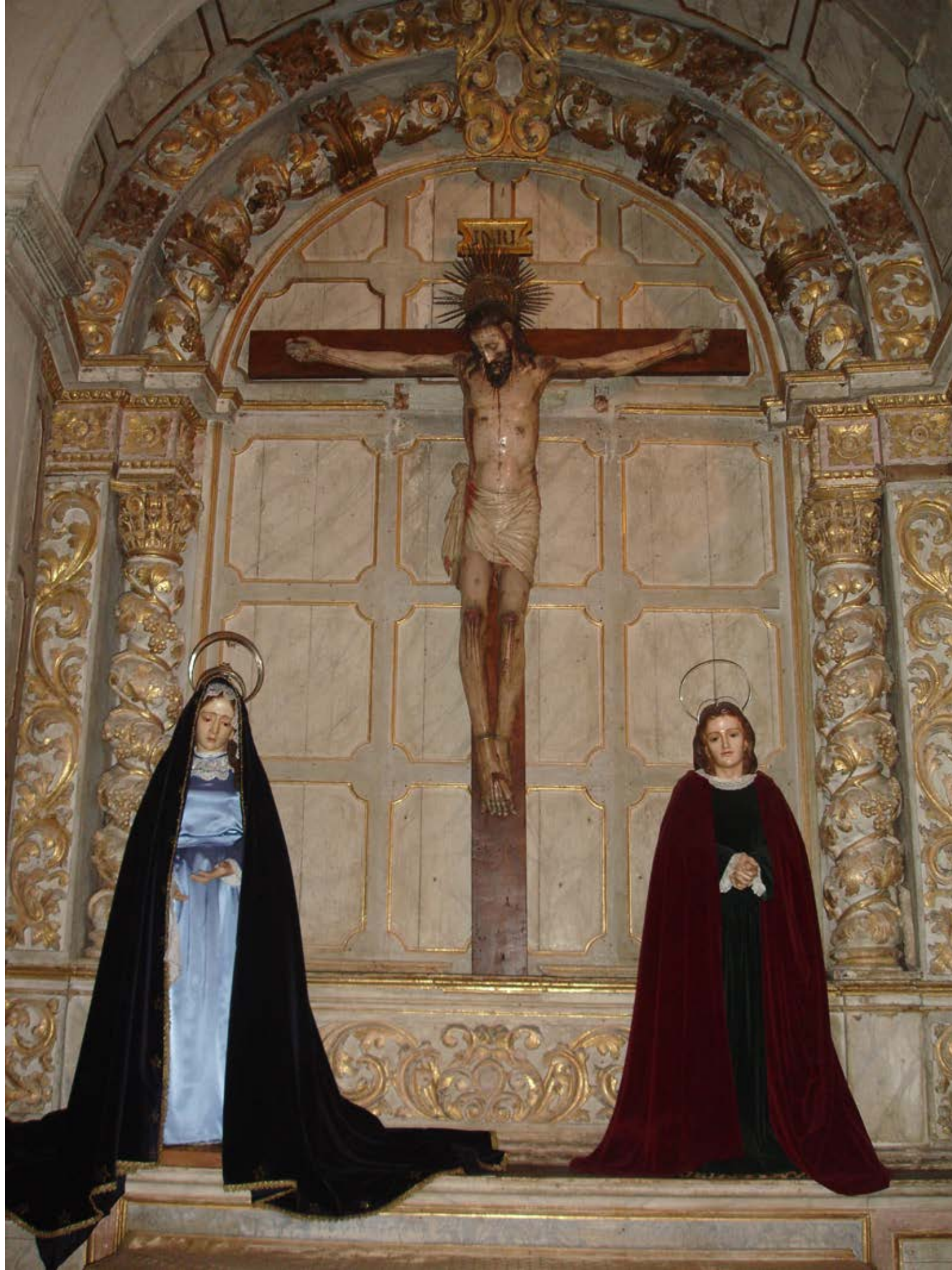


Fig. 1 - *Calvário*, igreja de S. Sebastião, em Lagos (2ª metade do séc. XVI) (foto RV).

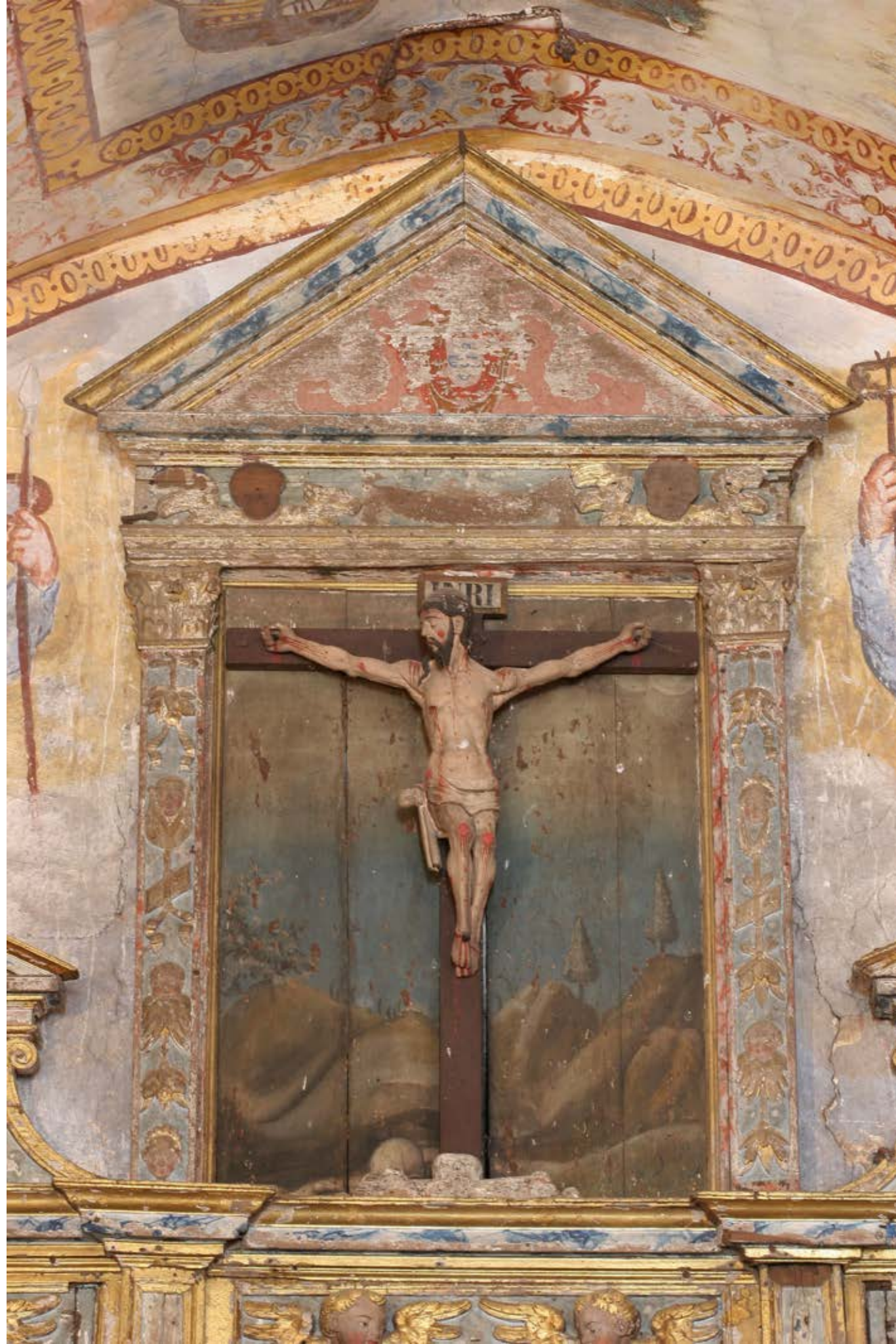


Fig. 2 - *Cristo crucificado*, retábulo-mor do Santuário da Boa Nova (Terena) (Jaques de Campos, atrib., 1565 - 1570) (foto Artur Goulart / Arquidiocese de Évora).

A procura do rigor anatómico e iconográfico está presente no texto do autor de *Diálogos de Roma*, para quem a “escultura ou estatuária [...] não é outra coisa senão a mesma pintura” (Holanda, 1955: 37). Tendo registado a opinião de Miguel Ângelo de que só os santos podem representar Cristo convenientemente, inspirados pelo Espírito Santo (cf. Holanda, 1955: 74), ele mesmo defendeu que a imagem do Crucificado está dotada de grande inefabilidade, sendo difícil de criar artisticamente (cf. Holanda, 1918: 127). Sabemos, ainda assim, que o artista não deixou de registar os traços do Redentor. Conquanto desconheçamos se, entre as esculturas em barro que produziu, sobretudo durante a sua aprendizagem (cf. Holanda, 1918: 152), alguma representaria Jesus no seu sofrimento, temos à nossa disposição as páginas do seu livro *De Aetatibus Mundi Imagines*, onde deixou patente o modo como concebeu a recriação de Cristo sofredor.

Dada a sua ligação aos Jerónimos e à Casa Real, não é de rejeitar a hipótese fortíssima de um seu desenho ter inspirado ou orientado a concepção do magnífico Cristo do coro-alto do Mosteiro de Santa Maria de Belém esculpido em 1550/51 por Philippe Bries, certamente a pedido do Infante D. Luís (cf. Moreira, 1989: 10-11). O rosto dessa obra basear-se-á num modelo romano copiado por Holanda durante a sua presença na *Cidade Eterna*; revela não só “magestade”, mas também a serenidade, a modéstia, a formosura, a gravidade, a graciosidade, a benignidade e a justiça que, na sua opinião, deveriam estar sempre evidentes na “imagem altíssima de Nosso Senhor Jesu-Christo” (Holanda, 1918: 126-127) (Fig. 3).



Fig. 3 - *Cristo crucificado*, coro-alto do Mosteiro de Santa Maria de Belém, em Lisboa (Philippe Bries, 1550/51) (foto RV).

A influência dessa escultura cimeira está ainda por aquilatar em pleno. Sabemos, pelo menos, que o seu vulto apresenta todos os valores que Holanda sublinhou como imprescindíveis nas imagens do Redentor. cremos, todavia, que depois dessa estátua – onde o rigor anatómico se alia à tensão corporal, exprimindo em simultâneo o abandono na cruz do Filho do Homem, a consumação na morte da sua missão redentora e a perturbação cósmica que sucedeu àquele acontecimento magno – não mais a escultura da Paixão seria a mesma entre nós.

A perturbadora vanguarda representada pelo Cristo hieronimita de Bries não reduziu, contudo, a uma única linha a complexa tapeçaria evidenciada pela imaginária portuguesa da Paixão. Por

muito tempo, continuariam a coexistir por cá atavismos estéticos e peças de vanguarda. Na escultura passionista lusa verifica-se, inclusive, um movimento pendular entre um classicismo radicado no Renascimento e uma atitude anticlássica que, nas proporções corporais e noutros pormenores artísticos e icónicos, acabaria por recuperar cânones vigentes durante a Idade Média. Há ainda a persistência, mesmo em lugares denunciadores de uma vanguarda arquitectónica, de peças retardatárias ou recuperadas de outro tempo estético. Tal sucede, por exemplo, com o Crucificado pétreo que preside à Capela da Onze Mil Virgens, de Alcácer do Sal (Fig. 4), ainda luso-flamengo num lugar de culto renascente.



Fig. 4 - *Cristo crucificado*, capela das Onze Mil Virgens, Convento de Santo António, em Alcácer do Sal (meados do séc. XVI?) (foto Arquidiocese de Évora).

As esculturas produzidas nesse tempo longo – submetidas a uma mesma função, embora com matizes distintos, dependentes de contextos comunitários, familiares ou individuais – serviram não só para assinalar “os passos [que] se andaõ na Quaresma” (Deos, 1618), mas também para auxiliar os exercícios de “meditação visível” de Cristo através da “composição vendo o lugar” (Loiola, 2016: 47). O propósito primeiro dessas obras terá sido sempre trazer “esculpida na memoria” a dolorosa e “afligida paixão de Deos eterno” (Frei Agostinho da Cruz in Deos, 1618), procurando venerá-la e dela tirar lições destinadas a uma mudança de vida.

A capacidade didascálica dessa estatuária não apagou, no entanto, a mestria artística da sua execução. Se um Philippe Bries (assim assinava!) fez o que fez apenas para “aver dinheiro” (cf. Flor, 2008) – e de muitos outros escultores desconhecemos por completo as suas convicções –, certo é que deram respostas eficazes e eloquentes aos anseios dos comitentes, em tantos casos colaboradores activos na concepção das peças (cf. Gonçalves, 2013: 8). O decoro reformista – nem sempre sinónimo de fechamento – e o contacto assíduo com fontes gravadas e com obras de arte estrangeiras e/ou importadas, aliados a um intercâmbio frequente entre artistas dos dois lados da fronteira (apagada, aliás, durante os sessenta anos de união ibérica) criaram moldes a partir dos quais foi produzida uma imensidade de obras nunca antes verificada. Classicismo e anticlassicismo colaboraram no povoamento de igrejas, conventos, celas monásticas, ermidas, oratórios, encruzilhadas ou recantos domésticos com esculturas

passionistas que, bem vistas nos seus contextos, na sua localização e no seu usufruto, procuraram concretizar (às vezes inconscientemente) os desideratos definidos pelo fundador da *Devotio Moderna* e pelos seus imediatos seguidores.

A observação dessas estátuas não deve ser apressada. Foram esculpidas como estímulos mnemónicos de uma prolongada meditação e meios intermediários de comunicação orante. Verifica-se toda uma codificação que é preciso considerar no seu entendimento como ícones. Se, por exemplo, os pés se cruzam, tal indica que a imagem valoriza a justiça e a equanimidade do Salvador, seguindo prescrições medievais vigentes no Norte da Europa (cf. Panofsky, 2012: 124) que subsistiriam nas esculturas passionistas lusas pelo menos até finais do século XVI. Quando Cristo Se apresenta apenas com a orelha esquerda descoberta, inclinando o crânio para direita, estamos perante uma evidência da Sua benignidade, disposta a ouvir as súplicas dos crentes. A insistência em imagens serenas do Nazareno (antes e depois da crucifixão) recorda, por seu turno, o modo como padeceu sem desesperar, surgindo assim como *Christus Patiens* – sofredor e paciente. Tais ditames – e outros que não é possível elencar neste espaço limitado – reflectir-se-iam na disposição do corpo supliciado do Crucificado que, nessa época, prima por uma aproximação à simetria axial, quantas vezes apenas quebrada pela inclinação da cabeça (Fig. 5 e 6) e pela laçada lateral do cendal (esvoaçante, quando se trata de indicar, à maneira setentrional, a tempestade que sucedeu depois da morte de Jesus).

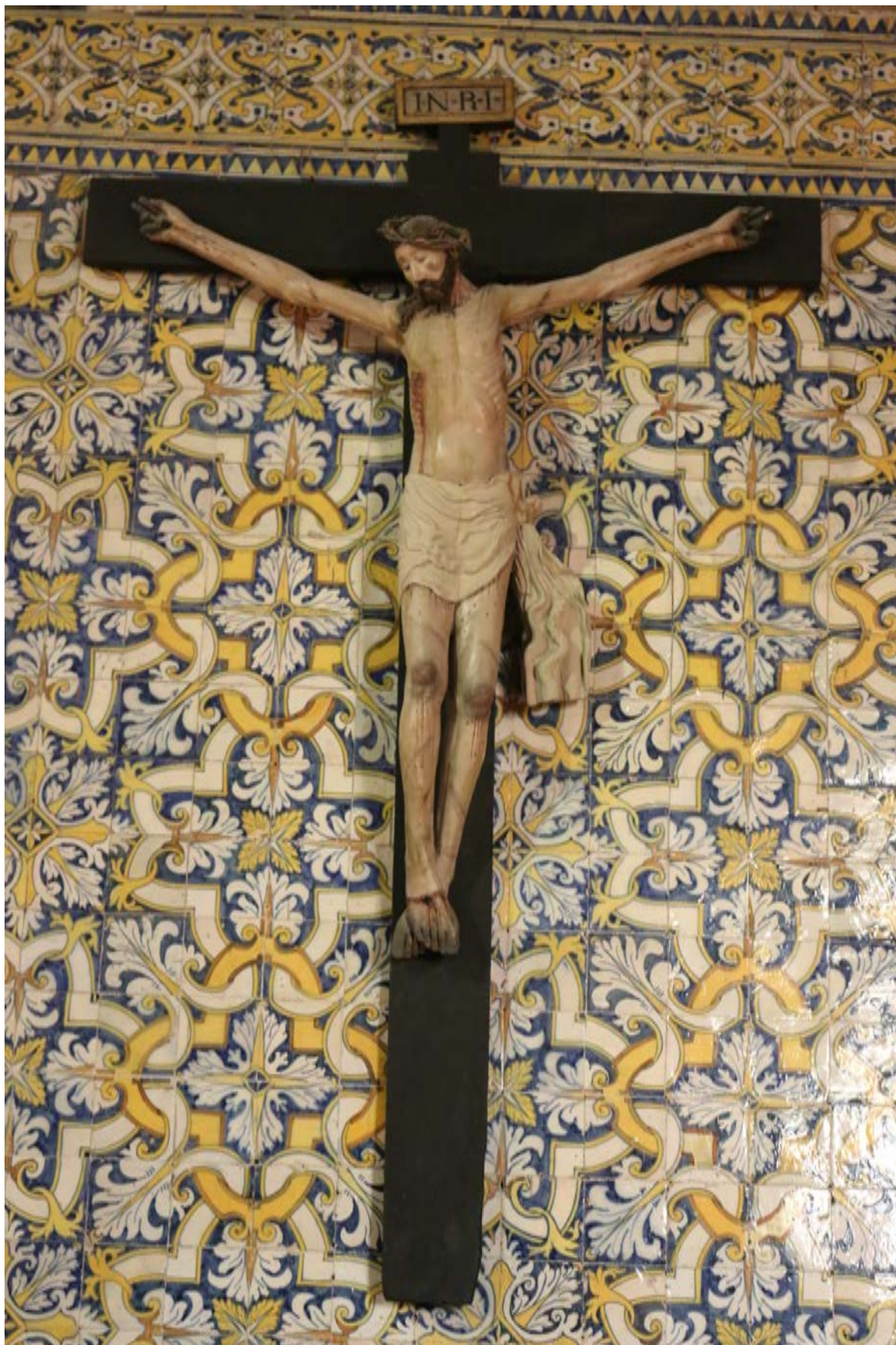


Fig. 5 - *Cristo crucificado*, igreja do Salvador (Torres Novas) (Estácio Matias, atrib., c. 1578) (foto Eva Neves / Diocese de Santarém).

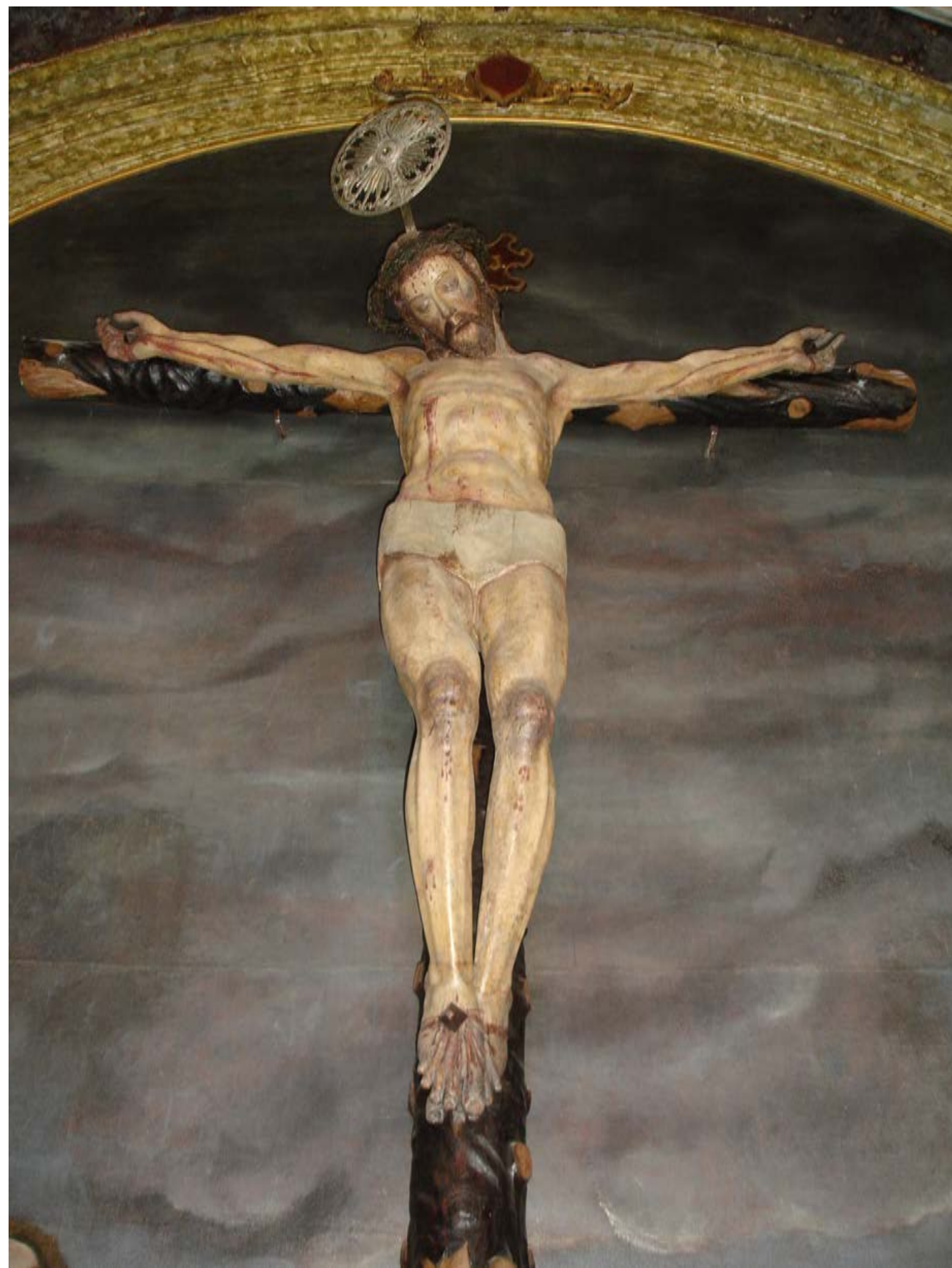
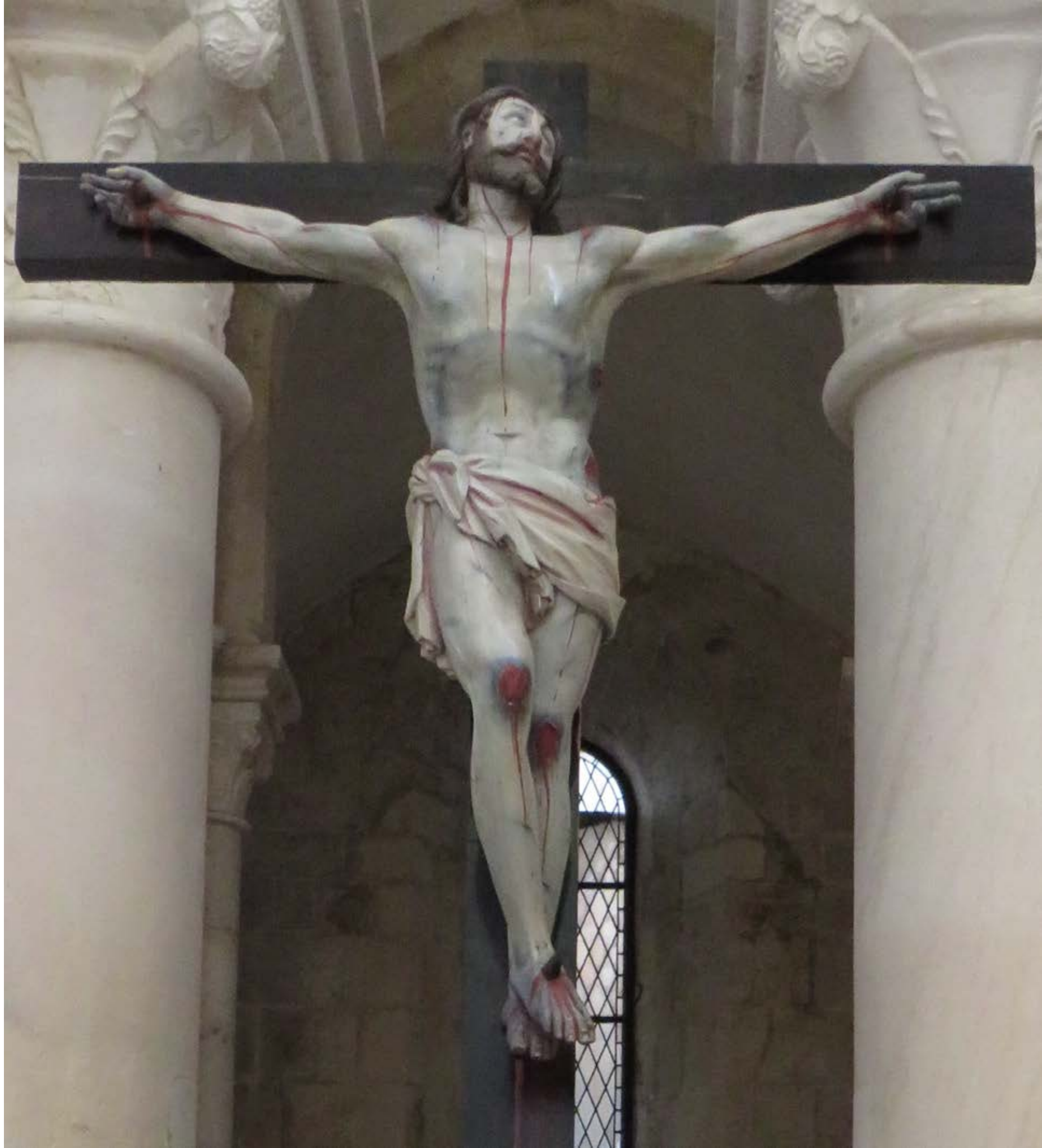


Fig. 6 - *Cristo crucificado*, Calvário, em Portalegre (séc. XVII, 1º quartel) (foto RV).

Bem menos frequentes são, por seu turno, as esculturas em que Cristo inclina a cabeça para trás e vira os olhos para o Pai. Quando tal sucede no período em apreço (lembrando a angustiada interpelação que dirige a YHWH), são peças que denunciam uma maior erudição e *aggiornamento* estético, sublinhando sobremaneira a humanidade compassiva do Sofredor. Tal é o caso, por exemplo, do enorme e belo Crucificado que preside ao presbitério do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça (Fig. 7), a cuja concepção não foi indiferente um modelo de

Miguel Ângelo, gravado por Giulio Bonasone. Se essa figuração se torna mais habitual a partir de finais do século XVII e sobretudo no século XVIII, durante a vigência acentuada dos cânones reformistas acolheu pouca preferência dos comitentes lusos. Quando existem, essas esculturas são frequentemente obra de artistas estrangeirados ou estrangeiros. Veja-se, por exemplo, o Crucificado de São Domingos de Benfica, saído da mão de Manuel Pereira, cerca de 1636.



Se há *punctum saliens* evidente na escultura passionista portuguesa produzida entre meados do século XVI e meados de seiscentos é a sua contida melancolia. Tal chegou a ser apreendido como um traço dominante dos Cristos portugueses, contrapondo-se ao Nazareno espanhol, imbuído de evidente sofrimento atroz (cf. Unamuno, 2006: 54). Nessa estatuária lusa, o drama expresso muito raramente se expande numa gestualidade histrionica, em corpos retorcidos ou numa efusão sentimental patética. Verifica-se uma postura apolínea

perante a dor, apagando-se quase por completo o seu carácter trágico, que nunca dispensaria a dimensão dionisiaca. É raro encontrarmos em Portugal imagens passionistas dessa época que não mostrem um Cristo conformado com a vontade do Pai, nisso sendo acompanhado por todos quantos Lhe eram próximos; mesmo as esculturas que representam a agonia no Gethsemani nunca abdicam da serenidade, ainda que possuam um rosto lacrimajante (Fig. 8). Nem as Pietás escapam a essa norma (Fig. 9 e 10).

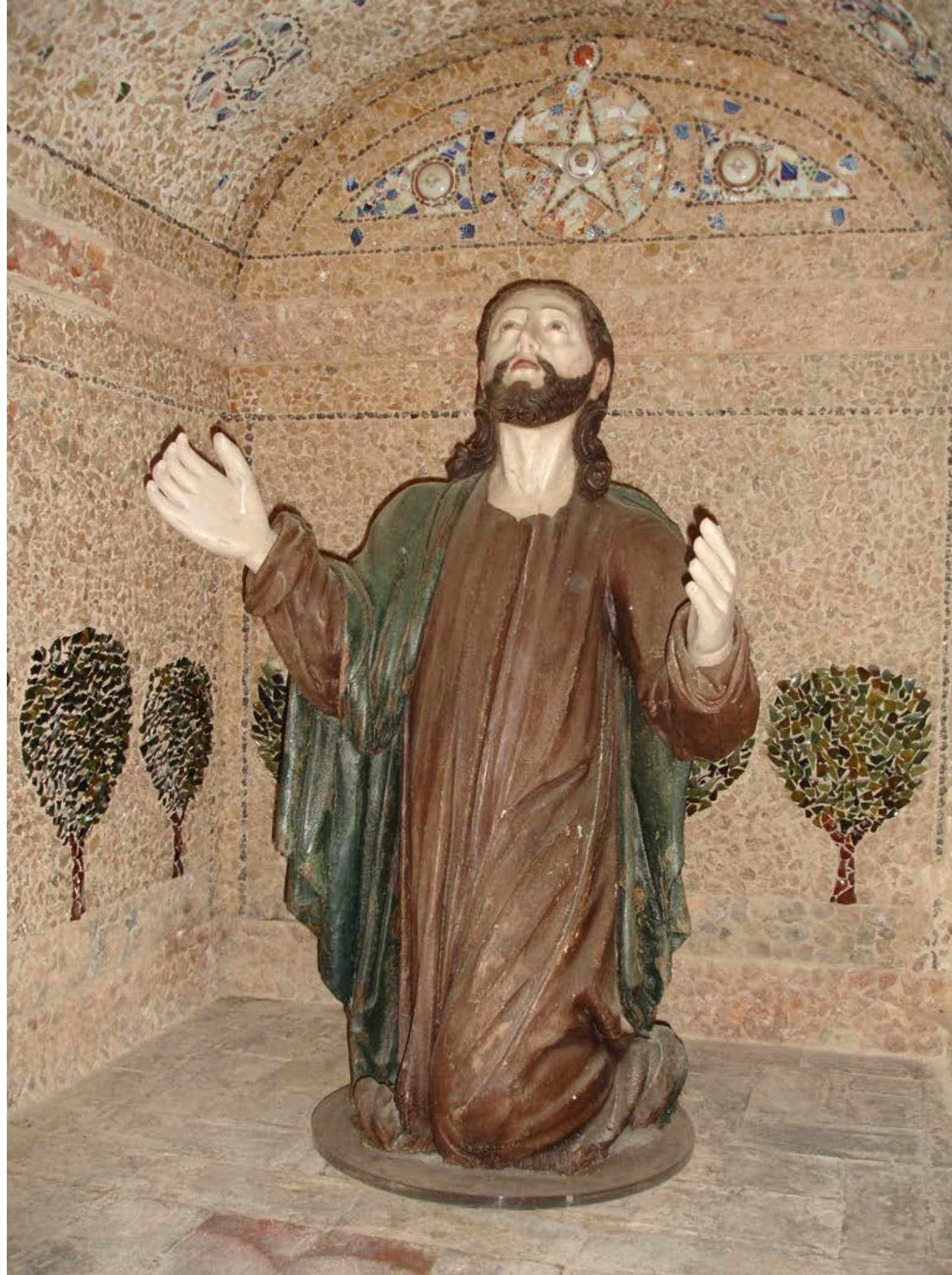




Fig. 9 (à direita) - Nossa Senhora da Piedade, igreja matriz de Odesseixe, conc. Aljezur (c. 1565) (foto RV).

Fig. 10 (à esquerda) - Senhora da Penha, ermida da Senhora da Penha, em Castelo de Vide (c. 1570) [escultura em paradeiro incerto] (foto de autor desconhecido, anos 1970).

Esse modo de exprimir foi profundamente tridentino, embora já fosse defendido entre nós antes da conclusão do Concílio, em 1563, sobretudo em círculos eruditos, imbuídos de uma *idea* neoplatónica. Estamos perante o que se poderá chamar um recolhimento escultórico, reflexo eloquente do recolhimento amoroso e orante tão defendido entre nós por reformadores franciscanos. Trento daria força dogmática ao que já fora pensado. Se, em Espanha, esses princípios foram rapidamente transcendidos, com uma vitória clara dos sentidos sobre a razão, entre nós a “religiión del espíritu” parece ter prevalecido durante mais algum tempo (cf. Sevilla, 1998: 670 – 671).

Portugal foi dos primeiros países a fazer publicar, com força de lei, os decretos saídos do Concílio de Trento. Na sua aplicação, tiveram papel determinante não só alguns padres conciliares especialmente notáveis, mas também personalidades dominadoras como um Cardeal-Infante D. Henrique. A reforma da Igreja portuguesa iniciou-se, porém, na década de 40 do século XVI, sobretudo com a criação de novos bispados (Leiria, Miranda e Portalegre), visando aproximar os prelados dos fiéis. Os primeiros bispos dessas dioceses teriam especial cuidado na difusão dos cânones conciliares, antecipando inclusive alguns deles.

Antes e depois desses 18 anos em que Roma traçaria a sua reforma, nas artes foi-se impondo um caminho de austeridade, hieratismo e depuração. Na verdade, “todas as disciplinas estavam unidas pelos mesmos princípios e pela mesma ideologia”, sendo a escultura vista como “coisa mental” que teria, necessariamente, de opor-se aos cânones setentrionais (Dias, 1995: 10-12), de modo a garantir a prevalência de uma arte romanista. A imponência das figuras e dos seus contextos privilegia linhas de acentuada verticalidade que, ao cruzarem-se, inscrevem arestas desafiadoras que interpelam e incomodam o observador. As figuras são deliberadamente distorcidas e alongadas nos seus cânones de representação – o que as desnatura e afasta, tornando-as mais próximas do sagrado e do divino. O esquematismo de muitos corpos e a postura das cabeças e dos olhares sublinha a heroicidade das virtudes e dá relevo à audácia e à coragem, como valores imprescindíveis na luta contra as heresias e outros desvios doutrinários. Prevalecem em público manifestações escultóricas que representam a majestade, a fortaleza e a justiça e, a seu lado, em privado, outras que acentuam a contenção, a interioridade e, quase sempre, uma indisfarçável melancolia,

mesmo quando se trata de expurgar a vaidade humana, valorizando a humildade e a penitência. Aplicando às artes plásticas dois termos provenientes da linguística saussuriana, podemos afirmar que nesse tempo o pêndulo artístico se dirigiu para o lado do significado, secundarizando ou subordinando o significante. Fosse qual fosse a via reformista do Cristianismo, nessa altura tem-se sobretudo consciência do importantíssimo papel da imagem na propagação das ideias religiosas (cf. Ceballos in Sebastian, 1981: 10).

Nem sempre bem assimilada de um ponto de vista intelectual, mas adaptando-se a muitas práticas da piedade popular, a devoção contida e intelectualizada à *passão* de Jesus de Nazaré tornou necessária a emergência de verdadeiras empresas de produção escultórica, sediadas tanto em centros artísticos quanto em urbes periféricas, de menor dimensão. Algumas imagens serviriam apenas como instrumentos de instrução catequética ou de recordação; outras tomariam um carácter icónico, atraindo movimentos de intensa devoção que, nalgumas localidades, chegaram aos nossos dias (Fig. 11, 12 e 13).

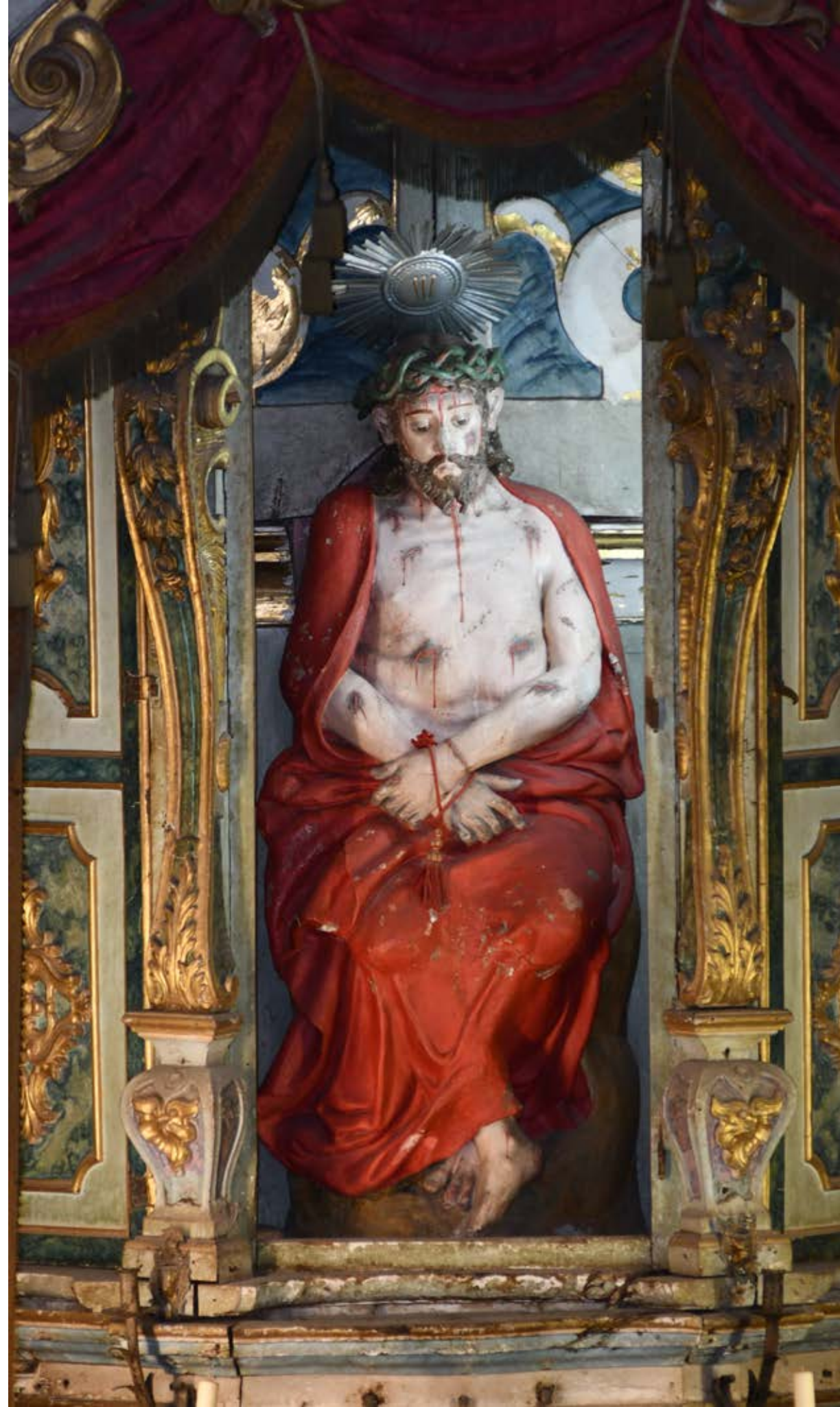


Fig. 11 - *Senhor Jesus do Bonfim*, igreja do Senhor do Bonfim, em Portalegre (séc. XVII, 1º quartel) (foto Manuel Isaac Correia).



Fig. 12 - *Senhor dos Aflitos*, igreja paroquial de Vale Figueira (Santarém) (séc. XVII, 1º quartel) (foto RV).



Fig. 13 - *Senhora da Piedade*, igreja da Piedade (Santarém)
(séc. XVII, 1º quartel) (foto Eva Neves / Diocese de Santarém).

Se no início do século XVI era ainda raro encontrar nas igrejas representações da Paixão, sobretudo nos espaços de culto mais modestos, além das cruzes processionais e dos Calvários pintados sobre os arcos das ousias, a partir de meados da centúria tal cenário mudaria por completo. Deve, todavia, assinalar-se que, ao mesmo tempo em que se verifica um incremento da edificação de igrejas memoriais reproduzindo o Gólgota, a localização nos templos dos Crucificados e de outras esculturas passionistas nunca deixou de ser secundária. Raramente encontramos essas estátuas nos altares principais, mas apenas em capelas laterais ou colaterais, ligadas a confrarias laicas ou a contextos funerários (o que evidencia bem o seu estatuto, indissociável de uma religiosidade íntima e muitas vezes privada).

Um sem número de textos orientaria directa ou indirectamente os pormenores dessas imagens, dando aos comitentes e aos escultores normas iconográficas, quantas vezes sibilinas. Tal estratégia, decorrente dos textos conciliares e propagada pelas constituições nascidas nos vários bispados portugueses, deixaria pouca liberdade aos artistas, que se viam obrigados ao papel de cocriadores ao lado de quem lhes encomendava as

peças. É certo que os mecanismos de controle, previstos na sessão XXV do Concílio de Trento, espartilharam a criação artística. As obras passionistas que povoam os lugares de culto e de cultura portugueses demonstram, não obstante, o quanto é possível introduzir subtis subversões nos cânones impostos. Não se pode esquecer o intercâmbio de ideias e de formas que nunca deixou de existir (Fig. 14), sobretudo com a abolição das fronteiras durante sessenta anos. Aqui e ali, em Portugal, foram semeadas obras hispânicas e italianas (ou imbuídas desse espírito) que instaurariam a pouco e pouco um tempo barroco na nossa escultura. A esses gérmes de mudança não foi alheia a influência da arte de Gregório Fernández e dos mestres de Valladolid, bem como a de outros centros culturais.

A Espanha chegaram também artistas portugueses e alguns deles por lá ficaram, como Manuel Pereira ou Francisco Morato. Enxertaram nos lugares por onde passaram a serenidade apolínea e melancólica dos *Cristos portugueses*. Adaptando-se ao naturalismo procurado pelas clientelas castelhanas, não deixaram de exprimir do outro lado da fronteira os valores da melhor escultura passionista do Portugal seu contemporâneo: a sobriedade e um “sereno equilíbrio” (Vizuete, 1994: 287).



Fig. 14 - *Cristo preso à coluna*, Convento de Santa Maria da Arrábida (Azeitão) (séc. XVII, 1º quartel) (foto João Reis Ribeiro).

Referências bibliográficas

Bancel, Silvia Bara (2017) – “Les Institutions Spirituelles: moyen de diffusion de la mystique rhénane en Espagne ou passage vers la Devotio Moderna?”. *Mystique Rhénane et Devotio Moderna*, dir. Marie-Anne Vannier, Paris, Beauchesne Éditeur: 151 – 185.

Carvalho, Maria João Vilhena & Correia, Maria João Pinto (2009) – *A Escultura nos Séculos XV a XVII (Arte Portuguesa – Da Pré-História ao Século XX*, coord. Dalila Rodrigues, vol. 7). S/l, Fubu Edições.

Deos, Frei Rodrigo de (1618) – *Tratado dos Passos. Que se andão na Quaresma [...]*. Lisboa, por Pedro Craesbeeck.

Dias, Pedro (1995) – *A Escultura Maneirista Portuguesa, subsídios para uma síntese*. Coimbra, Minerva Editora.

Erasmus, Desiderius (2008) – *Modo de Orar a Deus*. Porto, Publicações Maitreya.

Flor, Pedro (2008) – “Novos Dados sobre o Escultor Renascentista Filipe Brias”. *ArteTeoria – Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*, nº. 11: 66 – 73.

Gonçalves, Carla Alexandra (2013) – “A encomenda e o mecenato artístico quinhentista – O caso dos encargos escultóricos na cidade de Coimbra”. *Invenire – Revista de Bens Culturais da Igreja*, n.º 7: 6 – 13.

Groote, Gérard (1998) – *Lettres et traités*. S/l, Brepols.

Holanda, Francisco de (1918) – *Da Pintura Antigua*. (Ed. Joaquim de Vasconcellos), Porto, Renascença Portuguesa.

Holanda, Francisco de (1955) – *Diálogos de Roma*. (Prefácio e notas de Manuel Mendes), Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora.

Loiola, Santo Inácio de (2016) – *Exercícios Espirituais*. Braga, Editorial A. O..

Mâle, Émile (1972) – *L’ Art Religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle, Étude sur l’ Iconographie après le Concile de Trente*. Paris, Librairie Armand Colin.

Moreira, Rafael (1989) – “O Cadeiral dos Jerónimos”. *O Rosto de Camões e outras imagens* [catálogo], Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses: 6 – 11.

Pacheco, Francisco (1871) – *Arte de la Pintura, su Antigüedad y Grandezas*. Madrid, Librería de D. Leon Pablo Villaverde.

Panofsky, Erwin (2012) – *La Vie et l’ Art d’ Albrecht Dürer*. S/l, Éditions Hazan.

Plazaola, Juan (2010) – *Historia y sentido del arte cristiano*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

Sebastián, Santiago (1981) – *Contrarreforma y barroco*. Madrid, Alianza Editorial.

Sevilla, Francisco Javier Campos y Fernández de (1998) – “Religiosidad popular extremeña en la época de San Pedro de Alcántara, y otros aspectos generales de Extremadura según las ‘Relaciones Topográficas’ de Felipe II”. *San Pedro de Alcántara, Hombre Universal (Congreso de Guadalupe, 1997)*, Madrid, Ediciones Guadalupe: 663 – 691.

Unamuno, Miguel de (2006) – *Por tierras de Portugal y de España*. Madrid, Alianza Editorial.

Vizuite, Francisco Tejada (1994) – “La temprana irrupción del clasicismo siescientista en la Baja Extremadura y la propuesta retablistica de Francisco Morato y Salvador Muñoz”. *Actas del X Congreso del CEHA [Comité Español de Historia del Arte*, Madrid, UNED, Departamento de Historia del Arte: 283 – 287.







Os bustos régios de Joaquim Rafael. Imagens de marca no retrato em cera em Portugal

Patricia Delayti Telles | CEAACP - Universidade de
Coimbra

Entre os tesouros do Palácio Nacional da Ajuda, em Lisboa, três estranhos rostos observam os visitantes: os bustos em cera de D. Carlota Joaquina, D. João VI, e D. Maria I modelados pelo pintor e escultor Joaquim Rafael (1783-1864).

O que choca imediatamente é a ferocidade quase caricata das imagens régias, sobretudo as do polémico casal, que o autor conheceu, e cuja «similhança» com o modelo foi anotada pelos seus contemporâneos. Mas o que um historiador da arte mais estranha é ver esculturas em cera “alçadas” ao estatuto daquelas que se faziam em materiais mais nobres, como o mármore ou o bronze, geralmente empregados em retratos régios.

Material de baixo custo e fácil modelado, a cera era, e permaneceria por mais um século, sobretudo um material de trabalho, usado nos “laboratórios”, ou oficinas de escultores e de diversos pintores. Para os primeiros, era imprescindível no

processo de fundição de estátuas em bronze, chamado “cera perdida”, mas seria empregue também, como aliás o barro, para rápidas “anotações” de uma figura ou um movimento. Os segundos criavam pequenas figuras em cera, que depois utilizavam quase como manequins, na criação de elaboradas composições pictóricas. Em finais do Oitocentos, o francês Edgar Degas (1834-1917) ainda procedia assim com a maior parte das suas bailarinas, passadas para o bronze após a sua morte.

Nada disso se aplica aos bustos régios da Ajuda - resultado, surpreendente, de uma encomenda específica.

Terá sido o próprio D. João VI que, a 4 de Setembro de 1825, «por um aviso do Intendente das Obras publicas», Duarte José Fava, mandou que Joaquim Rafael, seu Primeiro Pintor, «modelasse em cera a sua real effigie, bem como a de toda a real família» (Santos, 1868: 10).





Fig. 2 – Busto de D. João VI, Joaquim Rafael (1783-1864), 1826. 73 x 42 x 23 cm, cera e resina. Palácio Nacional da Ajuda. Inv. n.º 1919 © Palácio Nacional da Ajuda, Fotografia: Pedro Lobo, 2021.

Toda a real família? Conhecemos apenas quatro bustos, dos quais três ainda subsistem. Terão existido outros? Talvez não. Provavelmente saberíamos da sua existência, caso Joaquim Rafael os tivesse completado.

Era assim que assinava o pintor e escultor portuense Joaquim Rafael Rodrigues ou Joaquim Rafael da Costa. Nascido no Porto, em Fevereiro de 1783, estudara com Pillement, Francisco Vieira, o Portuense, e o pai deste, Domingos Francisco Vieira – com a sobrinha do qual viria a casar-se (Araújo, 2008-2009: 81). Esta formação, das melhores disponíveis na época para um artista em Portugal, baseou-se no domínio do desenho, arte considerada, na época, como base para todas as outras – imprescindível, inclusive, para a escultura. É possível que tenha experimentado relativamente cedo com esta última arte. Deve ter-se ensaiado no barro, material privilegiado no coração da escultura portuguesa do século XVIII. Sua plasticidade, sua maleabilidade, sem falar no seu baixo custo, terão sido tentadores para um jovem artista, mesmo que continuasse a pintar para o sustento da família.

Cinco anos após a morte da primeira mulher, casou-se novamente, em 1815, com D. Margarida Emília, filha do entalhador Manuel Moreira da Silva, o «melhor escultor de ornato» do Porto (Lima, 1923: 5, 6-9, 10). Seu novo sogro não era o único escultor do seu meio: era «íntimo amigo» de João José Braga, considerado como «o melhor escultor em barro» em Portugal, que, enquanto Joaquim Rafael trabalhava para as capelas de Matosinhos, andava a fazer em barro «os modelos para serem executados em grande em madeira» por outro

escultor (Lima, 1923: 10). Em 1821, Joaquim Rafael viria a colaborar com estes dois escultores no seu primeiro projecto para um monumento em honra à Revolução Liberal, escolhido pela Câmara Municipal do Porto (Lima, 1923: 14-15).

Seguiu, entretanto, para Lisboa, e a 20 de Junho de 1825, foi nomeado Primeiro Pintor da Camara e Corte, por decreto de D. João VI – cargo que, como lembrava Agostinho Araújo, encontrava-se vago desde a morte de Vieira Portuense (Araújo, 2008-2009: 83).

Não sabemos o que motivou a estranha encomenda das efígies régias em cera. É possível que o rei apreciasse o impacto, a suposta veracidade daquele material, já que, por volta de 1807, se deixara retratar – talvez “do natural” – pelo italiano ao serviço da Casa Real, Carlo Amatucci (?-1819). Esta delicada miniatura, hoje na Fundação Ricardo Espírito Santo, destaca, sem piedade, sobre o fundo escuro o régio perfil em grisaille, com toda a feiura do seu queixo gordo e dos seus lábios caídos (Telles, 2015: 88).

O primeiro busto feito por Joaquim Rafael terá sido o do próprio rei. O artista acabara de alcançar o título que, orgulhoso, inscreveu no verso o busto régio: «Joaquim Rafael - 1o Pintor da Camara e Corte Fes». A legenda, no pedestal de madeira, apresenta a data de 1826: «Imper. Reg. Fideliss. Ioan Patri Pietiss. Artium Patrono benemerenti - D. A. M.DCCC XXVI» o que, somado à da encomenda acima, indica um retrato feito “do natural”, ainda na presença do monarca, ou seja, antes da sua morte repentina a 10 de Março de 1826.



Fig. 3- D. João Príncipe Regente, Carlo Amatucci (?-1819), c. 1807, relevo em cera, 6,5 cm. Museu de Artes Decorativas Portuguesas. Inv. n.º 1452. © Fotografia: Pedro Lobo/ Museu de Artes Decorativas Portuguesas.

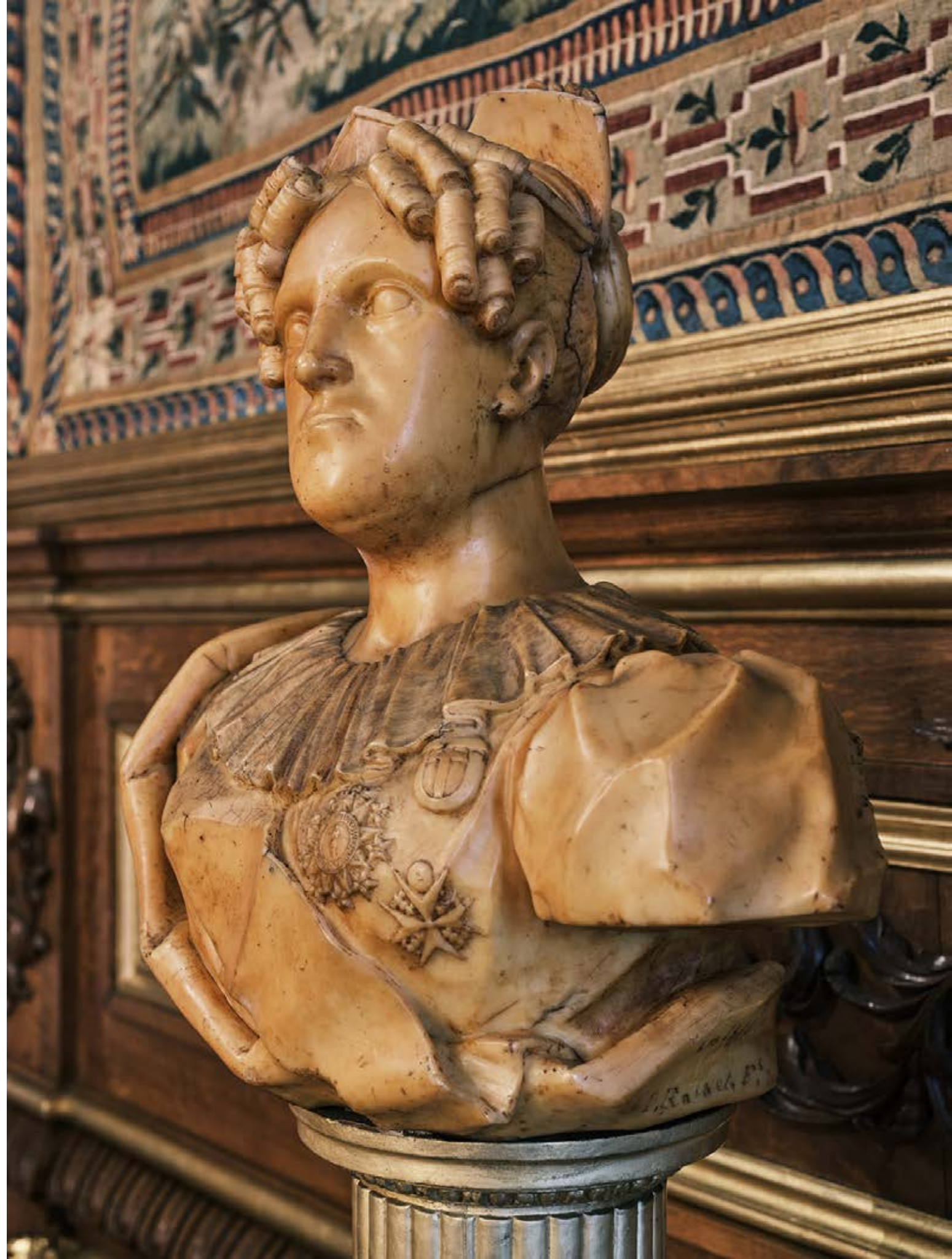


Fig. 4 - Busto da Rainha D. Carlota Joaquina, Joaquim Rafael (1783-1864), cera e resina, 1831. 76 x 57 x 27 cm. Palácio Nacional da Ajuda. © Palácio Nacional da Ajuda, Fotografia Pedro Lobo, 2021.

É possível que tenha esboçado o busto da rainha D. Carlota Joaquina pela mesma época, captando em vida a arrogância do seu queixo erguido, mesmo que tenha finalizado o retrato após a sua morte, em 1831, data em que o assinou. Naquele ano terminou também o retrato póstumo de D. Maria I, talvez baseado num busto esculpido por Joaquim Machado de Castro (1731-1822). Ao contrário de D. João VI, cujo olhar vivo e bondoso Joaquim Rafael evoca, ao marcar as íris e as pupilas, ambas as rainhas mortas nos observam com olhos lisos – com os globos oculares brancos, sem qualquer marcação. Tal representação refere, é claro, a imutabilidade clássica de antigas esculturas, sobreviventes do mundo greco-romano que então se admirava, mas a cor quase alaranjada da cera, sua textura cálida, tão próxima da pele humana, criam um contraste quase brutal com a intensidade daquele vazio.





Fig. 5a (página ao lado) e 5b (esta página) - Busto da Rainha D. Maria I, Joaquim Rafael (1783-1864), cera e resina, 1831. 86 x 53 x 28 cm. Palácio Nacional da Ajuda. Inv. n.º 1920 © Palácio Nacional da Ajuda, Fotografia Pedro Lobo, 2021.

Nada sabemos sobre a efígie em cera de D. Pedro IV, mas terá sido modelada ainda em vida do Duque de Bragança, pois existia na Ajuda em 1833, quando o cónego José Manoel de Abreu e Lima a requisitou.

Eram quatro, então, estes curiosos retratos régios, executados «com toda a perfeição», «esmero e intelligencia». O cónego refere que os quatro retratos em cera que viu na Ajuda seriam depois «passados a mármore no laboratório de escultura que dirige a repartição das obras publicas, como consta do aviso que foi mandado ao dito Sr. Joaquim Rafael». Vendo-os guardados «no estudo do dito artista, no real palácio d'Ajuda para o fim acima applicado», e temendo a delonga que poderia ocorrer «até que se ultimasse a factura dos modelos», requisitou-os para adornar a Biblioteca da Ajuda (Santos, 1868: 10).

É provável que se enganasse, ao entender a cera como mero material “de passo”. A simples sobrevivência de bustos tão fora do comum, malgrado a sua fragilidade, comprova não apenas a sua aceitação, em termos plásticos e materiais, mas o seu sucesso. Para o historiador atual, a fealdade das régias feições tende a apontar para algum subtexto crítico, fosse ele político ou pessoal, por parte do artista, mas é provável que a intenção de Joaquim Rafael tenha sido apenas aproximar-se da tão expectada “semelhança” – para a qual contribuía a plasticidade e a textura da cera. A existência de cópias, no mesmo material, datáveis pela mesma época, destinadas a outros palácios, comprova esta aceitação, e não parece indicar que se tenha planejado a sua substituição por material mais “nobre”. Subsistem pelo menos três: os bustos de D. João e D. Carlota,

hoje na Fundação Casa de Bragança, em Vila Viçosa, e outro busto do rei, modelado pelo mesmo Joaquim Rafael e datado de 1836, no Palácio de Queluz – prova cabal do sucesso dos modelos.

Não devemos, contudo, menosprezar o cónego José Manoel de Abreu e Lima, pois a sua requisição dos bustos régios sem dúvida terá contribuído para a sua preservação. A 26 de Junho de 1844, os quatro retratos em questão ainda se encontravam «no gabinete de leitura de Suas Magestades na real Bibliotheca da Ajuda» (Santos, 1868: 16). Mas o status dos retratos em cera decaía muito, e ainda viria a cair mais. Com o passar dos anos, à medida que os novos meios fotográficos assumiam a primazia, e depois o quase-monopólio da mimesis no retrato, o milagre da similitude em “3-D” tornara-se incómodo.

De meados de Seiscentos até o início de Setecentos, o próprio Luís XIV dignara-se a posar para Antoine Benoist (1632-1717), que o retratou em cera mais de uma vez, trajando roupas em tecido e com uma peruca feita de cabelos humanos, e a guardar em Versailles um dos retratos resultantes. Obras tão “realistas” quanto as que teriam levado Abdallah Bem Aïsha, embaixador de Marrocos em Paris, em 1699, a considerar aquele artista “uma abominação”, segundo a lei de Maomé (Wellington, 2017).

Em meados do século XVIII, encontramos soberbos autorretratos, como o da anatomista e escultora em cera Ana Morandi Manzolini (1714-1774) a dissecar um cérebro – mas rapidamente o seu realismo, quase excessivo, explorado pela Revolução Francesa, iria transformá-los em objetos de feira.



Fig. 6 - Auto-retrato dissecando um cérebro, Ana Morandi Manzolini (1714-1774), 1755, cera, vidro, tecidos e outros materiais, [tamanho natural, medidas desconhecidas]. © Palazzo Poggi, Bolonha. Foto: Patricia Telles, 2017.

Em 1798 mostrava-se, em Lisboa, uma «collecção de figuras de cêra» numa «loja perto do Real Theatro de S. Carlos», na qual «se observa anatomicamente demonstrada a admirável maquina do corpo humano, e outras curiosidades» (*Correio Mercantil*, 12-06-1798).

Num artigo para a revista *Olisipo*, em 1962, Ernesto Soares menciona uma outra «galeria de estatuas de cera», menos científica e mais autoral, do italiano Luiz Chiappi, à mostra na capital na primeira década do Oitocentos (Soares, 1962: 138-139). Vindo de Espanha, onde mostrara as suas criações em finais de 1808 (*Diario de Badajoz*, 21-11-1808), este artista romano apresentou-se em Lisboa em finais de 1810, num primeiro andar na rua do Loreto n.º 72. Num anúncio publicado na *Gazeta de Lisboa* de 24 de Novembro de 1810 (não Dezembro, como refere Soares), Chiappi assegurava exhibir, entre outras, «uma bellissima estatua de Dom Sebastião Rei de Portugal». Num «Aviso ao publico» coevo, acompanhado por um soneto, que Soares reproduz, mostra que «actualizava» as imagens ao gosto do público, pois acabava de incluir, na exposição, «quatro figuras mais», entre as quais o «verdadeiro Retrato» em cera de Tapôm, do «famoso Chino [...] conhecido nesta Capital» que descreve em versos, e o da heroína Maria Manuela Sanches, «intrépida» mulher que manobrou uma «bateria como hum valoroso Artilheiro», na defesa de Saragoça contra os Franceses, no ano anterior (Soares, 1962: 138-139).

A Galeria de Luiz Chappi funcionou apenas alguns meses. Foi encerrada a 6 de Janeiro de 1811 – pois o seu itinerante autor necessitava ausentar-se da capital, «com muito sentimento», por ter «muita precisão de ir a outra parte» (*Gazeta de Lisboa*,

03-01-1811). Sem informações sobre esta passagem por Lisboa, Sánchez Gomes confunde-o com o «célebre Chiapi» (Giuseppe e não Luiz), que itinerava por Espanha na década de 1820 com imagens anatómicas de cera, de cariz científico, hoje no *Museu d'Història de la Medicina de Catalunya* em Barcelona (Sánchez Gomes, 2019: nota 17).

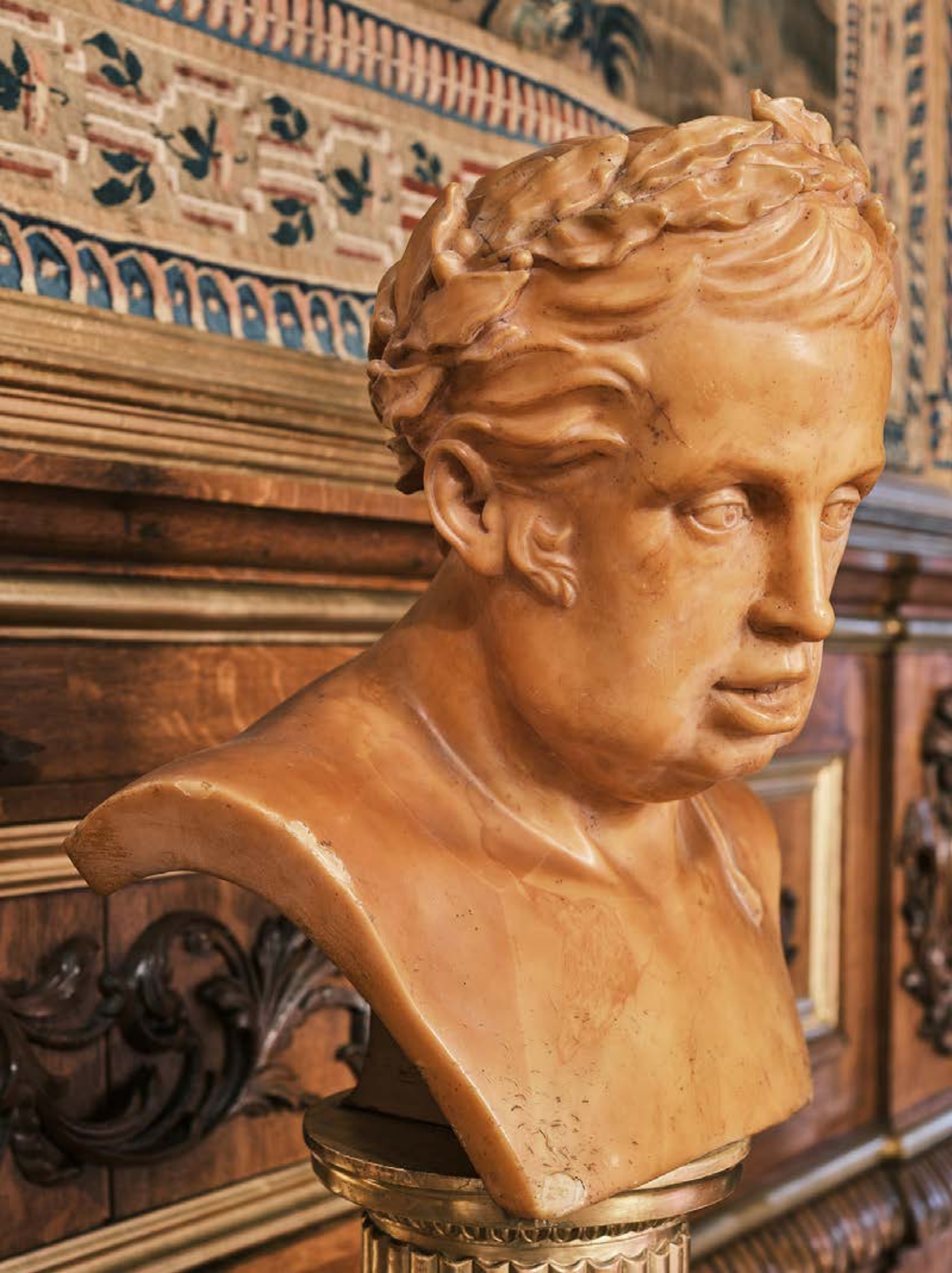
A cera colorida era, de facto, e desde o século XVII, o material favorito para a modelagem anatómica. Mas as exposições lisboetas de Luís Chiappi mostram, claramente, outra coisa: retratos – e não apenas figuras imaginárias de homens ilustres ou representações factos históricos, como os que Soares ainda viu, na própria infância, «em barracas de feira». Fictício, justamente, era o seu suposto «D. Sebastião» – provavelmente a figura em cera de um rapaz vestido em trajes renascentistas, cuja identidade variava de acordo com a localidade da sua apresentação. Mas os seus anúncios, e o soneto, provam que retratava pessoas do seu tempo, como o chinês ambulante de voz esganiçada que as crianças de rua maltratavam e que terá julgado pitoresco (Soares, 1962: 138-139).

Esses rostos perderam-se.

Apenas recomeçamos a encontrá-los agora, quando a tecnologia nos obriga a especular sobre que aparência terão andróides em silicone – material de textura tão semelhante à da velha cera. Recuperam-se imagens anatómicas, sobreviventes à passagem dos séculos e à malícia dos alunos, como a «bela adormecida» eviscerada do Palazzo Poggi.



Fig. 7 - Figura anatómica apelidada "Bela Adormecida", autor desconhecido, século XVII, cera, vidro, tecidos e outros materiais, [tamanho natural, medidas desconhecidas]. © Palazzo Poggi, Bolonha. Foto: Patricia Telles, 2017.



IMPER. REG. FIDELISS
IOAN. VI
PATRI. PIENTISS
ARTIUM
PATRONO. BENEMERENTI
D.
AN. S. CH. CCC. XXVI

Perdidos para sempre foram milhares de humildes ex-votos em cera branca, pedaços de corpos e de rostos salvos pela intervenção divina, modelados por artistas e artesãos locais, tanto em Portugal como no Brasil.

Restam, entre um punhado de obras-primas, os bustos régios da Ajuda, merecedores de um olhar atento e – porque não? – da nossa reverência, frente à perícia técnica, à agudeza de observação e à qualidade artística que os transformam em verdadeiras “imagens de marca” dessa arte ainda tão mal conhecida em Portugal.



Referências bibliográficas

ARAÚJO, A. (2008-2009). «Viver “da arte” ou... “no meio artístico”? : O caso de António José Vieira Júnior (Porto, séc. XVIII-XIX)», *Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património*. Porto, I Série, vol. VII-VIII, pp. 75-92

Correio Mercantil e Económico de Portugal, 12 de Junho de 1798

Diario de Badajoz, 21 de Novembro de 1808

LIMA, H. C. F. (1923). *Joaquim Rafael, pintor e escultor portuense*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

QUEIROZ, J. F. F. (2007). “Os Amatucci – três gerações de uma família de artistas”. In: MARTINS, F. S. (coord.), *Artistas e Artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa, Actas do VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. Porto: Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 221-230

SÁNCHEZ GOMES, L. A. (2019). «“Con su piel natural”. La exhibición museológica de cuerpos y restos humanos

preservados», ASCLEPIO. *Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, 71(2), pp. 1-14. Online in: <https://doi.org/10.3989/asclepio.2019.15> [última leitura a 20 de Maio de 2021]

SANTOS, J. J. (1868). *Biographia artística de Joaquim Rafael, primeiro pintor de Corte e Camara e das Obras do Real Paço d'Ajuda, professor proprietário da aula de desenho histórico na Academia das Bellas Artes de Lisboa, Cavalleiro da Ordem de Cristo, etc.* Lisboa: Typographia de G.M. Martins.

SOARES, E. (1962). “Figuras de Cera”, *Olisipo, Boletim trimestral Grupo Amigos de Lisboa*, ano XXV, n.º 100, Outubro, pp. 137-140

TELLES, P. (2015). *Retrato entre baionetas: prestígio, política e saudades na pintura do retrato em Portugal e no Brasil entre 1804 e 1834*. [tese de doutoramento]. Évora: Universidade de Évora.

WELLINGTON, R. (2017). “Antoine Benoist's Wax Portraits of Louis XIV”, *Journal18*, Issue 3 Lifelike (Spring). Online in: <https://www.journal18.org/issue3/antoine-benoists-wax-portraits-of-louis-xiv/> [última leitura a 20 de Maio de 2021]

The background of the slide is a faded, high-key photograph of a classical sculpture. It appears to be a bust or a figure wearing a laurel wreath, which is a traditional symbol of victory or honor. The sculpture is light-colored, possibly marble or stone, and the lighting is soft, creating a warm, golden-brown hue across the entire image.

Consulte o site

<http://ceaacp.uc.pt/>

para mais informação sobre as atividades do CEAACP

