

MARTA MARIA CABRAL

BOM JESUS DE VALVERDE

UM ESTUDO DA IGREJA E DO CLAUSTRO DO CONVENTO

PORTO 1988

MARTA MARIA PETERS ARRISCADO DE OLIVEIRA CARRAL
assistente estagiária da Faculdade de Arquitectura
da Universidade do Porto

Trabalho apresentado para os fins e efeitos previstos na alínea b) do nº2 do artº 58º do Estatuto da Carreira Docente Universitária, Decreto-Lei nº 448/ /79, de 13 de Novembro, com as alterações introduzidas pela Lei nº 19/80, de 16 de Julho, no âmbito da prestação das provas da aptidão pedagógica e capacidade científica, na F.A.U.P.

Porto, Dezembro de 1988

MARTA MARIA CABRAL

BOM JESUS DE VALVERDE

UM ESTUDO DA IGREJA E DO CLAUSTRO
DO CONVENTO

PORTO 1988

AOS MEUS PAIS

RESUMO

O trabalho estrutura-se como uma sequência de abordagens a uma obra de arquitetura, ensaiando perspectivas diversas num "abrir espaço em círculo fechado". O primeiro capítulo desenvolve-se em torno do problema da datação de *Bom Jesus de Valverde*, inserido num quadro alargado de referências dispersas. Análise formal comparada da obra e construção de uma interpretação do seu significado iconográfico encerram progressivamente o campo de estudo, centrando-o no espaço religioso da igreja. No quarto capítulo retoma-se um sentido mais geral, debatendo-se questões relacionadas com a atribuição da obra e colocando-se de forma positiva o problema da sua autoria. Por fim expõem-se os princípios geométricos de composição do projecto da igreja e do claustro, em complemento dos desenhos apresentados.

INTRODUÇÃO

No momento em que devo fixar pela escrita o estado das questões por mim estudadas, seguindo um método de exposição claro e sintético, que torne transparentes metodologia e conclusões obtidas, confesso a dificuldade do empreendimento e admito que aquele objectivo não constituiu um horizonte de referência possível no decurso do trabalho.

O estudo da igreja e claustro do Convento de *Bom Jesus de Valverde* é apenas uma linha temática de duas que inicialmente me tinha proposto desenvolver em contraponto, entrelaçando e deslindando, num movimento de notação de convergências e demarcações; a outra linha seria dedicada à Igreja de *Nossa Senhora da Conceição*, de Tomar. Esta intenção partia de um reconhecimento esquemático, com o carácter de uma pré-noção orientadora do trabalho¹⁾, que me levava a situar *Bom Jesus* num breve momento de assimilação da Renascença, sobre formas góticas e na continuidade de tradições construtivas regionais, e a entender a *Conceição* inserida num campo de referências mais vasto, abrangendo formas de um renascimento quatrocentista, filtradas por interpretações de feição maneirista.

O percurso que caracteriza a arquitectura portuguesa, ao longo do século XVI, é feito de interrogações e de pesquisas, e revela problemas de *densidade e permanência*²⁾ diferentes no espaço regional e no tempo. Neste contexto, as igrejas de *Bom Jesus* e da *Conceição*, reflectindo um mesmo ambiente cultural erudito e sensível a ideais humanistas, que floresceu nas primeiras décadas do reinado de D. João III, em torno da sua pessoa, dos infantes, seus irmãos, e de elementos da hierarquia religiosa, surgem como soluções experimentais e pontualizadas. No entanto, pelo desenho e através de um estudo das suas formas, estrutura e elementos de composição, definem-se como verdadeiras encruzilhadas, densas de referências a outras obras.

Se o trabalho foi, em parte, dando corpo a *Leitfäden* que o orientavam, sofrendo embora um reajustamento dos objectivos iniciais com o abandono circunstancial da linha de estudo relativa à *Conceição*, o percurso revelou-se cheio de sinuosidades, hesitações e perplexidades em face de hipóteses que

se impunham, questionando certezas que se julgavam adquiridas.

No final, o campo de estudo é ainda dominado por interrogações que o alargam, pensamentos fugidios e vagas percepções de núcleos de questões, ordenadas pelos seus contornos, deixando em suspenso a positividade de algumas conclusões, de carácter fragmentado e provisório.

"Hypothesen sind Gerüste, die man vor dem Gebäude auführt, und die man abträ gt, wenn das Gebäude fertig ist. Sie sind dem Arbeiter unentbehrlich; nur muß er das Gerüst nicht für das Gebäude ansehen". (Goethe)³⁾

A DATAÇÃO

1

No final da década de quarenta e princípios dos anos cinquenta, do século XVI, assiste-se em Portugal a um momento de fractura e de viragem no curso da prática da arquitectura. Encerra-se o ciclo de obras de uma geração de artistas e construtores, protagonista da arte manuelina e da introdução do Renascimento. A geração que lhe sucede, e que cresce neste ambiente, vai beneficiar de uma acção de (in)formação, que inclui o envio, pela Coroa, de bolseiros ao estrangeiro, e a divulgação, no país, da tratadística da época. A sua actividade irá desenvolver-se num período conturbado pela expressão de profundas dissensões culturais e religiosas, antecedendo a consagração da linha da Contra-Reforma.

O projecto da igreja e as primeiras campanhas de obras no Convento de *Bom Jesus de Valverde* inserem-se num momento de transição entre as duas épocas, unidas ainda por linhas de continuidade entre gerações diferentes de construtores. Neste contexto, o problema da datação do início das obras é apenas uma face de uma questão mais complexa que tem a ver com a determinação do posicionamento da obra em relação ao momento de viragem, e com o aprofundamento do seu significado neste processo.

Os documentos de que dispomos, não nos permitem resolver a questão em definitivo, pois não nos fornecem dados precisos, antes exigem uma interpretação e interpolação dos textos, fundadas num quadro de referências mais alargadas, que permita cercar o núcleo de uma hipótese viável. Quadro de referências evoca um modo de proceder bidimensional, por coordenadas, mas talvez se devesse antes imaginar a possibilidade de captar a época, cristalizando-a em momentos sucessivos, relativamente a um ponto fixo, e estudando eixos e planos das suas formações.

2

Documentos e personagens actuando num tempo e num espaço relacionados com a fundação e construção do convento, agrupados segundo uma linha sinuosa que persegue uma síntese das suas inter-relações constituem um enquadramento genérico para o estudo e interpretação da obra em si:

- a) Descrição setecentista da fundação do convento.

- b) Campanhas de obras no Passal e no Convento de *Bom Jesus*.
 - c) Fundações conventuais da ordem religiosa dos Capuchos, no Distrito de Évora, no século XVI.
 - d) Comitentes das obras do paço episcopal e do Convento de *Bom Jesus*.
 - e) Documento Rodrigo Anes, de 1538.
 - f) Documento Manuel Pires, de 1564.
 - g) Painéis da igreja do convento, atribuídos a Gregório Lopes.
- a) Descrição setecentista da fundação do convento, incluída numa obra monográfica, dedicada à história de Évora e do seu termo, redigida pelo P^e. António Franco (1662-1732) a partir de um original manuscrito do P^e. Manuel Fialho (1646-1718).¹⁾

" *Capítulo XVI*

Convento de Jesus de Valverde, fundado para os Capuchos da Piedade no ano de 1544.

Lêgua e meia de Évora, a oés-sudoeste fica um posto que da ribeira se nomeia Valverde. Nêle tem sua quinta os Arcebispos de Évora, na qual vão tomar seu alívio, nos tempos fora do Estio, em que o lugar, por razão dos charcos da ribeira, é sujeito a doenças malignas. O Cardeal Infante D. Henrique, querendo ter junto daquelle seu retiro os Religiosos Capuchos da Piedade, por sua traça lhe e dificou um conventinho, onde morasse até doze, que ele mesmo havia de sustentar, por não ser a estância oportuna para viverem de outras esmolos.

No ano de 1544 o começaram a habitar. O Cardeal deixou porta por dentro para os ir tratar e conversar (...)"

Neste texto, o ano de 1544 é identificado com a data de fundação do convento e com o momento em que este começou a ser habitado, numa aparente discrepância que tem permitido interpretações tão distintas, quanto entender-se a igreja já em construção ou concluída, ou ainda nem se quer pensada.

O manuscrito original apenas referia "*Fundado o conventinho, entraram nele os Religiosos em 1544...*".²⁾

b) Campanhas de obras no Passal e no Convento de *Bom Jesus*³⁾

Paço episcopal e convento de *Bom Jesus* denotam intervenções e ampliações dos edifícios num testemunho de uma actividade construtiva renovada ao longo de três séculos e alargada a um conjunto de pequenas edificações de carácter lúdico e de sentido religioso simbólico, disseminadas pelos terrenos da quinta. Algumas destas construções são, para o século XVI, documentos anónimos da vida e da presença de personagens importantes da Câmara eclesiástica, como o Bispo D. Afonso de Portugal (-1522)⁴⁾ e o Cardeal Infante D. Afonso (1509-1540).

Obras na 1ª metade do século XVI

Paço episcopal e capela palatina: fundação quinhentista, de que ainda subsystem vestígios góticos e manuelinos. A capela palatina desenvolve-se em uma nave e capela-mor quadrangular, entrada lateral para o público e ligação ao paço através de uma galeria. Na capela-mor, abóbada em dois tramos, de "*cruzaria ogival polinervada, fechada por chaves e mísulas de pedra. Num dos bocetes esculpiu-se a cruz de Malta, elemento intencional que pode designar o orago do templete, S. João Baptista, padroeiro da Ordem de S. João de Jerusalém, nome aliás do monarca e irmão do bispo fundador*"⁵⁾.

Casa da Água ou Casa de Fresco: edifício de planta rectangular e forma compacta, lembrando o corpo da nave da Ermida de *S. Jerónimo*, em Belém. Cobertura em terraço, à qual se ascende por um lance de escada recto; no alto, bancos para descanso. Um sistema de pequenos canais conduz a água de um aqueduto que ladeia a construção, para um tanque, de onde é projectada, por meio de gárgulas para uma pequena bacia de recepção e para um grande tanque de rega, dispostos de um e outro lado do edifício. No interior, dois tramos de "*abóbada de cruzaria polinervada, de ogivas, ornamentada com bocetes e delicadas represas de pedra, do tipo manuelino*",⁶⁾ banco de repouso. Ao lado, engenhos, nora e uma cisterna. No murete do terraço subsystem vestígios de uma data: 1514 ou 1524-34(?)⁶⁾.

O ângulo do edifício sobre o tanque de rega, é encimado por uma pequena torre circular, com um remate piramidal de oito faces, numa solução semelhante à que se pode observar na Igreja de *S. Francisco*, de Évora, nos ângulos

do corpo da nave, com a diferença de que aí as torrinhas são encimadas por um remate cónico torcido. A meio da fachada e nos ângulos, em diagonal, desenvolvem-se contrafortes de secção rectangular, em andares. Esta solução tem um paralelo nos contrafortes da galilé e do corpo da nave em *S. Francisco*, ou ainda da Ermida de *S. Jerónimo* de Belém (estes em diagonal nos cantos), e representa uma evolução relativamente aos botaréus cilíndricos das igrejas de *S. Brás*, de Évora, e *Matriz de Pavia*.

É de admitir como mais provável uma data situada na década de vinte.

Capelinha gótica-manuelina: cópia reduzida da capela tumular de Garcia de Resende, no Convento de *Santa Maria do Espinheiro* (1520-21); designada de *S. João Baptista*. O interior, de 12,5x8,5 palmos, é coberto por uma abóbada de dois tramos, de nervuras ogivais cruzadas, unidas no fecho; pequeno nicho com pilastras e arco de meia volta, de desenho clássico. No pavimento, azulejos de relevo "de aresta e corda seca, do género andaluz e da 1ª metade do séc. XVI" ⁷⁾. De notar que, na portaria do convento, o banco é também revestido "nas espaldas por azulejos relevados, do tipo quinhentista de corda seca, sevilhanos, (deslocados, como se diz, da Tourega)". ⁷⁾

Obras de finais do século XVI (?)

Grupo de capelas e nichos, ligados em labirinto, abertos na rocha e chamados das *Penhas*: uma das capelas sugere, pela forma da cabeceira disposta em pequenas ábsides semi-circulares, uma representação do *Santo Sepulcro de Jerusalém*.. "Neste conjunto, que esteve revestido de pinturas murais com cenas bíblicas, pastoris e de penitência existem, dispersos alguns silhares de azulejos e outros elementos decorativos do séc. XVIII, incluindo uma *Via Sacra* de azulejaria colorida seiscentista". ⁷⁾

Obras da 1ª metade do século XVII

Capela de planta circular, rematada por um lanternim, servindo de pombal ⁷⁾. Na *Tapada Real*, em Vila Viçosa, existem duas capelas de configuração semelhante: A Ermida de *S. Jerónimo* ⁸⁾ e a Ermida de *Santo Eustáquio* e *Atalaia*. ⁹⁾

Capela de planta rectangular, dedicada a *S. Teodósio*: portal ladeado de frestas, pináculos encimando frontão. Pedra de armas de D. João Coutinho, nomeado arcebispo de Évora em 1636. ¹⁰⁾

Obras da 2ª metade do século XVII, da iniciativa de D. Domingos de Gusmão (arcebispo de 1678 a 1689).

Aqueduto de abastecimento de água ao paço episcopal.

Lago circular, integrado no *Jardim de Jericó*: situado a um nível elevado, cercado de bancos; murete "adornado por bandeiras recortadas, de lunetas ovóides, intervalando plintos com os bustos dos profetas Abraão e Elias e ao centro, ... de mármore branco, a estátua popular de Moisés, talhada em tamanho natural".¹¹⁾ A obra decorativa é do século XVIII.

Obras setecentistas

Hospedaria, anexa à igreja e portaria do convento: da iniciativa do Arcebispo D. Simão da Gama, está datada de 1706.

Galilé (no paço episcopal) de quatro arcos de meia volta e pilares de granito, antecedendo um edifício conhecido por *Casas Pintadas*.¹²⁾

Tanque ornamental, junto ao lago circular, "com elementos conchóides aplicados numa gruta artificial, além de pedrinhas policromas e faianças populares, ... centrado por uma pilastra marmórea, quadrangular, com figuras esculpidas de influência azteca ou oriental, sobrepujada pelo busto de *Minerva*"¹¹⁾

Rocha da Pinha, localizada ainda em terras da herdade da Mitra, para norte. Obelisco monolítico, de mármore branco, com a forma de um longo prisma, de base quadrada (0.45m) e cã de 5.00m de altura, encimado por uma pinha. Assente numa rocha granítica; legenda no soco: *Agosto/6/1792*.⁶⁾

c) Fundações conventuais da ordem religiosa dos Capuchos, no Distrito de Évora, no século XVI.

1500, Vila Viçosa, Convento de *S. Francisco* (fundação de D. Jaime I, cabeça da Ordem em Portugal e da Província da Piedade).¹³⁾

1505, Borba, Convento de *Nossa Senhora da Consolação do Bosque* (D. Jaime I).¹⁴⁾

1537, Estremoz, Convento de *Santo António* (D. João III).¹⁵⁾

1544, Évora, Convento de *Bom Jesus* (Cardeal Infante D. Henrique).

- 1547, Portel, Convento de *S. Francisco* (D. Teodósio I).¹⁶⁾
- 1548, Borba, Convento de *Nossa Senhora da Consolação do Bosque* (D. Teodósio I, substituição da primitiva construção por um novo edifício).
- 1576, Évora, Convento de *Santo António da Piedade* (Cardeal Infante D. Henrique)¹⁷⁾
- 1606, Vila Viçosa, Convento de *S. Francisco* (D. Teodósio II, construção de um novo edifício conventual)
- 1654, Estremoz, Convento de *Santo António* (Construção de um novo edifício conventual)

Implantados por vezes em locais ermos e inóspitos (Vila-Viçosa), que determinaram novas fundações (Vila Viçosa, Borba), pouco resta dos primitivos conventos, ampliados ou substituídos por novas construções (Vila Viçosa, Borba, Portel). Em Estremoz, junto à cerca conventual, subsiste um pequeno edifício, muito alterado, que terá sido, segundo as crónicas monásticas a ábside da fundação quinhentista. De planta quadrada e cobertura de linhas radiadas, rematada por um lanternim octogonal, sugere-nos uma relação com *Bom Jesus de Valverde*.¹⁸⁾

Uma das características das fundações capuchas da 1ª metade do século XVI, é a maneira *chá* e directa como se vão relacionar com a natureza, que se inicia pela escolha dos locais de implantação dos conventos e se desenvolve mais tarde com a marcação do território e da paisagem com pequenos objectos arquitectónicos, de sentido religioso, numa expressão mística de imanência. Esta relação com a natureza vem na linha de uma tradição que remonta aos primórdios da Ordem, com *S. Francisco de Assis*, e já existe como expressão, em Portugal, nas fundações dos conventos de ramo observante, de finais do século XIV e XV (por exemplo em *S. Francisco do Monte*, perto de Viana do Castelo, no modo como se implanta o convento e se define o caminho de acesso).

Em Portugal, coincidindo com o desenvolvimento do empirismo científico da época dos Descobrimentos, e sob influência do Humanismo, o movimento de abertura à natureza difunde-se, ganhando múltiplas facetas que se traduzem numa actividade construtiva diversificada, de que constituem exemplos:

- A construção de casas de campo e de locais de retiro e descanso da vi

da urbana (D. Afonso de Portugal e *Sempre Noiva*, Cardeal D. Afonso e *Valverde*, onde recolhia lápides e cipos romanos, André de Resende e a Quinta do *Arcediogo*, onde guardava uma colecção de obras de arte, D. João de Castro e a Quinta da *Penha Verde*);

- a apropriação e recriação da natureza em formas estruturadas, como os jardins da Quinta da *Bacalhoa*, do *Paço Ducal* de Vila Viçosa, e dos *Paços Reais* de Évora¹⁹⁾;
- e as inúmeras intervenções em edifícios, que reflectem o prazer de disfrutar a paisagem (galerias e varandas do *Paço Real* de Sintra e *Torre de Belém*, portas-varandas de *Sempre Noiva*, janelas de canto e átrios como o do Convento do *Espinheiro*).

d) Comitentes das obras do paço episcopal e do Convento de *Bom Jesus*

Coordenando as primeiras campanhas de obras na quinta de Valverde e a cronologia das fundações capuchas, define-se uma teia de relações, que envolve membros da família real e da Casa de Bragança, actuando em paralelo e por vezes concertadamente.

Desconhece-se de quem terá partido a ideia de fundação de uma quinta e paço para descanso e retiro espiritual da câmara eclesiástica. Os vestígios de construção mais antigos datam do 1º quartel do século XVI, mas a capela palatina, a casa de fresco e a capelinha gótico-manuelina situam-se a partir de meados dos anos vinte, pelo que recaem no período de governo do bispado pelo Cardeal Infante D. Afonso (1522-1540). No entanto, é provável que a fundação do paço se deva ao Bispo D. Afonso de Portugal (1485-1522), e se enquadre num movimento de construção de paços e quintas, de finais do século XV e XVI in. (*Sintra, Paço Ducal de Vila Viçosa, Alvito, Torre da Giesteira, Água de Peixe, Sempre Noiva, Bacalhoa, Azeitão*).²⁰⁾

No ano de 1537 realiza-se com grandiosas celebrações o casamento de uma irmã do 5º Duque de Bragança D. Teodósio I, a infanta D. Isabel, com o infante D. Duarte, irmão de D. João III. O contrato de casamento, que incluía a cedência, em dote, do ducado de Guimarães, condicionada ao caso de haver herdeiros, tinha sido longamente preparado e assinado em 1536²¹⁾. Por essa época, desde 1531,²²⁾ a corte residia com intermitência em Évo

ra,²³⁾ e nos tempos que antecederam aquele acontecimento, encontramos momentos de colaboração do rei, do Infante D. Luis, e mais tarde do Cardeal Infante D. Henrique com os duques de Bragança, no financiamento da edificação do Convento de *Nossa Senhora da Assunção (Loios)*, de Arraiolos.²⁴⁾ A família real contribuiu para a construção da igreja, que se integra na corrente do manuelino-mudéjar (a empreitada da capela - mor decorreu entre os anos de 1527 e 1537). Os subsídios da Casa de Bragança destinaram-se à construção do claustro, cujo primeiro projecto, do tempo de D. Jaime I, previa arcarias de alvenaria. Depois de 1537 "*foi terminado na traça actual a instâncias do prior cônego Luis de Santa Maria, que o enriqueceu de materiais ricos: mármore e granito*".²⁵⁾ O seu desenho é clássico e tem afinidades com o do claustro do Convento da Graça, de Évora, embora mais depurado.

Data do ano de 1537 a fundação, em Estremoz, do Convento de *Santo António*, num primeiro empenhamento da Coroa em relação à ordem religiosa dos Capuchos, apoiada pelos duques de Bragança. Poder-se-á colocar como interrogação, se não terá sido nesta altura que surgiu a ideia de apoiar a fundação de um convento da mesma ordem no termo de Évora, portanto ainda em vida do Bispo D. Afonso. Este foi um "*prelado exemplar, reformador do clero e do culto,*²⁶⁾ *humanista distinto e escriptor erudito, que sendo já de maior idade se ia sentar nos bancos das aulas, fundadas nos seus Paços de Évora, sob direcção do seu mestre André de Rezende.*"²⁷⁾

Trata-se apenas de uma hipótese, que permitiria enquadrar a decisão num contexto mais amplo, englobando o estreitamento das relações, que se constata nesta época entre a Coroa e a Casa de Bragança, a participação de prelados franciscanos na administração do bispado²⁸⁾ e a acção governativa esclarecida do Cardeal - Infante D. Afonso. Por outro lado, teria a vantagem de alargar o período de tempo entre a decisão e a conclusão das obras do Convento de *Bom Jesus* que o tornam habitável (1544), e permitiria dar sentido a uma linha de continuidade, independente da alteração que se dá com a morte de D. Afonso e a nomeação do Cardeal Infante D. Henrique, em 1540.

c) Documento *Rodrigo Anes*, de 1538²⁹⁾

"Manuel de Crasto. Nos o Cardeall Ifante &c vos enviamos muito saudar;

nos mandamos ora laa Pero Fernandez, noso moço destribeira, a fazer certas obras em Valverde, as quais haa de fazer Rodrigo Anes, noso mestre dellas, qua laa ora estaa, e por que pera as ditas obras, he necessario logo dinheiro, vos mādamos que deis e entrequeis ao dito Pero Fernandez, tanto que chegar, doze mill r.^s, os quaies elle dispenderaa nas ditas obras, que lhe asy mādamos fazer segumdo leva por nosos apontamentos e Itens. E por esta com seu conhecimento de como recebeu de vos os ditos doze mill r.^s mādamos que vos sejã levados em cõta e asi vos encomendamos que lhe deis pera as ditas obras todo o qualquer outro aviamento e ajuda que lhe de vos for necesario, como de vos cõfiamos. Esprita em Lixboa a XXX dagosto - Luis Alvarez de Proença a fez de 1538. O Cardeal Iff^e."

No dorso:

"Por Cardeal Ifante A Manuell de Crasto fydalgo de sua Cassa e seu recebedor do bispado devora".

A expressão "certas obras" parece designar algo difícil de identificar de forma mais explícita (a continuação de uma obra?), mas a referência "apontamentos³⁰⁾ e Itens³¹⁾" sugere a existência de notas desenhadas sem grande rigor, a acompanhar a descrição das tarefas a executar. Este documento poderá ter interesse na medida em que seja possível identificar Rodrigo Anes com um homónimo, que arrematou a empreitada de conclusão do claustro do Convento dos Loios, de Arraiolos, depois de 1537.³²⁾

f) Documento Manuel Pires, de 1564.³³⁾

Juiz Vereadores e Procurador da cidade deuora.

O Cardeal Ifante uos enuio muito saudar. Eu tenho mandado a Manoell Pirez caualeiro de minha casa e mestre de minhas obras que faça certa obra no Collegio do Espirito Sancto dessa cidade e no mosteiro de Jesu de Valverde. E porque pera a dita obra tem necessidade de muita cal e ora são enformado que tem mandado fazer hũu forno della que estaa pera se coser, uos encomendo que asy este forno de cal como qualquer outro que mandar fazer pera as ditas obras lho nam tomeis nem consintaes tomar: e a todas as mais causas, que lhe necessarias forem pera a dita obra lhe deis todo fauor e ajuda que lhe de uos comprir como confio que fareis: e de o

asy fazerdes receberei contentamento e uolo aguardecerei muita. Es cripta em Lixboa a XXbj dias do mes de Setembro.

Xpouão da Costa a fez anno de 1564.

O Cardeal Iffante

Pera o Juiz Vereadores e Procurador da cidade deuora.

O texto deste documento tem constituído o suporte para a atribuição do projecto da Igreja e do Convento de *Bom Jesus* a Manuel Pires, e consequentemente a sua datação tardia, de modo a poder inserir-se no período de actividade conhecida deste mestre de obras.

g) Painéis da igreja do convento, atribuídos a Gregório Lopes.

Em relação a estes painéis é possível isolar alguns aspectos que se prendem com a sua execução e contribuem para uma datação da igreja.

É certo que as três tábuas "*Presépio*", "*Calvário*" e "*Ressurreição de Cristo*", que se encontram actualmente no Museu Regional de Évora, vieram do convento de *Bom Jesus* e coincidem com aquelas descritas em setecentos: "*O altar da mão direita, a quem entra, é consagrado a Jesus nascido, o segundo, que chamamos Mor, é de Jesus Crucificado, o terceiro, de Jesus Ressuscitado*".³⁴⁾

A dimensão das tábuas (1,14m de largura por 1,80m de altura)³⁵⁾ e a forma superior arredondada implicam um conhecimento exacto do nicho onde iam ser colocadas, enquadrado pelas colunas e arquivolta (o afastamento das colunas, na base, é de cerca de 1,17m).

A atribuição destes painéis a Gregório Lopes, que faleceu em 1550, é feita com base numa pequena joaninha existente no "*Calvário*", idêntica à dos painéis de Tomar e de *Santos-o-Novo* que se julga constituir um sinal do pintor.³⁶⁾ Gregório Lopes trabalhou em Tomar nos anos de 1536 - - 38, tendo pintado vários painéis para as capelas da Charola do Convento de *Cristo*.³⁷⁾ Nos anos seguintes, de 1538 a 1539, deve ter executado o retábulo da Igreja de *S. João Baptista*, de Tomar, cujas obras dependiam do mosteiro.³⁷⁾ Posterior a estas obras, no início da década de quarenta, situa-se a série de *Santos-o-Novo*, cujo painel "*Ressurreição*" tem muitas afinidades com a tábua do Convento de *Bom Jesus*, do mesmo tema.

Uma série tardia pintada para a *Misericórdia* de Abrantes, cujo portal

está cronografado de 1548, encerra o "*ciclo evolutivo de que Gregório Lopes foi o centro*"³⁸⁾, "*mas seria temerário atribuir este retábulo de Abrantes ao próprio Gregório Lopes*"³⁹⁾. O tema do "Calvário" constitui uma variação do painel correspondente de *Valverde*.

A questão dos painéis, cujo estudo e datação de c.ª de 1545⁴⁰⁾ se têm desenvolvido independentes de uma análise do espaço, para o qual foram pintados, e livres de um envolvimento na discussão da atribuição da obra de arquitectura, revela-se afinal decisiva para a datação da igreja do convento.

A hipótese de uma antecipação das datas, e da colocação do projecto e do início da construção de *Bom Jesus* na 1.ª metade da década de 1540-50, insere-se na conjuntura que se procurou caracterizar, e constitui uma interpretação muito próxima dos textos do P.^e M. Fialho ("*fundado o conventinho, entraram nele os Religiosos em 1544*")⁴¹⁾ e do P.^e A. Franco ("*no ano de 1544 o começaram a habitar*")⁴²⁾, no sentido de que o convento também oferecia condições para a realização dos ofícios religiosos na igreja.

ANÁLISE DA OBRA

1

(P^e A. Franco) "A igreja t^oda contar^a de at^e 15 palmos. Neste espa^o tem tres altares, recolhidos do corpo da igrejainha; o quarto lado é o da porta. Cada lado tem sua meia laranja por cima sustentada s^obre 32 colunetas de m^armore. No meio tem sua clarab^oia. Toda é, como o convento, dedicada a Jesus; o altar da m^ao direita, a quem entra, é consagrado a Jesus nascido, o segundo, que chamamos Mor, é de Jesus Crucificado, o terceiro, de Jesus Ressuscitado. S^oo pain^eis de m^ao excelente. Filipe 2^o se agradou tanto da linda architectura que passando por ali, quando se recolheu para Castela, a mandou debuxar".¹⁾

(R. dos Santos) "É uma igreja de planta central redonda, em cujo corpo se enxertam quatro capelas semicirculares, encimadas por lanternins como o n^ucleo central por uma c^upula. Uma s^erie de colunas de m^armore completa a sugest^oo bramantina e, por outro lado, nos horizontes longⁱnquos do s^eculo VII, recordamo-nos da igreja bizantina de Mont^elⁱos. A igreja pelo seu estilo, é de meados do s^eculo XVI e representaria um dos primeiros reflexos do Renascimento italiano na obra de Torralva, obra que ... traduz aspectos diversos da architectura italiana, hauridos mais na influ^encia dos livros de S^erlio, que na vis^oo directa dos monumentos italianos."²⁾

(G. Kubler) "This diminutive church, whose longest dimension is only 21 feet, is an important example of volumetric imagination, unique in its method and successful in resolving some of the more difficult problems of the High Renaissance in centrally planned church design. (...)

Normally the compartmentation of a church obeys the longitudinal and transverse axes of the plan. Here the generating geometry is not axial. It is governed by the boundaries of the square containing the five octagons. The diagonals of this square form the axes

of the church. All parts of the grid are oblique to the axes. The church and its grid are askew. The grid is marked by the black and white flooring squares, which run diagonally across the axes of nave and cross vessel. The effect in the flooring is of diagonal motion. In the volumes the effect is cellular and cruciform. The greatest possible density of architectural form seems to have been achieved without confusion in a volume no larger than a sacristy or baptistry, and yet a dozen distinct spatial and functional units are marked out. Typical of the thrifty sense of the whole design is the use of the eight central free-standing columns for multiple functions. The columns supporting the central dome also mark the boundaries of two octagons and of one square. Each support earns its keep in three ways, and it participates both in domed and in trabeated structures. (...)

The central octagon is like a nave ringed by chapels. All are domed, and every part does double duty. The opening at the main door is a narthex as well. The chapel facing the narthex opposite to it is also the sanctuary. The other two chapels serve as transepts and as cross vessel. Surrounding the central octagon or nave are four flat-roofed square passages which connect the encircling chapels both with one another and with the center. (...) It is an architecture of multiple geometry and of simultaneous possibilities of interpretation, depending for certain effects on an Islamic tradition of geometric form, combined with the proportional harmonies of the High Renaissance. Islamic antecedents appear also in the broken axiality of the entrance which brings the visitor into the space at a right angle to the main alignment. This off-axis entrance prepares the mind for diagonal and circular motions carried respectively by the flooring and the squares linking the outer octagons." ³⁾

(J. Segurado) "No seu conjunto, a Igreja de graciosas curvas e perspectivas interceptadas, onde ressalta o mármore das colunas e de parte do pavimento, pois a maior parte é de tijolo rebatido, dão-nos uma sensação de beleza onde predomina, alegremente, uma sua-

ve luminosidade reflectida pelo paupérrimo caiado. É uma obra da Renascença mas até certo ponto, com um cinho alentejano português. A planta da Igreja é em cruz grega com braços octogonais, sendo um à entrada. Os outros três são capelas. A parte central, também de oito lados, é envolvida pelos braços da cruz e por pequenos corpos hipóstilos, de planta quadrada, que ligam os braços entre si. Em dois daqueles corpos abrem-se portas de acesso à sacristia e a uma arrecadação, peças naturalmente também minúsculas.

Todo este jogo geométrico é definido deste modo: Na parte central por 8 colunas isoladas, na periferia pela parede mestra com colunas e ela encostadas. A elevação sobre tal planta é fora de vulgar e oferece características bem especiais. Os cinco tramos octogonais são cobertos por cúpulas semi-esféricas, tendo o central elevado zimbório e os outros singelos lanternins. Acima das arquivoltas e abraçando as arquivoltas há, em todos os cinco tramos, um corpo de secção octogonal até ao entablamento que, como tambor, recebe a cúpula. Porém no tramo central acima daquele entablamento, ergue-se outro alto tambor onde, circularmente, se rasgam janelas em arco até à cúpula que assenta em ligeira cornija arquivoltada. A ligação do paramento octogonal com a cúpula de planta circular, faz-se de maneira imprevista, sem "penditifs". É conseguida, unicamente, com duas mísulas-modilhões - em cada paramento dos arcos, sobre os quais descansa, graciosamente, o entablamento. (...)

Num jogo de justas proporções, os arcos alternam com as arquivoltas que, simultaneamente, poisam nas mesmas colunas. Estas, com base dóricas, têm curiosos capitéis com ábaco de quatro faces curvilíneas que dir-se-iam moldes de capitéis coríntios, ainda despidos das volutas e das folhas de acanto. O carácter destes ábacos é comum a várias obras de Dom João III (...)" ⁴⁾

A Igreja de Bom Jesus constitui exemplo de uma arquitectura de geometria e de possibilidades múltiplas de interpretação, segundo Kubler, que abarca tudo do quanto tem sido dito e se esquivava a um sentido único de significação.

Uma análise do espaço da igreja terá de partir de uma tentativa de reconstituição aproximada das condições originais. O sentido depurado e abstracto

da obra que hoje vemos, feito de um jogo de luz envolvendo as colunas de mármore e diluindo-se contra um fundo branco de contornos esbatidos, é acentuado pela composição geométrica marcada no pavimento. No entanto, estas condições alteram-se profundamente com a presença dos painéis atribuídos a Gregório Lopes, que constituem um dado essencial para uma interpretação do sentido iconográfico da obra e do significado complexo da sua composição.⁵⁾

Reinaldo dos Santos caracterizava assim o estilo de Gregório Lopes:

*"Como pintor régio, seguindo a vida da cõrte, conheceu e teve o amor das pompas, dos cortejos, dos trajes ricos, dos costumes áulicos; isso reflecte-se na sua obra, e é mesmo um elemento para a caracterizar e identificar."*⁶⁾

*"Se as composições sacras seguem o convencionalismo iconográfico da época, os fundos enriquecem-se do pitoresco original dos terreiros e architecturas nacionais, da arte de agrupar as multidões, a que o pintor confere movimento e vida. O mestre que pintou êsses ambientes fê-lo com uma liberdade de composição e de touche não compatíveis com um colaborador secundário. No desenho e modelado, um pouco duros, ... domina mais o traço do que a mancha, a matéria é mais densa e as mãos, de desenho menos correcto, têm maneirismos inferiores (dedos delgados, cilíndricos, mal articulados). O rosto das Virgens de olhos globosos, as cabeças dos anjos sorridentes, a linha da fronte seguida na do nariz, a riqueza da indumentária, e sobretudo, a cõr, em que dominam os azues, os carmins e um tom de âmbar que tudo doura, permitem contrapor êste mestre da vida faustosa e das festas palacianas ao sentimento dramático de Cristovão de Figueiredo (...)"*⁷⁾

e, referindo-se em pormenor à série de painéis de Santos-o-Novo, contemporânea das tábuas de Valverde,⁸⁾ escrevia:

"A sua ligação com Tomar parece-nos clara, quer nos maneirismos do desenho, mãos e tipos femininos, quer sobretudo, pela riqueza da cõr, ainda mais brilhante aqui, e pelo carácter preciosos dos fundos, nos quais, melhor que no tema principal, se revela, quando tratados com esta liberdade, a personalidade do artista. As ruínas romanas da "Ressurreição têm já o gôsto romântico dum Panini (...)." ⁹⁾

Em *Bom Jesus* o tema da *Ressurreição* é desenvolvido como em *Santos - o - Novo*, com uma *expressão aromática* ¹⁰⁾ intensa e contrastante, em que a figura de Cristo, ao centro, de vestes vermelhas, domina empunhando um cetro de cristal. No *Calvário* a composição estrutura-se em volta da cruz; num primeiro plano. Ambos os painéis constroem um sentido de axialidade que na *Ressurreição* é contraposto à figura do soldado, aos pés de Cristo. Colocados no espaço da igreja reforçam as orientações definidas pelos braços da cruz grega, marcando eixos centrais e dando profundidade para além das cenas representadas em primeiro plano, equilibrando as linhas de fuga determinadas pelas marcações geométricas, em diagonal, no pavimento dos "pórticos" quadrados entre as capelas.

No *Presépio*, o plano intermédio é definido por um portal renascentista, com um arco de meia volta e colunas apoiando o entablamento, numa alusão aos elementos arquitectónicos que enquadram o nicho em que se inseria o próprio painel. Para além do portal, desenvolve-se uma sequência de espaços representando uma passagem aberta, ladeada por arcadas de meia volta, conduzindo a uma porta ao fundo, que deixa entrever a continuação do percurso. Do lado direito, esboça-se uma ala coberta por uma abóbada apoiada em arcos e colunas, que tem continuidade no sentido transversal. Na realidade, para além do painel e da parede desenvolve-se uma das alas do claustro, que conduz a uma porta ao fundo, em direcção ao refeitório e à cozinha. São muitas as sugestões quanto à intencionalidade daquela representação, no entanto será talvez mais certo admitirmos apenas que ela existiu, sem uma preocupação de reprodução fiel da realidade. Aliás, é possível que o claustro ainda (não) estivesse em construção, na altura em que os painéis foram executados. 11a

As plantas da igreja e do claustro baseiam-se num sistema de composição construído a partir de uma sequência de quadrados, inscritos em diagonal uns nos outros, como é visível na relação das bases das colunas com as placas quadradas de mármore preto em que apoiam. Este esquema de composição define um *princípio de axialização*, ¹¹⁾ que foi explorado extensivamente no desenho dos pináculos da arquitectura gótica, e descrito por Mathes Roriczer (*Fialenbuch*, 1486) e por Hans Schmuttermayer (*Fialenbuch* ca 1484-89) entre outros. ¹²⁾ Em *Bom Jesus* este sentido vertical desmultiplica-se nas colunas e prolonga-se para além das cúpulas, nos lanternins, acentuando a ter- 2a

ceira dimensão do espaço.

As colunas definem uma malha geométrica que se prolonga infinitamente para além das paredes que a limitam. O facto, único no panorama da arquitectura da época, de se destacarem completamente da parede, permite interpretá-las como formando pórticos, no sentido descrito por Alberti.¹³⁾ A cada coluna corresponde uma "pilastra" em alvenaria, indicada por um desfasamento dos planos das paredes, o que origina numa espaço tão pequeno uma sucessão de reentrâncias e saliências.

O acesso às capelas é feito a partir da nave central através de um "portal" 2b, 12b definido pela arquivolta, sobre a arquitrave apoiada nas colunas, colocada num plano saliente, relativamente às paredes laterais sobre os espaços quadrados entre as capelas. As mísulas-modilhões sob o entablamento das cúpulas e do tambor central colocam-se a eixo das colunas, naquele plano saliente, assegurando assim a marcação do octógono até este nível. O mesmo pormenor do plano saliente, repete-se nas arquivoltas das capelas e vem representado no livro IV, de Serlio, mas não foi seguido no desenho do *claustro D. João III*, de Tomar.¹⁴⁾

Um dos aspectos singulares de *Bom Jesus* encontra-se na concepção dos espaços quadrados, entre as capelas. Os eixos das colunas definem intersecções de uma malha geométrica. No pavimento, os quadrados de mármore preto fazem parte da série a partir da qual, reduzindo, se define a base das colunas e a base do fuste, para se regressar às dimensões ponto de partida no ábaco. O espaço quadrado é coberto não por um sistema de arquivoltas e abóbada, mas sim por uma laje única de granito, talhada de modo a apoiar sobre o ábaco das colunas, que se salientam. 2a, 3d

Apresenta um perfil de arquitrave, com duas faixas; na face inferior é enquadada por uma pequena moldura.

As colunas de mármore de veios castanhos, têm um perfil vigoroso, mas muito bem desenhado, e a êntase que apresentam não tem paralelo em outras obras de arquitectura. O perfil da base pode ser classificado indistintamente como dórico, coríntio ou toscano seguindo neste aspecto as gravuras de *Medidas del Romano*, de Diego de Sagredo.¹⁵⁾ 10f

A ausência de capitéis e de qualquer motivo decorativo, ao contrário de que irá ser executado em igrejas mais tardias como em *Marvil a*, *Veiros* e *Santo Antão* (pequenas volutas, conjugadas ou não com ranhuras na parte correspon 3b

dente ao cesto dos capitéis, dá a esta obra o sentido de uma definição pro gramática do que irá ser o *estilo desornamentado*.¹⁶⁾

Existem pequenos desenhos de Leonardo da Vinci de colunas, entre os quais 8a se encontra um capitel semelhante aos de Valverde, o que sugere, não uma possível "influência" directa, mas um percurso de reflexão idêntico.¹⁷⁾

As paredes que delimitam o espaço da igreja situam-se para além da estrutu ra definida pelas colunas e pela linha contínua das arquiveladas. Nas capelas e na nave, a transição do octógono para o círculo efectua-se a um mesmo nível, por meio do entablamento, sobre o qual se apoia, nas capelas, a abóbada. No corpo central "*a articulação da cúpula com as estruturas de suporte - grupo de colunas e arcos - feita por meio de tambor duplo, sendo o superior fenestrado* [apresenta] *claras semelhanças com o da Igreja dos "S.S. Celso e Guiliano", de Roma, hoje desaparecida, da autoria de Donato Bra* mante", o mesmo se verificando relativamente "*à alternância dos arcos e ver* gas rectas nas estruturas de suporte centrais"¹⁸⁾

Esta elevação do corpo central introduz um sentido de ênfase no princípio 1a de axialidade, alongando as perspectivas no interior e acentuando o perfil das formas da cobertura no exterior. Este gosto por formas alongadas poderia ser interpretado como um sinal de maneirismo.

Na parte do tambor dispõem-se oito janelas, duas por cada braço da cruz gre ga. A eixo das diagonais apenas se desenhava, em nicho pouco profundo, o contorno das janelas.¹⁹⁾ A colocação e a altura das janelas era essencial para assegurar a iluminação dos painéis, no interior das capelas, contribuindo para uma certa "dramatização" do espaço, numa alternância de claros-escuros, acentuada pela descontinuidade das aberturas. Neste contexto, a posição dos painéis estava relacionada com a incidência da luz solar. O Pre sépio recebia a luz de nascente, a Ressurreição sobressaia à tarde, com a luz de poente, e o Calvário colocava-se contra o meio-dia, sendo dos três painéis aquele que permanecia numa penumbra constante.

A entrada lateral na igreja tem sido entendida como uma quebra da axialida de definida pela cruz grega; no entanto, o significado atribuído a este fac to deveria ser reduzido a uma expressão mais simples. É provável que tenha existido uma ligação directa entre o convento e a igreja, feita a partir do claustro.²⁰⁾

Uma hipótese possível seria uma passagem através da sacristia do lado da I evangelho, o que explicaria a forma exterior arredondada, que apresenta o braço da cruz nesse ponto. A confirmar-se esta hipótese, a entrada na nave da igreja processar-se-ia quase directamente através do "pórtico" quadrado, e estaria integrada no esquema dinâmico dos espaços em diagonal, com funções de comunicação entre as capelas e de acesso aos compartimentos laterais.

Tratando-se de uma fundação quinhentista da 1ª fase, em que prevalecia o sentido de eremitério, e dado o carácter quase privado deste convento, inserido na quinta da Mitra, é natural que a entrada para o público estivesse subalternizada e ligada apenas ao quarto espaço alveolar.

2

As referências de *Bom Jesus* desenvolvem-se em três momentos distintos, que nos traçam o percurso de uma época, condensado numa obra:

- a) Uma raiz medieval que constitui o ponto de partida do sentido iconográfico, e da escolha da forma que o irá expressar.
- b) Uma apropriação da tradição construtiva gótica e manuelina.
- c) Uma mentalidade humanista e renascentista que reflectindo sobre a herança medieval a transforma, utilizando um vocabulário clássico.

a) A raiz medieval

A relação de *Bom Jesus* com a Igreja de *S. Frutuoso de Montélios* foi estabelecida pela primeira vez talvez por Reinaldo dos Santos²¹⁾; a sua importância releva de facto de nos permitir traçar um enquadramento do momento do projecto envolvendo as personagens do Cardeal Infante D. Henrique e de Vaseu. D. Henrique, arcebispo de Braga de 1532 a 1540, deu entrada naquela cidade apenas em 1537, fundando no mesmo ano o Colégio Latino, cuja direcção confiou a Clenardo. Este humanista deixou Portugal em 1538, tendo sido substituído por Vaseu que se manteve

à frente da instituição de 1538 a 1541. Entre os anos de 1541 e 1550 viveu em Évora, tendo sido nomeado para dirigir a Escola de Humanidades, criada pelo Cardeal Infante D. Afonso e continuada por D. Henrique. Vaseu foi um dos humanistas que se dedicou ao estudo da história da Idade Média, especialmente da Península Ibérica, desenvolvendo um trabalho de investigação documental e arqueológica nos locais onde viveu, que publicou na obra *Chronici*, dedicada a D. Henrique (1552).²²⁾ Neste contexto, o conhecimento que o Cardeal Infante poderia ter da igreja de *S. Frutuoso*, seria certamente mais aprofundado do que aquele que terá obtido no âmbito de uma visita pastoral.

João de Barros referiu-se também a *S. Frutuoso de Montélios*, "já então associado ao Mosteiro dos Capuchos da Piedade, o qual, anos antes em 1523, fora instituído por vontade do arcebispo de Braga, D. Diogo de Sousa"²³⁾ A sua descrição ("he de maravilhosa feição, pequena, em Cruz, e tem pelo meio vinte e duas columnas de mármore, em que se sustenta")²⁴⁾ revela-nos um edifício diferente daquele que subsiste actualmente, e mais próximo de *Bom Jesus*, como se depreende também da descrição que nos deixou Frei Manuel de Monforte:

"Todas estas cousas se achão na Egreja de São Fructuoso: sua fôrma he em Cruz para todas as partes igual; cujas pontas fazem quatro Capellas, que as paredes fecham em meyo circulo. Huma das Capellas, que podemos chamar o pé da Cruz, serve de entrada onde está a porta; outra q̄ diretamente responde a esta, como cabeça das hastes da Cruz, serve de Capella principal, onde está o Altar mayor; nas outras duas, que ficam como braços, estão ou dous Altares collateraes; & tendo cada huma só dezasete palmos, & meyo de largo, neste tão pequeno espaço tem a Egreja vinte & quatro columnas: quatro naquella primeira entrada da porta, seis em cada Capella collateral, & oito na principal de todas. As quaes por ficarem tão espessas, & com tão estreitos intercolumnios, que alguns não passam de tres palmos [...] Daqui nasce serem os Altares destas tres Capellas tão pequenos, que não tem mais de tres palmos de vão, onde apenas se pode revolver o Sacerdote; nẽ cabe no Altar estãte para o livro; nẽ me

nos se poem nelles castiçaes para as candeas, por não haver lugar accõmodade [...]" ²⁵⁾

A escolha de uma forma centralizada, como em *S. Frutuoso*, tem o significado de uma recuperação do sentido de *martyrium*, que a tradição cristã lhe tinha associado na Alta Idade Média, consagrando-o a Cristo. Esta seria também uma leitura possível da opção por uma solução de planta central que se verifica nas igrejas de *Bom Jesus da Cruz* de Barcelos, (1705) e do Convento de *Santo Agostinho* da Serra do Pilar, dedicada inicialmente ao *Salvador* ²⁶⁾ (o primeiro projecto com que se iniciaram as obras em 1537 previa já uma igreja de planta circular) ²⁷⁾.

O sentido da cruz grega é desenvolvido em *Bom Jesus de Valverde* sob a forma de cinco câmaras, como nas figurações medievais da *Apocalipse de S. João* ^{4a,b} e da *Visão de Ezequiel*, em pintura e iluminura. O conteúdo simbólico evolui no tempo, passando de uma representação de Cristo e dos Evangelistas, ou dos seus símbolos, para uma figuração de Cristo e os Doutores, ou outros santos, mais tardias (por exemplo, frescos da abóbada da capela-mor do Convento de *Nossa Senhora da Esperança*, de Vila Viçosa). ²⁸⁾

As obras do *Claustro da Manga* e da *Fonte dos Evangelistas*, do Mosteiro do *Escorial*, inserem-se nesta temática e encontram-se relacionadas entre si pelo desenho. ²⁹⁾ Na *Manga* dispoem-se em torno de um corpo central, constituído por uma colunata circular, encimada por uma cúpula e lanternim, quatro pequenos oratórios, dedicados a S. João Baptista, S. Jerónimo, S. Paulo primeiro eremita, e Santo António, "*todos Principes de la vida solitaria*" ³⁰⁾ Os oratórios situam-se nas diagonais da cruz, sendo os seus braços definidos pelos acessos e tanques de água.

"Ay pues aqui una fuente en medio de este patio de el claustro trazada para ponerse alli de tan estraña manera, q̄ nõ sabria yo pintarla como ella es: tiene esta fuente para llegar a ella quatro arcos de piedra que está em medio de todas las quatro partes o angulos del dicho claustro, tiene en sus proporciones sus calles adonde ay sus naranjos y jornas, y intremedio de cada una lleva su rio o arroyo q̄ haze mas fresco lo que está dentro de manera que en este espacio ay quatro vergeles, y ocho rios, o arroyos: en medio de estos jardines, y rios estan quatro escaleras ricamente labradas de piedra, y cada escalera tienne sette gradas acompañadas de unos bestiones bien labrados, y sobre estas quatro escaleras se

arma un pattio octavado mui pulido, y galan, en medio del qual sale una fuente de gran artificio, porq̃ el agua q̃ cahe de ella sobre aquellos rios, buelve a recogerse por otros caños secretos, y assi ay agua continuamente sin q̃ se sepa por donde viene, ni adonde vá." ³¹⁾

Na *Fonte dos Evangelistas* do *Escorial* existe apenas uma construção central, de forma octogonal, cujas fachadas em diagonal, voltadas para os quatro grandes tanques, integram nichos com estátuas dos evangelistas. Frei Sigüenza cronista hieronimita, interpretava o sentido desta obra como sendo a representação de "*a mystical garden of Eden, source of the four rivers of Paradise watering the continents with the Gospel of Christ, beneath the crowning figure of the Saviour, whose live water of doctrine instructed the Apostels and Evangelists*" ³²⁾ Este conteúdo simbólico também poderia ser atribuído ao *Claustro da Manga*, completado pela interpretação de Kubler relativa aos torreões (oratórios) colocados em comum na água, simbolizando a unidade da contemplação ascética, e aos arcobotantes, significando a interação do Espírito Santo. ³³⁾

Entre estas duas obras coloca-se a Igreja de *Bom Jesus* como um elo, definindo ao nível do desenho uma linha entre a *Manga* e a *Fonte dos Evangelistas*. Aliás, segundo a tradição "*Filipe 2º se agradou tanto da linda arquitectura que passando por ali, quando se recolheu para Castela, a mandou de buxar*". ³⁴⁾

A alteração que se dá no *Claustro da Manga*, relativamente aos esquemas medievais, consiste no abandono (relativo) da definição de um ponto central identificado com Cristo, alargando-se a sua presença simbólica a toda a cruz, representada na obra pelos percursos e circuitos de água. Os oratórios encontram-se colocados nas diagonais e, embora constituam uma componente importante do desenho, são, do ponto de vista do conteúdo simbólico, a variante cuja presença pode ser dispensada numa evolução da linha de pensamento que se concentre na expressão do essencial. Em *Bom Jesus* este passo é dado, a igreja "*toda é, como o convento, dedicada a Jesus*". ³⁴⁾ Apenas nas portas de acesso às duas sacristias figuram em medalhões os Santos *S. Francisco e Santo António de Lisboa*. Os percursos constroem-se, em *Bom Jesus*, a partir dos espaços quadrados de transição, em diagonal, para os espaços estáveis das capelas e da nave.

Kubler apontou o sentido de movimento existente na igreja: "*This off-axis en*

*trance prepares the mind for diagonal and circular motions carried respectively by the flooring and the squares linking the outer octagons".*³⁵⁾ A mesma intencionalidade é definida por ex. numa representação do Cordeiro rodeado pelo Tetramorfos, concebida como uma roda "girando en el sentido de rotación de la bóveda celeste".³⁶⁾

Em *Bom Jesus* encontra-se resolvido o problema que consiste em coordenar uma necessidade de circulação com a definição de espaços de permanência, colocados na cruz. Cada uma das capelas tem um centro próprio, marcado no pavimento por um círculo de mármore a que corresponde o lanternim, provavelmente com um diâmetro interior idêntico ao da placa. Em certo sentido, o centro está em toda a cruz e apenas há um sentido de interioridade e de elevação, pelo que é quase decorrente que não haja necessidade de uma representação exterior, em alçado.

A *Fonte dos Evangelistas* não irá seguir esta linha. Os percursos cruzam-se no centro de uma construção, encimada por uma cúpula com um lanternim e uma cruz, de modo que toda a composição se lê apenas do exterior, circulando em torno do claustro. Mas do ponto de vista do desenho, o princípio é o mesmo, sendo a *Fonte dos Evangelistas* resolvida como um "negativo" de *Bom Jesus*.

Kubler caracterizou algumas das diferenças entre a obra do Escorial e o *Claustro da Manga*, anotando, por exemplo, a dupla função de cada elemento na *Fonte*, como acontece aliás em *Bom Jesus*:

*"The irprecedented novelty of the Escorial design is its division of an integral temple into four piers treated like façades, which belong also to the separate basins. The supports of the temple therefore work in two contexts: each basin is both separated and conjoined; each cupola support belongs both to the background and to the figure. The double function of each member appears most clearly in the plan and in the view from the distance - the parts sustain the whole, from which the parts resolve as members of another context. At Coimbra this relationship of simultaneous integrity and independence was stated less elegantly and white more parts, such as flying buttresses, stairs, double basins, and the eight - - columned temple. The Escorial fountain achieves the whole program with fewer parts in a figure - ground interplay"*³⁷⁾

Entre a *Fonte dos Evangelistas* (1595) e o *Claustro da Manga* (1533-35) as di

ferenças são, em parte, aquelas que caracterizam o percurso da arquitectura nesse intervalo de tempo. No entanto, elas existem também entre *Bom Jesus de Valverde* e a *Manga*, no mesmo sentido apontado por Kubler.

O *Claustro da Manga* tem o carácter de um programa iconográfico articulado em formas. *Bom Jesus*, partindo do desenho da obra de Santa Cruz, com a qual se relaciona de modo muito claro, sobretudo ao nível dos côrtes,³⁸⁾ realiza uma síntese formal pregnante do seu conteúdo simbólico.

b) Uma apropriação da tradição construtiva gótica e manuelina

A planta da Igreja de *Bom Jesus de Valverde* tem sido integrada, do ponto de vista de uma classificação tipológica, na linha das igrejas centralizadas, desenvolvida no Renascimento. Como exemplos que poderiam ter influenciado o seu desenho, têm sido apontadas as gravuras de plantas centralizadas do livro V (templos), de Serlio, editado pela 1ª vez em Paris, no ano de 1547, partindo naturalmente esta hipótese de uma datação mais tardia do projecto da igreja (Reinaldo dos Santos, Túlio Espanca, Kubler entre outros). Jorge Segurado sugere uma linha de referências radicando nuns desenhos de Francesco di Giorgio, que ilustram o seu *Trattato di Architettura Civile e Militare*, de 1502,³⁹⁾ precisamente a mesma obra que inclui as apostilhas de Leonardo, com desenhos de colunas.⁴⁰⁾

Na Igreja de *Bom Jesus* o desenho da sua planta constrói-se a partir de um princípio de composição *ad quadratum*, que define a estrutura interna da forma, explorando desenvolvimentos a partir de um quadrado inicial. Constituem momentos deste princípio de composição, isolados ou em conjunto, a multiplicação simples da unidade de base, a ampliação ou redução na base de séries de raiz de 2, ou ainda a passagem da forma quadrada para o círculo, recorrendo ao octógono como forma intermédia para esta quadratura do círculo.

Este princípio de composição foi explorado extensivamente no período gótico enquanto processo de definição da estrutura interna partindo do núcleo para a periferia, da unidade de base para a sua desmultiplicação. No Renascimento foi retomado por Francesco di Giorgio e por Leonardo nos seus desenhos experimentais de espaços religiosos centralizados, que partem de uma concepção do espaço como um "*sistema homogêneo no interior do qual cada ponto, independentemente de estar situado num sólido ou num vazio [é] unicamente determinado por três coordenadas perpendiculares en-*

tre si prolungando-se in infinitum a partir de um dado "ponto de origem".
41)

Em paralelo desenvolve-se no Renascimento uma linha que, apoiando-se no estudo das obras da Antiguidade Clássica romana, parte para a definição da forma através das massas, dos planos e dos seus contornos, num entendimento do espaço como um "agregado ou composto de sólidos e vazios, uns e outros finitos".⁴¹⁾

Filarete, por exemplo, parte "da 'uno quadro' di base, che delimita in partenza tutto il perimetro circoscritto della costruzione ... [e] procede per subdivisioni interne successive (seguendo le linee del reticolo nel quale il quadro viene diviso), fino a delimitare quadrati di misura variabile, si che ne risultano composte e organizzate le parte singole e la totalità della pianta. Il metodo dà dunque luogo a un'opera che potremmo dire chiusa, secondo il principio rinascimentale della finito".⁴²⁾

6d,g,j

Um princípio semelhante encontra-se nos desenhos de Serlio para igrejas de planta centralizada, caracterizadas a partir da sua configuração externa, da qual decorre o seu espaço interno.

6e,f

Em quase todos estes desenhos reconhece-se uma característica que não se encontra em *Bom Jesus de Valverde*: uma acentuação, ao nível da planta, do espaço central em detrimento dos espaços laterais. Wölfflin, explicando um dos pontos da sua tese de evolução das formas quatrocentistas, para as do Alto Renascimento caracterizada pelo reforço da estrutura tectónica de forma, citava dois exemplos, mas não anotava este aspecto particular da configuração do núcleo central:

"Nous nous expliquerons à propos d'un exemple précis, le cloisonnement de deux voûtes de la Renaissance: la voûte du chœur de S. Maria del Popolo à Rome et la voûte de la Camera della Segnatura. Inutile de préciser laquelle des deux précède l'autre. Les éléments sont chaque fois les mêmes: un octogone central est flanqué de quatre médaillons et les écoinçons sont remplis d'une forme en relief. Mais alors que dans le premier cas ces reliefs restent isolés, dans le second ils sont intégrés à l'ensemble, ils touchent les cercles (les médaillons), et ceux-ci à leur tour sont en contact immédiat avec la forme centrale. L'ensemble est devenu une unité, une totalité en un sens plus élevé, les contrastes sont rapprochés et par là plus expressifs, et au lieu d'une équivalence des éléments nous trouvons une hiérar-

6i.1

chie fortementement marquée entre les parties du système". 43)

Esta questão constitui um *Leitmotiv* que nos permite seguir a linha de ascendência de *Bom Jesus de Valverde* através das formas do gótico final e da arte manuelina portuguesas. A utilização de formas octogonais aponta-nos também neste sentido; uma breve inventariação permite talvez dispor os dados, para com eles construir uma hipótese de interpretação:

Mosteiro da Batalha, Capela do Fundador: planta quadrada, a abóbada articula uma lanterna octogonal. Panteão de D. Duarte: planta octogonal

Sé da Guarda, torres da fachada principal: a planta articula em diferentes níveis uma passagem do quadrado (meio quadrado segundo as diagonais) para o octógono.

Convento de Santa Cruz, de Coimbra, torres da fachada: forma octogonal na parte superior.

Convento de Cristo, de Tomar: a planta da parte inferior dos contrafortes angulares da nave articula em diferentes níveis a passagem de um octógono a um círculo.

Nas colunas dos claustros e de galerias ou varandas, os esquemas são relativamente simples, conjugando as base formas quadradas e octogonais, ou octogonais e circulares, num tema que é retomado, sem grandes variações nos capitéis. Os fustes das colunas são oitavados (colunelos das bandeiras do claustro da *Batalha*, colunas da nave da *Matriz de Viana do Alentejo*, Igreja de *S. João Baptista* de Moura, *Matriz de Azurara*) ou circulares (varanda manuelina do *Paço Real de Sintra*).

No caso dos pilares, compostos por colunas em feixe, torcidas ou rectas, o desenho da base, de configuração octogonal, articula a passagem para as colunas, rematando cada uma com um pequeno capitel individualizado no conjunto (pilares da nave da Igreja de *Jesus*, de Setúbal) ou reunindo-se num capitel único, que retoma aproximadamente as formas da base (Igreja de *Santa Maria do Castelo* de Montemor-o-Velho, Igreja da *Madalena* de Olivença, Igreja de *Nossa Senhora da Assunção*, antiga *Sé de Elvas*).

Os pilares da *Sé de Elvas* apresentam, ao nível das colunas em feixe recto, uma secção cuja configuração decorre de um princípio de composição idênti-

co ao da planta de *Bom Jesus de Valverde*. Recuperando um comentário de Rafael Moreira, relativo a esta igreja ("que mais parece uma maquete transportada para o próprio real" ⁴⁴) poderíamos acrescentar que o desenho do projecto desta obra pouco menor seria que a secção, em tamanho natural, dos pilares da *Sé de Elvas*.

A abóbada das naves de *Santa Maria de Belém* é um caso muito interessante de uma comparação possível com *Bom Jesus de Valverde*. O desenho das nervuras e as suas intersecções definem um esquema idêntico ao da estrutura colunar de *Bom Jesus*. A posição das colunas dos *Jerónimos* corresponde em *Valverde* à posição dos círculos de mármore preto, no centro das capelas. Por outro lado, as diagonais de *Bom Jesus*, sobre as quais se constróiem os espaços de circulação, correspondem nos *Jerónimos* aos alinhamentos rectos, ortogonais entre si, definindo o eixo da nave central e dos tramos. Deste modo, o princípio de composição é idêntico e conduz a resultados semelhantes na articulação dos espaços dinâmicos e dos espaços estáveis: as colunas dos *Jerónimos* são as capelas de *Bom Jesus de Valverde*.

A interpretação de Kubler

"Typical of the thrifty sense of the whole design is the use of the eight central free-standing columns for multiple functions. The columns supporting the central dome also mark the boundaries of two octagons and of one square. Each support earns its keep in three ways; and it participates both in domed and in trabeated structures". ⁴⁵)

surge neste contacto como a expressão de um pensamento estrutural.

Ainda sob outro aspecto encontramos em *Bom Jesus* uma referência a uma tradição recente, que constituía a arte manuelina: a associação de materiais distintos, o granito e o mármore, em estruturas de suporte, como foi feita no portal da Casa do Capítulo do Convento de *S. João Evangelista (Loios)*, de Évora, numa referência ao *templo romano*, onde os mesmos materiais já se encontravam conjugados (os capitéis são de mármore). *Bom Jesus* retoma esta combinação, transformando-a pelo desenho clássico com um sentido de reflexão sobre um passado recente, e apontando uma nova orientação.

É pelos volumes cúbicos e cerrados e pelo perfil da cobertura que a igreja de *Bom Jesus* se liga a uma tradição alentejana marcada pelo islamismo, que deu origem, já no período da arte manuelina, a uma linha de expressão regio-

nal. Este facto é tanto mais claro se compararmos o perfil exterior das abóbadas de *Valverde* com as do *Claustro da Manga*, ou com a abóbada da Capela de *Santo Amaro*, de Alcântara. 1a,5a

Na tradição alentejana encontram-se duas linhas de apropriação de um mesmo sistema construtivo, que constituem as coberturas em abóbada de meia laranja: uma via de feição popular e mais "islamizada" que mantém o extradorso à vista, apenas rebocado e caiado, coroando as paredes do corpo em que assenta a abóbada com um pequeno beirado. A outra via, em que se integra *Bom Jesus*, cobre a abóbada com um telhado de linhas radiadas rematado por um lanternim, uma lanterneta cega ou apenas um pequeno pilar encimado por uma esfera (capela-mor do primitivo Convento dos *Capuchos* de Estremoz, Ermida de *Nossa Senhora de Belém* de Vila Viçosa, Ermida de *S. Brás* de Évora, Igreja de *Santo Antão*, de Évora).

A conjugação volume cúbico e abóbada de meia laranja constitui um dos aspectos característicos da arquitectura do Alentejo, e é utilizada sistematicamente nas pequenas ermidas de espaço único, ou como ousia associada a uma nave alongada, antecedida frequentemente de um alpendre. Resulta uma sequência de espaços abertos e fechados, de volumes baixos e compactos, que definem claramente um percurso longitudinal, e não uma quebra da axialidade como poderia sugerir a tradição islâmica.

- c) Uma mentalidade humanista e renascentista que reflectindo sobre a herança medieval a transforma, utilizando um vocabulário clássico.

"Nirgends handelt es sich um einem kontinuierlichen zeitlichen "Fortschritt", der in gerader Linie zu einem bestimmten Ziel führt. Altes und Neues geht nicht nur auf lange Zeitstrecken nebeneinander her, sondern beides fließt ständig ineinander über. Von einer "Entwicklung" kann daher hier nur in dem Sinne gesprochen werden, daß sich die einzelnen Gedankenmotive, in eben diesem fluktuierenden Hin und Her, allmählich immer schärfer gegen einander absondern, daß sie in bestimmten typischen Gestaltungen heraustreten. An solchen typischen Bildungen wird der immanente Fortgang des Gedankens klar (...)".⁴⁶

Este processo de ir traçando os limites e pensando os seus dois lados,⁴⁷⁾ foi sendo feito em parte já ao longo do texto, mas surge a necessidade de esboçar os traços mais concretos desse espírito renascentista

que prepassa pela Igreja de *Bom Jesus de Valverde*. Esboçar, retomando sempre questões de pormenor porque não é possível generalizar apenas a partir de uma obra; seria necessário colmatar lacunas com referências a outras obras e estudos paralelos.

Os pensamento e reflexões sobre a arquitectura, que se reconhecem no projecto da Igreja de *Bom Jesus*, são o resultado do estudo e de um amadurecimento desenvolvidos no fio entre duas décadas, no limite temporal entre a arte manuelina e o surgimento de um estilo clássico depurado, num momento em que Évora ainda é talvez o centro cultural mais importante. Na década de 1540-50, dar-se-á como que uma "*leichte Verschiebung des Accents*"⁴⁸⁾, que aponta por enquanto apenas uma linha tendencial, cuja expressão se tornará visível no 3º quartel do século XVI: a fixação do eixo polarizador da vida cultura do país em Lisboa.

No final dos anos trinta, esta tendência ainda não é perceptível. Em torno da côrte e da câmara eclesiástica definem-se círculos de intensos debates de ideias e de estudos linguísticos, históricos, arqueológicos e de teoria da Arquitectura. As datas de que dispomos relativas à recepção, edições, e traduções de tratados de arquitectura e de engenharia

1540 (?), livro(s) IV (e III?) de Serlio, trazido(s) de Itália por Francisco de Holanda.⁴⁹⁾

1541 , tradução de Vitrúvio, *De architectura*, encomendada por D. João III a Pedro Nunes.

1541 , edição, em Lisboa, de *Medidas del Romano*, de Diego de Sagredo.

1542 , duas reimpressões desta edição.

1543 , "*Dous livros de Aqueductos*, André de Resende⁵⁰⁾

1542-43 , André de Resende traduzia Alberti, *De re aedificatoria*, por encomenda de D. João III.⁵¹⁾

1550-51 , André de Resende ainda trabalhava nesta tradução.⁵²⁾

não significam em certos casos, o ponto de partida, antes se enquadram numa acção de divulgação promovida por D. João III. A recepção de alguns tratados tinha-se dado já na década de 1530-40, e se não dispomos de datas precisas, podemos reconhecer a sua influência em algumas obras de arquitectura.

Seria possível construir uma interpretação do percurso traçado pelo Re-

nascimento, nas primeiras décadas do reinado de El-Rei D. João III, isolando duas personagens e estudando a evolução espessa nas suas obras: Francisco de Arruda e Nicolau Chanterene.

A obra mais tardia e marginal ao núcleo da arte manuelina de Francisco de Arruda constituiria um elemento essencial para avaliar a mudança de gosto que se dá em meados dos anos trinta e estudar as formas de transição que a expressaram, mas este trabalho não está feito, na medida do que ainda é possível, e faltam-nos elementos importantes como os *Paços Reais de Évora*.

É provável que a adopção de um desenho clássico em obras de Francisco de Arruda, como a *Arca de água* de c. 1536, seja um reflexo do ambiente cultural que se vivia na época em Évora, mas ela deve-se certamente a um contacto pessoal mais estreito com André de Resende, que teve, segundo a tradição, um envolvimento directo nas questões relacionadas com o abastecimento de água à cidade de Évora.

*"Falou [André de Resende] na matéria com escritos antigos e com cípios, que o testemunhavam. Este com inexplicável curiosidade mandou cavar aqui e ali, onde o discurso lhe ditava poderia ter sua queda a levada de água. Com sua diligência achou não só indícios, mas evidências do aqueduto antigo. Praticando com inteligentes, veio desde as minas tomando as alturas por circuito, até à cidade, e mostrou com evidência poder a água ser trazida, e que já o fora (...)."*⁵³⁾

Integrada no sistema de abastecimento de água, existiu "na confluência do Paço Real e pórtico da Igreja de S. Francisco"⁵⁴⁾ uma construção renascentista, da década de 1530-40:

*"Compunha-se de um torreão de planta octogonal decorado por meias colunas toscanas e nichos emoldurados, de vieiras nos arcos de meio ponto, tendo um corpo superior com lanternim de aberturas do mesmo estilo, envolvido, na base, por urnas piriformes. Toda a obra era feita de alvenaria ricamente acabada, com excepção da bacia ou taça interior, donde nasciam as bicas distribuidoras da água para o Paço Real e seus jardins, Conventos de S. Francisco e N.ª S.ª da Graça, a qual é de mármore branco (...)"*⁵⁴⁾

Esta descrição sugere-nos uma relação com a Igreja de *Bom Jesus*, e ao mesmo tempo traz-nos à memória a obra do *púlpito de Santa Cruz*, de planta de base octogonal, um nicho em cada uma das faces livres, com a sua abóbada em forma de vieira, e nas arestas duas pequenas estatuetas sobre mísulas, definindo uma forma colunar...

Do percurso traçado por Nicolau Chanterene podemos isolar algumas obras e com elas definir a linha de orientação da arquitectura do Renascimento, em Portugal. O *púlpito de Santa Cruz* constitui um dos marcos essenciais. Sobre o artista que o fez, escreveu Vergílio Correia, ainda antes da atribuição definitiva da obra a Chanterene: 8b

*"O artista que ideou e realizou o púlpito de Santa Cruz provinha pois daquele ambiente do gótico quinhentista, que uma viva e salutar corrente renascentista trespassara. Era um desses artistas educados no naturalismo realismo de quatrocentos, aos quais o encanto das novas concepções e das novas realizações italianas subjugava, sem contudo desarreigar do clima artístico em que se criara. O sentimento da distinção, da beleza, física e moral, e a preocupação da gracilidade, transformava os trabalhos dos plastífices, amalgamando e fazendo levedar naturalismo e realismo, sob o fermento de um novo idealismo todo poderoso, absorvente e sedutor. A beleza da vida sublinhava agradavelmente o que na crença aparecia de mais belo e emotivo."*⁵⁵⁾

Mas é possível imaginar esta obra depurada de toda a carga ornamental e reduzi-la à expressão mais simples dos volumes e planos, nichos e elementos estruturais. Sem as pequenas figuras, estatuetas e baixos relevos, planos, estrutura e modinatura passam a constituir o essencial da composição: o seu desenho vai ser apurado, articulando-se os perfis numa definição de linhas e de luz/sombra mais nítidas. Este é de certo modo o curso da arquitectura nas décadas que se seguem.

Num momento de transição situam-se duas obras que representam um ensaio de uma tentativa de conjugar, num sentido depurado, as formas arquitectónicas e uma decoração elegante e graciosa: as *pilastras* do Convento do *Paraíso*, de 1533, e o *túmulo de D. Álvaro da Costa*, de 1535. 8d

Sobretudo as *pilastras* do convento das Dominicanas são uma obra de um encanto muito especial e de um sentido marcado de *inventio*, com as suas colu 12c

nas encerradas em pilares, numa ambiguidade de significados que se alarga aos capitéis, com os pequeninos bustos duplicados nas arestas correspondentes às extremidades dos ábacos curvilíneos, sugerindo um movimento circular da leitura

O *túmulo de D. Francisco de Melo*, no Convento dos *Loios*, de Évora, tem sido considerado como uma das obras finais de Chanterene ⁵⁶⁾, desconcertante pelo seu carácter abstracto, organizando-se "*mais como um arco triunfal que propriamente um monumento fúnebre, ao que não deve ser estranho o ambiente que então se vivia em Évora, de rigor e de purismo.*"⁵⁷⁾ Esta obra representa no percurso de Chanterene um momento de inovação notável. Caracteriza-se pela importância da componente arquitectural, de desenho depurado, e pela afirmação dos planos, particularmente visível no friso e na cornija lisos, e nos medalhões, tratados em superfície e não em profundidade como nas obras anteriores.

Contém ainda um pormenor de rigor clássico, cujo aparecimento é determinante pela relação que estabelece com a teoria da arquitectura: a associação coluna-arquitrave e pilar-arco. Esta questão foi teorizada por Alberti ⁵⁸⁾ e não constava em *De architectura* de Vitrúvio, pois tinha sido um desenvolvimento do período tardirromano. ⁵⁹⁾

Bom Jesus aponta-nos para um fundo de teoria arquitectónica construído a partir dos tratados de Alberti e de Vitrúvio, tomando referências de desenho de Serlio (o esquema arquivoltas/arquivolta, com o pormenor da colocação do arco num plano saliente) e de Diego de Sagredo (perfil da base das colunas). Nas décadas dos anos quarenta e cinquenta a ordem coríntia será utilizada frequentemente e sempre com o perfil, na base das colunas, idêntico ao da ordem dórica. Esta opção encontra-se definida em *Medidas del Romano* e também no tratado *Divina proportione* de Luca Pacioli, ⁶⁰⁾ mas não corresponde às indicações de Alberti, Serlio e Palladio. Neste contexto, constituem uma excepção as colunas jónicas da Igreja de *Santa Maria do Castelo*, de Estremoz, cujo desenho das bases está de acordo com as regras definidas por Alberti e Serlio, diferentes das de Sagredo.

As arquivoltas seguem um perfil da ordem coríntia, simplificado, pois apenas tem duas faixas. Em relação à cornija, as referências são difíceis de destringer, mas o seu perfil é idêntico ao do *túmulo de D. Francisco de Melo*, com excepção de um pequeno pormenor, em quarto de círculo de recorte côncavo, em vez de convexo.

O modo como as regras das ordens clássicas são apropriadas pela arquitectura portuguesa do reinado de D. João III, com um sentido técnico, pragmático e de bom senso, de que é exemplo programático a Igreja de *Valverde*, e o modo como é concebida a sua planta, segundo um princípio de composição aberto indutivo apontam-nos para a existência de uma mesma disposição interior metódica, que caracteriza uma 3ª via no período do Renascimento, em Itália.

"... [der geistige Gesamtkreis] dem Leonardo angehört, jenes Kreises, der im Italien des 15. Jahrhunderts neben der absteigenden scholastischen und der aufsteigenden humanistischen Bildung eine dritte spezifisch-moderne Form des Wissens und des Erkenntniswils darstellt. Hier soll nicht ein fester religiöser Gehalt wissenschaftlich fixiert und begriffen werden, hier soll nicht auf die große antike Tradition zurückgegangen und in ihr die Erneuerung des Menschentums gesucht werden: sondern hier wird überall an konkrete technisch - künstlerische Aufgaben angeknüpft, für die eine "Theorie" gesucht wird. " 61)

L. B. Alberti situa-se também nesta linha de pensamento cuja teoria filosófica e matemática foi antecipada por Nicolau de Cusa. 62) As repercussões da sua obra *De re aedificatoria* na arquitectura portuguesa são de ordem teórica, de definição de princípios estéticos e de bom senso, orientadores da acção dos técnicos e dos responsáveis da Administração. O sentido de medida e de contenção que encerram algumas das suas recomendações, constitui, no limiar da década de quarenta, como que uma definição programática do estilo desornamentado que se esboça.

"Außerden sollte man auch nach dem Ansehen eines jeden hierhin Maß halten, meine ich, so daß ich auch bei Königen einen allzu weitläufigen Aufwand als Überhebung tadle". 63)

"Ich sehe bei unseren Vorfahren, daß die klügsten und mäßigsten Männer, sowohl in allen anderen öffentlichen und privaten Angelegenheiten, als auch in der Baukunst Mäßigkeit und Sparsamkeit außerordentlich gebilligt haben, und jede Uppigkeit von den Bürgern abhalten und einschränken zu müssen glaubten. Ich weiß auch, daß sie hierfür sowohl durch Ermahnung als durch Gesetze mit allem Eifer und Fleiße vorgesehen haben". 64)

"Wer den wahren und echten Schmuck eines Gebäudes herausfinden will,

der wird tatsächlich einsehen, daß dieser nicht durch Aufwand von Mitteln, sondern wohl hauptsächlich durch Reichtum an Geist erworben werde und darauf beruht." ⁶⁵⁾

Algumas disposições de Alberti podem ter constituído referências directas para o projecto de Bom Jesus:

"Vor allem aber möchte ich den Boden mit Linien und Figuren erfüllt sehen, die sich auf Musik und Geometrie beziehen, daß wir überall zur Geistesbildung angeregt werden." ⁶⁶⁾

"Oder Du könntest einen Stein, der über Menschenermessen groß ist, an die Decke zaubern (...) Oder, wenn Du einen so großen Stein hättest, daß Du daraus einen ganzen Teil Deines Gebäudes machen könntest (...) Dies bringt in der Tat einem Baue viel Bewunderung und um so mehr, wenn der Stein aus fremder Gegend auf schwierigem Wege hergebracht wird." ⁶⁷⁾

"Es gibt eine gewisse Art von Öffnungen, die den Türen und Fenstern nach Lage und Form ähnlich sind, doch nicht durch die ganze Dicke der Mauer gehen.

Diese geben gleichsam als ausgehöhlte Nischen einen würdigen und geeigneten Raum und Standort für Standbilder und Tafeln. (...) Nur dies gehört noch zur Sache, daß diese Nischen in richtiger Zahl, mäßiger Größe und in schicklicher Form ausgeführt sein müssen, so daß sie gänzlich den Fenster ihrer Art gleichen". ⁶⁸⁾

"Die letzte [Schicht] von allen wird aus glänzendem Marmorstaub hergestellt; das heißt, man nimmt statt des Sandes einen völlig reinen, weißen gestoßenen Stein. (...) Man findet manchmal im Felsgestein Adern, die dem durchleuchtenden Alabaster sehr ähnlich sind; diese sind weder Marmor noch Gips, sondern ein Mittelding zwischen beiden, und ihrer Natur nach sehr leicht zu zerreiben. Gestoßen und an Stelle des Sandes beigemischt, gibt dieser Stein wunderbar die glänzenden Funken des blendend weißen Marmor wieder". ⁶⁹⁾

Esta última citação não significa mais do que uma hipótese sugestiva, motivada por uma anotação de Jorge Segurado "a Igreja ... dá-nos uma sensação de beleza onde predomina, alegremente, uma suave luminosidade reflectida pelo paupérrimo caiado". ⁷⁰⁾

3

O claustro revela-se como uma obra distinta da igreja, embora possa ter sido projectado ao mesmo tempo, ou, pelo menos, determinadas configuração, dimensões e posição relativa.

Pelo desenho das colunas dóricas e dos pilares, em granito diferente daquele utilizado na igreja, a parte baixa do claustro revela-se muito próxima do desenho do pórtico da Igreja da *Graça*, de Évora. As semelhanças notam-se também ao nível de pormenores, como o perfil da apófige inferior, idêntico à das colunas daquele pórtico e das colunas do *templo romano*, ou ainda a maneira um pouco gorda, bojuda, de definir a êntase, estreitando expressivamente na parte superior. Nos pilares, a moldura define, na parte inferior, a transição do plano recuado para o facial por meio de um plano oblíquo.

No piso superior, alguns destes pormenores são tratados de modo diferente, como a êntase, ou não existem, como o desenho da moldura do pilar, que é rematada na parte inferior por um chanfro simples, ao nível da base das colunas. Neste piso os pilares são em alvenaria rebocada e caiada.

O modo como os arcos apoiam sobre as colunas, no piso inferior, sugere um momento de conclusão e abobadamento desta parte mais tardio, já sem relação com as obras da igreja, e com outras obras, como os claustros da *Graça*, de Évora, e do Convento dos *Loios*, de Arraiolos, onde foram observados os precedentes de Alberti, relativos à necessidade de interposição de um elemento que estabeleça a transição entre o arco e o capitel.⁷¹⁾

Por outro lado, a abóbada do 1º piso é de berço, lisa, nas alas do claustro, apenas com uma leve saliência, indicativa dos arcos abatidos correspondentes aos pilares. Este tratamento em superfície, que se nota também sobre os arcos, é diferente do desenho relevado das estruturas de suporte, e denota um gosto mais tardio, que se expressa nas obras do *Colégio do Espírito Santo*, de Évora, iniciadas no ano de 1550.

BOM JESUS

1

Na linha de um pensamento aristotélico, a visão cosmológica medieval concebia o mundo como uma estrutura encerrada, geocêntrica, definida por níveis correspondentes aos elementos Terra, Água, Ar e Fogo, cada um com uma função própria na formação do mundo, e uma "quinta essência" atribuída aos corpos celestes, girando em torno da Terra. Esta estrutura determinava relações de hierarquia entre os diferentes níveis, em função de uma maior ou menor proximidade de Deus, definindo-se uma linha de gradação contínua que unia na acção o Princípio Criador infinito e ao mundo sensível dos seres criados.

A renovação dos estudos filosóficos e matemáticos da Antiguidade, sobretudo de Platão, encetada no círculo dos humanistas de quatrocentos em Itália, o desenvolvimento do empirismo científico e os avanços da cosmografia determinaram o abandono desta concepção do mundo.

Reafirmando o princípio platónico de uma separação radical e intransponível entre o mundo do sensível e o mundo do inteligível, do visível e do invisível, da aparência e da ideia, Nicolau de Cusa contrapõe à teoria evolucionista de Aristóteles uma interpretação da relação do mundo criado com Deus fundada na afirmação "*finiti et infiniti nulla proportio*", que constitui a negação de uma concepção do universo como uma estrutura de níveis hierárquicos superiores e inferiores, mais ou menos próximos do Criador, e abre caminho a uma forma de religião e de mentalidade religiosa fundadas numa relação imediata do indivíduo com Deus.

Nesta perspectiva a questão de um centro para o Mundo desloca-se de um nível físico para o domínio da Metafísica. Deus é o centro da Terra e de todas as esferas celestiais, assim como de tudo o que há no mundo; como centro do Universo ele é também a sua circunferência infinita, que tudo engloba no seu ser. ¹⁾

"Non est igitur centrum terra, neque octavae aut alterius sphaerae, neque apparentia sex signorum super horizontem terram concludit in centro esse octavae sphaerae... Neque etiam est ipsum mundi centrum

plus intra terram quam extra. Neque etiam terra ista, neque aliqua sphaera habet centrum, nam cum centrum sit punctum aequedistans circumferentiae et non sit possibile verissimam sphaeram aut circulum esse, quin verior dari possit: manifestum est non posse dari centrum, quin verius etiam dari possit atque praecisius. Aequidistantia praecisa ad diversa extra Deum reperibilis non est, quia ipse solus est infinita aequalitas. Qui igitur est centrum mundi, scilicet Deus benedictus, ille est centrum terrae et omnium sphaerarum atque omnium quae in mundo sunt, qui est simul omnium circumferentia infinita".

"A esfera tem um ponto no meio que se chama centro, do qual saem as linhas para a circunferência. Pelo centro entendem eles a Deus e que por Si, por sua essência e natureza só Ele é bom, e que a formosura das criaturas assim interior como exterior é por participação desta suma Bondade, que é Deus. (...) Assim como o centro é um e indivisível e está no meio e dele saem as linhas para a circunferência, assim Deus é uma unidade simplicíssima, um acto puríssimo que está em todas as cousas, do qual procedem os raios de formosura das criaturas. Ele está dentro em nós e é fonte de todo o Ser, Ser mesmo do nosso ser, Ser mais íntimo a nós que nós." 3)

A formação de Nicolau de Cusa desenvolveu-se em três momentos distintos, iniciando-se em Deventer num ambiente marcado pela "devotio moderna" e pela mística alemã de Mestre Eckehart, estruturando-se em Heidelberg com um ensino de base escolástica na linha de Occam e, finalmente, recebendo em Pádua os impulsos decisivos com o Humanismo e o Renascimento quatrocentista. Estes momentos básicos da sua formação tenderam a uma síntese que surge aparentemente como uma verdadeira "*coincidentia oppositorum*", mas que na realidade não é mais do que "*der spezifische Ausdruck des eigentlichen geistigen Kernproblems der Renaissance*." 4) Exerceu uma influência determinante no círculo em que se podem integrar L.B. Alberti, Luca Pacioli, Leonardo e talvez Francesco di Giorgio.

Se em Nicolau de Cusa se desenha uma linha que vai do misticismo alemão a Santo Agostinho e Platão, definindo um conceito e ideal de *humanitas* numa perspectiva religiosa, como "*Vollendung und Erfüllung der Grundlehren des Chris*

tentums", ⁵⁾ Frei Heitor Pinto situa-se já num momento em que se dera a passagem do humanismo cristão para um humanismo católico. ⁶⁾ Caracteriza-se por ser um "escolástico esclarecido, [situando-se] dentro das linhas traçadas pela assembleia tridentina, não dando acolhimento às orientações dos humanistas cristãos e à tese de uma renovação espiritualista segundo um evangelismo dum Lefèvre, dum Erasmo e de outros (...)", ⁷⁾ mas representa a continuidade de uma linha de referências aos "místicos de inspiração agustiniana, como S. Boaventura e Raimundo Lúlio". ⁸⁾

A obra de Raimundo Lúlio constitui uma tentativa de demonstração racional das verdades dogmáticas do Cristianismo, segundo um método que se poderia designar de "arte inventiva" ⁹⁾. A sua "capacidade demonstrativa não consistiria num simples trânsito lógico de postulados indemonstráveis até conclusões formalmente verdadeiras, senão que assentaria em princípios metafísicos evidentes e demonstraria todas as verdades filosóficas e religiosas; além disso, o seu uso reduzir-se-ia a um simples manejo de quadros, círculos, "câmaras", gráficos e à constatação visual dos nexos lógicos decorrentes da relação problemática de quaisquer conceitos dados". ⁸⁾

O Lulismo teve na Península Ibérica uma expressão significativa nos séculos XV e XVI, encontrando-se os Franciscanos entre os representantes mais eminentes desta corrente. ⁹⁾

A sua extensão em Portugal não está ainda calculada, sobretudo no domínio das artes, mas reconhece-se a presença de teses reimonistas numa obra portuguesa do século XV, a *Corte Imperial*, ¹⁰⁾ e em autos de Gil Vicente. ¹¹⁾

Por outro lado, Kubler refere que tanto Herrera como Filipe II, "eran, al igual que muchos otros españoles cultos, ortodoxos coleccionistas y estudiosos de las obras de Raimundo Lúlio", ¹²⁾ e que terá sido o método combinatório de categorização de todas as ideias possíveis, desenvolvido na *Ars Luliana*, aquele aplicado por Herrera na sua obra *Discurso de la figura cúbica*.

¹²⁾ É significativo que Herrera tenha seguido, nos seus estudos lulianos, provavelmente "a una generación anterior del reinado de los Reyes Católicos y especialmente a Cisneros y al bibliotecario Dimas de Miguel, que detestaba la escolástica pero aceptaba la orientación humanista de los estudios lulianos en País, entre neoplatónicos como Lefèvre, Bouvelles o Lavinheta, cuyas publicaciones estaban en la biblioteca de Herrera". ¹³⁾

Raimundo Lúlio (1235-1315) e Mestre Eckehart (1260-1327/29) definem um ponto de intersecção destas linhas de referências, na medida em que Eckehart terá retomado alguns dos tópicos principais de Lúlio,¹⁴⁾ cuja obra poderia ter conhecido quando da sua estada em Paris, no início do século XIV, e uma segunda vez dez anos mais tarde.

É ainda em Paris, na viragem do século XV para o século XVI que se realiza uma síntese de influências diversas, como a linha de pensamento quatrocentista italiana e a corrente reimonista ibérica. Charles de Bouelles, aluno de Faber Stapulensis (considerado o criador da "Renascença aristotélica" francesa e simultaneamente editor da primeira obra completa de Nicolau de Cusa), combinou na sua obra *De sapiente* (1509), de uma forma singularíssima, uma visão medieval e tópicos colhidos directamente do discurso de Pico de Mirandola, articulando e explicitando os conceitos por meio de representações gráficas.¹⁵⁾

A Igreja de *Bom Jesus de Valverde* reflecte uma síntese destas referências complexas, cuja via de assimilação passa pelas Universidades hispânicas e de Paris. Situando-se cronologicamente no momento de transição de uma "primeira fase do reinado de D. João III [em que se verifica] uma grande abertura aos ideais do erasmismo e do humanismo"¹⁶⁾, representa ainda a expressão de um ideal de *humanitas*, que se funde com a ideia de Cristo.

A figura de Cristo constitui um dos pontos centrais da especulação filosófica do humanismo cristão; a vivência da sua humanidade foi um dos aspectos sob o qual se manifestou a mentalidade da época, ao nível da expressão popular do sentimento religioso.¹⁹⁾ "*Para celebrar o "Bom Jesus" - nome familiar e terno que encontramos em Portugal nesta época [século XV] - para manter e espalhar o culto do seu Corpo e do seu Nome, fundam-se confrarias ... e organizam-se procissões, como a do Corpo de Deus (...)*".¹⁸⁾

Como em *Valverde*, "*o Jesus exalçado e cantado ... é o Jesus franciscano: o menino pobre das palhinhas do Presépio que os Franciscanos popularizam, rodeado da alegria dos Anjos e Pastores; o Crucificado entre lágrimas de dolorida comoção, ... Mas é sempre o Deus do Amor, portador de alegria e de conforto, um Deus de Primavera e de Ressurreição que afasta para longe o frio dos pavores infernais*".¹⁹⁾

Nicolau de Cusa define a oposição de princípio que constitui a relação finito/infinito e afirma a impossibilidade de conhecer Deus, na medida em que o conhecimento suponha o acto de comparar, que em rigor significa poder medir. 20)

"Omnes ... investigantes in comparatione praesuppositi certi proportionabiliter incertum judicant. Comparativa igitur est omnis inquisitio, medio proportionis utens, ut dum haec quae inquiruntur propinqua proportionali reductione praesupposito possint comparari, facile est apprehensionis iudicium; dum multis mediis opus habemus, difficultas et labor exoritur. Uti haec in Mathematicis nota sunt, ubi ad prima notissima principia priores propositiones facile reducuntur et posteriores, quoniam non nisi per medium priorum, difficilium. Omnis igitur inquisitio in comparativa proportione facili vel difficili existit, propter quid infinitum, ut infinitum, cum omnem proportionem aufugiat, ignotum est". 21)

Sobre este ponto central da sua especulação constrói o princípio da "coincidentia oppositorum" numa "natura media", a figura de Cristo, simultaneamente participante do que é finito e infinito. 22)

"Et in hoc passu mediatio Christi intelligitur, quae est copula huius coincidentiae, ascensus hominis interioris in Deum, et Dei in hominem". 23)

Cristo encerra em si o sentido global da Humanidade. Pela sua Encarnação realiza-se a salvação humana. Se Cristo se torna a expressão de toda a Humanidade, o Homem encerra em si o mundo das coisas, nele confluem microcosmos e macrocosmos. A sua salvação é também a elevação e a salvação num sentido religioso do Universo e do mundo do sensível. 24)

"Maximo autem, cui minimum coincidit, conveniet ita unum amplecti, quod et aliud non dimittat, sed simul omnia. Quapropter natura media, quae est medium connexionis inferioris et superioris, est solum illa, quae ad maximum convenienter elevabilis est potentia maximi infiniti Dei: nam cum ipsa intra se complicit omnes naturas, ut supremum inferioris et infimum superioris, si ipsa secundum omnia sui ad unionem maximitatis ascenderit, omnes naturas ac totum universum omni possibili modo ad summum gradum in ipsa pervenisse constat". 25)

Entre o Princípio Criador e o criado, entre Deus e a criatura, coloca-se o espírito da Humanidade, a *humanitas*, como simultaneamente criador e criado.

26) Assim se exprime Nicolau de Cusa voltando-se para Jesus:

"Video in te Jesu filiationem divinam, quae est veritas omnis filiationis, et pariter altissimam humanam filiationem, quae est propinquissima imago absolutae filiationis... Omnia igitur in natura humana tua video, quae et video in divina, sed humaniter illa esse video in natura humana, quae sunt ipsa divina veritas in natura divina... Video, Jesu bone, te intra murum Paradisi quoniam intellectus tuus est veritas pariter et imago, et tu es Deus pariter et creatura, infinitus pariter et finitus, ... es enim copulatio divinae creantis naturae et humanae creatae naturae". 27)

A relação do indivíduo com o Absoluto é fundada num acto de entrega pessoal, cujo sentido de orientação lhe vem do interior,

"Cum sic in silentio contemplationis quiesco, tu Domine intra praecordia mea respondes, dicens: sis tu tuus, et ego ero tuus. O Domine ... posuisti in libertate mea ut sim, si voluero, mei ipsius Hinc nisi sim mei ipsius, tu non es meus... Et quia hoc posuisti in libertate mea, non me necessitas, sed expectas, ut ego eligam mei ipsius esse". 28)

e não sofre mediação.

"Via a Cristo tradita nulla est tutior, sicut nec melior, in a qua nulla professio nobis injungitur. At vita ipsorum, inquit, ab illa Christi non discrepat. Sane vero, sed ne aliorum quidem, nec enim in solis cucullatis vita Christi custoditur". 29)

"Proinde quia Deus homini absque medio se conjunxit, meminisse oportet, nostram felicitatem in eo versari, ut Deo absque medio haereamus. ... Desinant igitur, jam desinant homines suae divinitati diffidere, ob quam diffidentiam mortalibus se ipsos immergunt". 39)

O pensamento da tripartição Sujeito - Objecto - Acção é desenvolvido por Raimundo Lúlio na demonstração da Trindade. A sua tese é que

"sendo Deus acto puro (e não apenas potencial, o que seria uma pri

vação) deve realizar-se no objecto da acção; na medida em que Deus é Amador, deve realizar-se no Amado, na medida em que é Obrador deve realizar-se no Obrado, etc. Sendo Deus infinito, só pode realizar-se num Objecto infinito: portanto o Amado, sendo infinito é também Deus. E assim temos Deus-Pai (Amador, Obrador, etc.); e Deus-Filho (Amado, Obra, etc.). Além disso, entre o Deus Amador e o Deus Amado existe o nexu do Amar, Obrar, etc., que é igualmente infinito, e portanto divino como o Amador e o Amado, o Obrador e o Obrado, etc. E assim temos o Espírito Santo, nexu entre Deus-Pai e Deus-Filho". 31)

O centro de reflexão, a necessidade de o acto de realizar e não permanecer apenas em potência, é retomado pelo humanismo e aplicado ao homem. Segundo Nicolau de Cusa, o espírito humano não permanece encerrado em si, volta-se para a matéria sensível que transforma. A acção exercida sobre o mundo material é a condição para que a sua própria forma se realize.

"Intellectus autem iste in nostra anima eapropter in sensum descendit, ut sensibile ascendat in ipsum. Ascendit ad intellectum sensibile ut intelligentia ad ipsum descendat. Hoc est enim intellectum descendere ad sensibile quod sensibile ascendere ad intellectum: Visibile enim non attingitur per sensum visus absente intentione intellectualis vigoris... Intellectus autem qui secundum regionem intellectualem in potentia est, secundum inferiores regiones plus est in actu. Unde in sensibili mundo in actu est, nam in visu visibile et in auditu audibile actualiter appraehendit... Unit enim alteritates sensorum in phantasia, varietatem alteritatum phantasmatum unit in ratione, variam alteritatem rationum in sua unit intellectuali simplici unitate". 32)

No círculo da Academia florentina surge, com Marsílio Ficin, a alma como elemento intermédio entre Deus e o corpo humano, participando simultaneamente do mundo inferior e superior, do sensível e inteligível, situando-se no tempo e para além dele, abarcando o mundo numa compreensão "dinâmica". 33)

"In universo Dei opere connexio partium est ponenda, ut unius Dei unum quoque sit opus. Deus et corpus extrema sunt in natura et in vicem diversissima. Angelus haec non ligat; nempe in Deum totus erigitur, corpora negligit. ...Qualitas etiam non connectit extre

ma, nam declinat ad corpus, superiora relinquit, relictis incorporeis fit corporalis. Hucusque extrema sunt omnia seque invicem superna et inferna fugiunt, competentia carentia vinculo. Verum essentiali ista tertia interjecta talis existit, ut superiora teneat, inferiora non deserat. ... Est enim immobilis, est et mobilis. Illinc cum superioribus, hinc cum inferioribus convenit. Si cum utrisque convenit, appetit, utraque. Quapropter naturali quodam instinctu ascendit ad supera, descendit ad infera. Et dum ascendit inferiora non deserit, et dum descendit, sublimia non relinquit. Nam si alterutrum deserat, ad extremum alterum declinabit, neque vera erit ulterius mundi copula". ³⁴⁾

O "impulso" da alma não é um resultado passivo da acção de forças externas da Natureza, que a atraem para o mundo do sensível, ou da graça de Deus que a eleva, como para Santo Agostinho, que constitui a autoridade de referência destes humanistas. ³⁵⁾

Retomando e transformando um pensamento expresso por Mestre Eckehart ("*Die Gnade wirkt nicht; ihr Werden ist ihr Werk*" ³⁶⁾), o humanismo cristão coloca a ênfase no sujeito, na necessidade de o homem transformar o que é potência em acto, de se renovar dando forma, e na margem de liberdade que lhe é concedida, de o fazer ou não".

"Nec certam sedem. nec propriam faciem, nec munus ullum peculiare tibi dedimus, o Adam, ut quam sedem, quam faciem. quae munera tute optaveris, ea, pro voto, pro tua sententia, habeas et possideas. Definita ceteris natura intra praescriptas a nobis leges coercetur. Tu, nullis angustiis coercitus, pro tuo arbitria, in cuius manu te posui, tibi illam praefinies. Medium te mundi posui, ut circumspiceres inde commodius quicquid est in mundo. Nec te caelestem neque terrenum, neque mortalem neque immortalem fecimus, ut tui ipsius quasi arbitrarius honorariusque plastes et fictor, in quam malueris tute formam effingas. Poteris in inferiora quae sunt bruta degenerare; poteris in superiora quae sunt divina ex tui animi sententia regenerari".

O summam Dei patris liberalitatem, summam et admirandam hominis felicitatem! cui datum id habere quod optat, id esse quod velit. Bru

ta simul atque nascuntur id secum afferunt ... e bulga matris quod possessura sunt. Supremi spiritus aut ab initio aut paulo mox id fuerunt, quod sunt futuri in perpetuas aeternitates. Nascenti homini omnifaria semina et omnigenae vitae germina indidit Pater; quae quisque excoluerit illa adolescent, et fructus suos ferent in illo. Si vegetalia, planta fiet. Si sensualia, obrutescet. Si rationalia, caeleste evadet animal. Si intellectualia, angelus erit et Dei filius, et si nulla creaturarum sorte contentus in unitatis centrum suae se receperit, unus cum Deo spiritus factus, in solitaria Patris calignine qui est super omnia constitutus omnibus antestabit. " 37)

O mundo visível é uma figuração do mundo invisível, cujo princípio espiritual permanece inacessível e não pode ser apreendido se não por símbolos formando um sistema coerente e preciso. 38)

"Dicimus, cum ad divina non nisi per symbola accedendi nobis via pateat, quod tunc mathematicalibus signis propter ipsorum incorruptibilem certitudinem convenientius uti poterimus". 39)

Deus cria a realidade das coisas, o homem constrói a ordem ideal ao primeiro pertence a "*vis entificativa*", a este a "*vis assimilativa*". 40)

Espírito divino e mente humana pertencem a dimensões opostas, mas no acto de realização encontram-se, definindo uma verdadeira "*tertium comparationis*" 40)

"Si mentem divinam universalitatem veritatis rerum dixeris: nostram dices universalitatem assimilationis rerum, ut sit notionum universitas. Conceptio divinae mentis est rerum productio, conceptio nostrae mentis est rerum notio. Si mens divina est absoluta entitas, tunc ejus conceptio est entium creatio et nostrae mentis conceptio est entium assimilatio: quae enim divinae menti ut infinitae conveniunt veritati, nostrae conveniunt menti, ut propinquae ejus imagini". 41)

Em Nicolau de Cusa, a "explicação" do mundo está conotada com uma problemática essencialmente filosófica e matemática: a mente humana explicita os conceitos na matéria sensível, realizando as suas invenções.

"Creat anima sua inventione nova instrumenta, ut discernat et noscat: ut Ptolemaeus astrolabium et Orpheus lyram et ita de multis. Neque ex aliquo extrinseco inventores crearunt illa, sed ex propria mente. Explicarunt enim in sensibili materia conceptum". 42)

*"In ista natura (intellectuali) Deus voluit magis ostendere divi-
tias gloriae suae: videmus enim, quomodo intellectus omnia ambit
et assimilat et artes de se exserit assimilativas, ut est fabri-
lis et pictoria" 43)*

No círculo da Academia florentina, o centro da questão desloca-se do momento de conceptualização para o acto da criação artística como procura da dimensão da harmonia. Na medida em que o homem a encontra em si, coloca-se - retomando o pensamento microcosmos-macrocosmos - como traço de união de Deus com o mundo. 44)

Se a salvação é entendida como o acto de tomar uma nova forma, como verdadeira "*reformatio*", então o ponto central da reflexão coloca-se no momento em que uma ideia toma forma e se explicita no mundo sensível; toda a especulação falha, se atenta apenas ao objecto criado, em vez de se centrar no acto de criação. 45)

"O Erforscher der Dinge, rühme Dich nicht des Wissens um die Dinge, die die Natur in ihrem gewöhnlichen Lauf hervorbringt: sondern freue Dich, das Ziel und Ende derjenigen Dinge zu kennen, die von Deinem Geist entworfen sind". 46)

Charles de Bouelles parte de alguns tópicos expressos em *De hominis dignitate*, de Pico, afirma a necessidade de dar forma à vida através da *virtus* e *ars*, e constrói a sua visão do percurso do homem, como uma elevação do objecto ao sujeito, do ser à consciência do ser realizada por meio de uma superação progressiva de estados imperfeitos *Esse, Vivere, Sentire*, alcançando a síntese ao nível de *Intelligere*. 47)

Um pensamento tripartido domina este ciclo do *homo-natura*, ao *homo-homo-ars*, e à sua síntese no *homo-homo-homo*, que o devolve ao centro do mundo como seu olhar e espelho, 48) resolvendo a contradição entre potência e acção no acto de cognição e da sua explicitação em imagens formadas no seu interior.

"Manifestum ... est Sapientiam esse quendam Hominis numerum, discrimen, fecunditatem, emanationem eamque consistere in Hominis dyade genita ex priore monade. Primus enim, natus noster et sensibilis Homo ipsiusque Nature mutuum, monas est et totius humane fecunditatis fons atque initium. Artis vero Homo humanave species Arte progenita dyas est et primi quedam Hominis emanatio, Sapien-

tia, fructus et finis. Cuius habitu, qui a natura Homo tantum erat, Artis fenore et uberrimo proventu reduplicatus Homo vocatur et Homo-Homo.

Et non modo ad dyadem, sed et adusque tryadem humane Sapientie vis Hominis numerum extendit humanitatemque propagat. Sine quippe medio extrema sunt nulla: sine propinquitate nulla distancia, sine concordia dissociatio nulla et sine concurrentia nulla disparata. Sunt autem monas et dyas, Natura item et Ars quedam extrema; similiter et nature Homo et artis Homo seu substantialis Homo et vera eius imago Virtute progenita, Nature mutuum sive naturale donum et Hominis acquisitum.

Horum igitur extremorum symplegma est aliquod, concordia et concurrentia aliqua; aliquis amor, pax, vinculum et medium aliquod, amborum proventus, unio, fructus, emanatio. Iuncta etenim invicem monas et dyas tryadem eliciunt proferuntque suam copulam, unionem et concordiam. Itaque Sapientia quedam est trina Hominis sumptio, Hominis trinitas, humanistas, tryas. Est enim trinitas totius perfectionis | emula, cum sine trinitate nulla reperitur perfectio." 49)

Este aspecto de composição num sentido de *finitio*,

"Natura sapienti simplex esse condonavit. Ipse vero sibi ipsi compositum esse: hoc est bene beateque esse progenuit... Accepit enim sapiens a natura substantialis munus hominis, ex cujus fecunditate studiosum hominem parturivit. Insipiens vero parem quoque ac substantialem hominem mutavit a nature, sed nullo virtutis fenore splendescit. Hic igitur homo rite habere et non habere, ille vero habere et habere predicatur". 50)

que é formulado como exigência ao nível da criação artística, no Renascimento, tem um contraponto numa tendência para o infinito, associada ao motivo faustico como sinal do destino divino e da indestrutibilidade da mente humana. 51)

"Sicut vis visiva sensibilis est infinibilis per omne visibile (nunquam enim satiatur oculus visu), sic visus intellectualis nunquam satiatur visu veritatis. Semper enim acuitur et fortificatur

vis videndi: sicut experimur in nobis, quod quanto proficimus plus in doctrina, tanto capaciores sumus et plus proficere appetimus, et hoc est signum incorruptibilitatis intellectus." 52)

2

Se a obra da Igreja de *Bom Jesus* é em si finita pelo modo como as paredes encerram o espaço, o princípio geométrico de composição da estrutura colunar é infinito. Estes princípios de composição formalizam dois pensamentos enunciados anteriormente: 53)

"[Natura sapienti simplex esse condonavit.] Ipse vero sibi ipsi compositum esse (...)"

"... visus intellectualis nunquam satiatur visu veritatis. (...) hoc est signum incorruptibilitatis intellectus".

Em *Valverde* a composição estrutura-se em torno da cruz inserida num círculo que circunscreve a igreja; os temas dos painéis e a sua disposição no espaço expressam a consagração da obra a Cristo. O seu sentido iconográfico mais profundo desenvolve-se, no entanto, em torno de uma figuração do mundo, que constitui o quadro em que se realiza a acção de consagração do indivíduo - da Humanidade - a Cristo. O entendimento desta acção revela-se numa forma de conhecimento interior, de síntese que o coloca no centro do espaço e no centro do Mundo. O significado da obra de *Bom Jesus* é obra do conhecimento do homem.

"worauf deine Endabsicht in deinem Werk abzielt, das ist Werk". 54)

Os painéis representam três momentos de uma Verdade e de uma vivência de Cristo, cuja apreensão do sentido global não se esgota numa linha única de leitura, antes supõe um movimento circular, como um ciclo de reflexão sempre renovado. Em certo sentido é necessária uma acção por parte do homem que quer ver a síntese; essa acção depende do seu querer e está para além de uma recepção passiva. No *Claustro da Manga* a situação é inversa, aí a água corre simbolizando o Evangelho de Cristo, 55) e os religiosos recolhem-se nas ermidas:

"Quando quiera q̄ qieren se van a orar en ellas: y para estar quietos, el que alli se vá a recoger levanta una puente levadiza que ay para entrar que le sirve de puerta, y alli se recoge hasta que le parece." 56)

Os pequenos oratórios encontram-se unidos ao corpo central por meio de arco botantes, que podem ser interpretados como significado a interacção do Espírito Santo. 57)

O ciclo de leitura e apreensão do significado dos painéis, em *Bom Jesus*, integra como ponto de partida uma primeira câmara vazia, constituindo, por analogia com *De sapiente*, uma representação do percurso de evolução do homem, que o eleva de um "estado mineral" sucessivamente ao estado de *homo-natura* (*infans*), *homo-étate* (*insipiens*) e *homo-virtute* (*studiosos*)

"Manifestum ... , que diximus, est hominem trifariam tribusve de causis Hominem posse dici. Aut enim homo simpliciter est Homo, hoc est ex humano corpore et rationali Anima conflatus: quopacto homo omnis est Homo, tam Insipiens quam Sapiens, tam infantulus quam qui virile robur est consequutus. Hic enim Hominis modus est a natura, quo inter sensibiles substantias humana species quartum efficere gradum comprobatur. Aut Hominem quidem vocamus. eum, qui perfecta sui corporis accepit incrementa quique vir actu evasit; quopacto infans et puer Homines minime dicuntur. Aut denique Homo est, qui animo maturus est virtuteque perfectus; quomodo neque infans neque insipiens vir Homines sunt, sed studiosi soli atque sapientes. Est enim studiosus Homo omnifariam sive triniter Homo: Homo inquam natura, Homo etate et Homo virtute. (...)"

"In omni autem hominum acceptione, tam secundum naturam quam secundum etatem quam secundum virtutem, quaternis gradibus Homo perficitur. Naturalis quippe Homo, ut infans, quarto loco a mineralibus disspescitur; etenim mineralia primi sunt Nature partus, viventia secundus, bruta animantia tertius, naturalis Homo supremus. Peperit squidem imprimis Natura ea, que sunt; deinde ea, que vivunt; tertio loco ea edit, que sentiunt; quarto et ultimo ea protulit, que Rationis sunt participia." 58)

para o desenvolver à sua verdadeira natureza:

"Est enim Sapiens integer, totus ac perfectus Homo. Homo inquam a natura et Homo ab intellectu; Homo in materia, Homo in forma: Homo in potentia, Homo in actu; Homo ex principio, Homo quoque ex fi

ne; Homo existens, Homo et apparens; Homo denique inchoatus, Homo et perfectus." 59)

O seu acto de cognição é tripartido *Intellectus, Memoria, Contemplatio*, e renova-se em face de cada um dos altares das capelas.

A interpretação da colocação dos painéis não se esgota numa explicação linear relacionado com a incidência da luz solar. O esquema da sua disposição constrói-se em torno de um sentido duplo ou, de um sentido desenvolvendo-se entre dois pólos, sendo um simples, de *leitura sensível* 60) do tema, e o outro complexo, situando-se para além do visível.

A síntese é feita no interior do indivíduo, olhando os painéis. A compreensão do seu significado é um retorno ao interior ("*Vernunft ist stets nach innen wirkend*") 61) e uma explicitação reflectida desse entendimento.

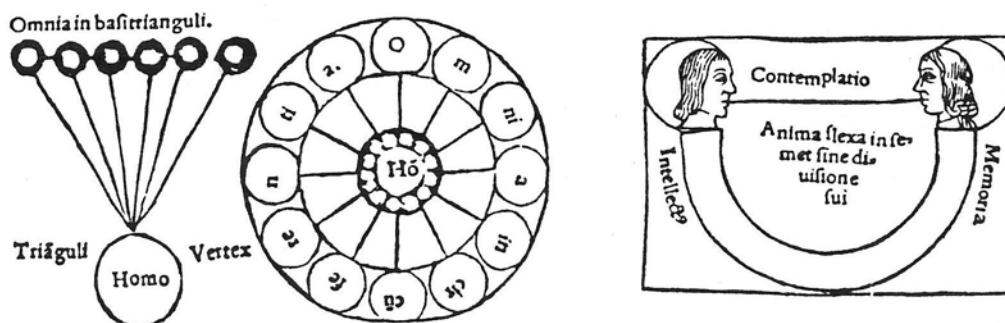
"Intellectus primus et spectativus est omnium. Memoria vero spectabilis et omnium Intellectui presentativa. Contemplatio autem est ipsa inspectio et presentatio, per quam Intellectus et Memoria in actu sunt. Definitur enim Contemplatio utriusque actu: speculatione scilicet et presentatione, quorum hic Memoriae, ille vero Intellectus est actus. Et Intellectus est ut monas et Homo nature, Memoria ut dyas et virtutis Homo, Contemplatio vero ut tryas et amborum Hominum vinculum. Est enim, ut in libro de Intellectu docuimus, Intellectus Memoria unitas et eius actus prior actu Memoriae; Memoria veru Intellectus dualitas, numerus et resumptio et eius actus illius actu posterior; Contemplatio vero trinitas est et utriusque perfectio." 62)

Este acto de síntese cognitiva coloca o homem num ponto focal, no centro de convergência de linhas do entendimento, como olho e espelho do mundo que o rodeia.

"Nam si omnia in mundi circumferentia (ut in firmamento) locaveris, in medio et centro locandus est abs te Homo; unde tota mundi circumferentia eidem liquido pelluceat atque reveletur.

Si vero omnia in trianguli basi statueris: Hominem in trianguli vertice te locare oportet, quo tota basis per amborum laterum angustias defluit, quove tota triangularis superficies irremigat, et unde tota simul basis est conspicua et facile spectanda. Et in quocunque loco cuncta mundi statueris entia: in eius opposito abs te

collocandus et recipiendus est Homo, ut sit universorum speculum. E a siquidem Hominis est, que et speculi natura. Speculi autem natura est, ut extra omnia locatum sit, cunctis adversum et oppositum, et ut nichil in eo receptum, nulla sit naturali affectum imagine. Quod si speculum in visibilium rerum parte, ordine et linea constituis: specularum extemplo tollis commoditatem, ut aut nullarum aut non saltim omnium imprimi afficique possit speculum imaginibus. Posito quippe in trianguli basi speculo nulla eorum, que ad basim sunt, ad speculum fiet linearum directio, nullum in speculum impluvium specierum fiet. Identidem et si speculum in circumferentia locaveris: indirecte et inequales linee ad ipsum ab universis, que sunt in circumferentia, protenduntur. Verus igitur et speculi et Hominis locus est in oppositione, extremitate, distantia et negatione universorum, ubi inquam omnia non sunt, ubi nichil actu est, extra omnia: in quo tamen fieri omnia nata sunt. Sunt enim omnia in circumferentia mundi, et fieri possunt in mundi medio" 63)



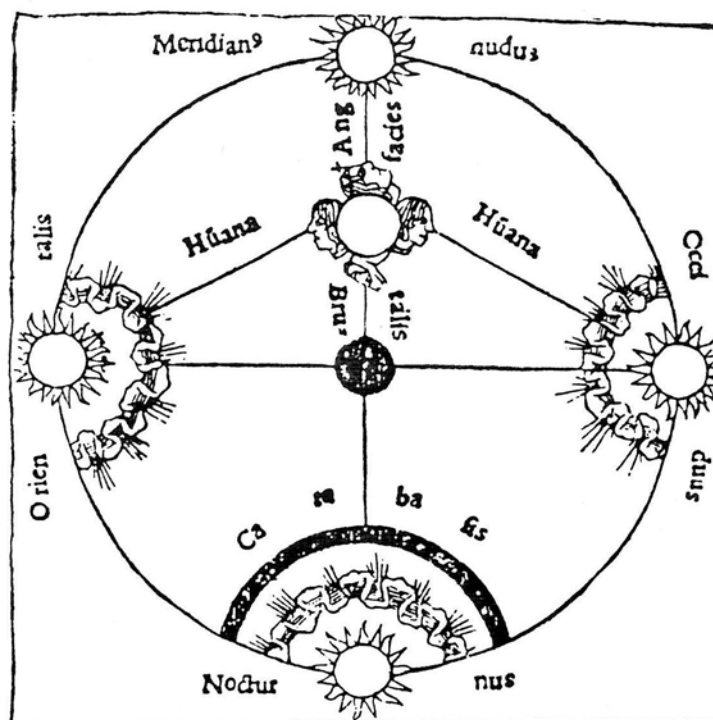
Se a síntese devolve o homem ao centro do mundo, e ao centro da igreja, por outro lado é renovada em cada uma das capelas em frente dos painéis, colocando o indivíduo em face de si próprio, num processo interior de distinção e análise, e de contemplação da sua própria alma.

"Superest igitur, ut in sola Ratione sit sita Hominis Sapientia si ve in immateriali cognitione et in eiusdem a seipso animadversio-
ne, ut in notione Anime ab Anima: qua sine sui divisione in se to-
ta Anima flectitur, sibi proponitur, presentatur atque objicitur.

Tota enim Anima in unitate discernitur atque numeratur seque aliquopacto in tria (in extrema inquam dua et medium unicum) distinguit, numerat, multiplicat." ⁶⁴⁾

Charles de Bouelles retoma o esquema medieval de representação do mundo, transformando-o segundo uma visão renascentista. A concepção já não é plana, com Jerusalém no centro. Estrutura-se em profundidade, coordenando hierarquicamente no espaço a posição do mundo animal, do homem e dos anjos face a Deus, e definindo a participação relativa de cada um em função de conceitos determinados. ⁶⁵⁾

"Divina rursus in Angelo apparitio persimilis est: aspectui meridiani solis, qui sine nubibus nostris oculis impertubatus, liquidus, sincerus, purus albusque nudatur. Divina vero in Homine apparitio medio solis aspectui, hoc est in ortu et in occasu, pari proportione respondet; oriens quippe aut occidens Phebus longiore infirmioreque radio nostris oculis imprimis pellucet et nequaquam purus aut albicans, sed per medios vapores, rubens umbratilisque demonstratur. Divina denique in sensibili oculo emicatio tam nulla est, quam sol in medie noctis puncto conspici nequit. Angelica facies sursum in Deum intendit, ut ad meridiei punctum aut ad zenith orizontis et hemisperii conversa. Humana in utramque partem et ad latera - nam bifrons est Homo - Deum ut solem nunc orientem, nunc occiduum videt. Ast irrationalium animantium capita in terram sunt prona et ad medie noctis punctum vergentia. Nam finge in celo soles quattuor: meridianum, orientem, occiduum et nocturnum; meridianum sincerum et nudum; orientem vero et occiduum velut per nubes apparentem, nebula circumdatum; nocturnum denique ut sub terra delitentem, opertum terra. Intellige et orbem aliquem inter terram et celum in nostro hemisperio omnem vim intuitivam aspectumque librantem atque deferentem; circa quem pinget quattuor aspectus oculosve aut facies quattuor." ⁶⁶⁾



Esta concepção do mundo parece estar presente em *Bom Jesus de Valverde*, pelo modo como a igreja se orienta e é articulada a disposição dos painéis nas quatro câmaras, em função dos pontos cardiais. É neste contexto que se torna possível uma interpretação do significado mais profundo dos painéis. Se a tábua do *Presépio* sobressai alegremente com a luz matinal, está na realidade colocada a poente, e não é possível olhar sem associar o sentido do oca so e de morte no fim da vida na Terra. Por outro lado a *Ressurreição* desenvolve o seu significado pleno na relação que estabelece com a aurora de uma vida para além da morte física. Entre poente e nascente desenvolve-se o per curso no espaço da igreja, e em certo sentido também o da salvação. O terceiro elemento de *concordia* ("Sine quippe medio extrema sunt nulla; sine pro pinquitate nulla distantia; sine concordia dissociatio nulla et sine concu rentia nulla disparata." ⁶⁷), de síntese é constituído pelo painel do *Calvário*, colocado na capela-mor. Na realidade é a Paixão de Cristo e com ela a salvação do homem e do mundo sensível.

A penumbra que envolve o painel, devido à sua colocação contra o meio-dia, é o contraponto necessário à luz que jorra do lanternim central. A luz está em Deus e é Deus. Entre a fonte da Luz e o mundo das trevas desenvolvem-se zo-

nas de diferentes gradações de luminosidade e penumbra, entendidas num sentido físico de posição relativa no Universo, e como participação no conhecimento.

"Lux autem ipsa in Deo est et Deus est. Lumen vero prima est lucis emanatio directusve lucis radius. Umbra luminis est aut refractione aut reflectio. Tenebre autem dicuntur luminis privatio. Lux in sole est et nativa quedam solis claritas. Lumen id est, quod directo et infracto radio a sole derivatur, ut quicquid est a sole usque ad nubes. Umbra est lumen refractum, quale sub nubibus visitur usque ad terre superficiem. Tenebre sunt defectus luminis, qualis a terre superficie ad usque eius medietullium et centrum contingit. Lux est precipua et prima; lumen lucis est species; umbra luminis vestigium, tenebre privatio et non ens. Quandiu lucis radius per simile medium fertur, unus, continuus, directus et infractus: lumen est. Ubi vero dissimili quidem ac densiore medio, sed transparente atque inopaco frangitur, spargitur, multiplicatur, ut ab occurso nubium: umbra censetur. Ast ubi medium occurrit, intransparens, solidum, opacum, ut terra, illic tenebrarum est initium, ibi totius lucis occidit interitque species; est enim opacum corpus ab luce impenetrabile.

Omnem igitur a sole et celo ad terre usque centrum mundi regionem in quattuor partimur: in regionem lucis, luminis, umbre, tenebrarum; atque in his ipsis volumus omnem Dei aspectum, cognitionem et scientiam contineri easque esse ut naturales rerum omnium mansiones ac sedes." 68)

Deus como região da Luz e o universo telúrico da sua completa privação em que se move o mundo animal, definem os extremos de uma concepção do mundo que eleva os anjos ao nível luminoso e límpido do céu e coloca o homem numa zona de penumbra obscurecida por nuvens.

Deus enim est in regione lucis, Angelus in regione luminis, Homo in regione umbre, irrationale animal in regione tenebrarum.

Lucis regio est ipsum celum et universa celorum spissitudo. Locus vero et regio luminis est igneum elementum et superior aeris regio seu quicquid est a lune concavo ad nubium convexum. Universa enim hec regio orbicularem celi motum imitata: serena, tranquilla et pacata mitissimas ac saluberrimas auras volvit; nulla in ea gig

nitur nubecula nullave caligo, qua aut luminis radius frangatur aut umbella causetur. Umbre regio est, quicquid a nubibus usque ad terre faciem patet; huius enim regionis aer umbratilis et caliginosus, superiore insalubrior et impacatior reperitur. Tenebrarum regio est tellurea moles universa, que nullum lucis excipit admittitque iubar.

Fons et ortus lucis est in celo. Lumen vero a celo ad nubes usque infractum, unum continuumque pertransit. Fractus autem a nubibus lucis radius ad terram usque umbre nomen sortitur. Quicquid denique sub terra, tenebre dicuntur. Aliter igitur patet Deus Angelo, aliter Homini, aliter irrationali animanti. Divina enim species, que in Intellectu recipitur angelico, lumen est; que vero in humana Ratione, umbra; que autem in animalis Sensu, tenebre totiusque divine lucis privatio.

Unde fit, ut tantum due sint creature divine scientie participes, tantum duo luminaria: Angelus et Homo. Sunt enim tantum due lucis species; lumen et umbra. Lumen autem est angelica scientia, umbra vero scientia humana; tenebre autem solo nomine dicuntur tertia lucis species; re enim vera tenebre nichil sunt preter quam sola lucis privatio. Angelicus igitur Intellectus Deum novit in prima lucis specie, ut in lumine; humana Ratio in secunda specie, id est in umbra; animalis Sensus in tertia lucis specie, id est in tenebris, in obscuro, in negatione et in mera lucis privatione, que est vera et sincera Dei ignoratio animali innata. Nam cognoscere in tenebris Deum haud aliud est quam ignorare Deum, speculari in tenebris Deum est non videre Deum, affici tertia divine lucis specie, id est divinis tenebris, est nullo pacto divina luce feriri, nullam Dei suscipere speciem, nullam divini solis consequi gnaritatem." 69)

No princípio da sabedoria estão as trevas, o seu fim é a Verdade e a Perfeição. Entre estes dois polos, entre as trevas e a luz, a potência e o acto, a ignorância e a ciência, entre a divisão e a unidade, coloca-se o homem, 70) elevando-se no conhecimento e na medida em que a luz divina é sobre ele emanada.

"Vis etenim obiecti, ut lux manans ab obiecto in specularicem po

tentiam, eandem potentiam ipsi obiecto inserere probatur, quemadmodum linea est eadem, qua divina lux in angelicam humanamque mentem descendens spargitur superneque illabitur et qua demum utraque mens in ipsum Deum scandit illique copulatur." ⁷¹⁾

Constitui um dado essencial da composição e de domínio da luz emanada do lanternim central, e das sombras no espaço interior, o facto de a Igreja de *Bom Jesus* não ter fenestrações ao nível dos alçados. A articulação das gradações de claro-escuro constrói-se em torno do princípio de axialidade vertical, entre a lanterna do corpo central e os lanternins das capelas, e os círculos negros marcados no pavimento. Em elevação, a igreja estrutura-se em quatro níveis. O nível superior, representado pela parte fenestrada do tambor encimada pela cúpula e lanternim, corresponde à zona de entrada de luz, da Luz. O segundo nível, definido pela parte inferior do tambor entre as cúpulas das capelas, iluminado directamente pela luz que emana do alto e reflectindo-a, equivaleria à região dos anjos. O terceiro nível caracteriza-se por uma alternância de zonas iluminadas e de penumbra /sombra, e corresponde ao espaço em que se move o homem, meditando e contemplando. No pavimento, os círculos negros desenham o nível do mundo animal, das trevas, do obscuro, da negação e privação da luz.

A composição de cores em *Bom Jesus de Valverde* desenvolve-se entre a *Lux* (Deus) e o *Nigredo* (mundo animal) com os níveis intermédios *Albedo* (Anjos) e *Rubor* (homem) como define Bovillus. ⁶⁶⁾ A parte baixa do tambor, de um branco velado, equivaleria ao nível dos anjos, as colunas de mármore róseo, com veios acastanhados representariam o nível do homem.

A posição relativa no Universo corresponderia às descrições contidas em *De sapiente*: a Terra, o pavimento da igreja, para o mundo animal, a zona entre a Terra e as nuvens, o espaço até às abóbadas das capelas, para o homem, o Céu, para além das abóbadas na parte do tambor, para os anjos, e Deus como *Supercelestia*. O ponto de concordância, de síntese e de elevação situar-se-ia nave central.

Et hec universa clarius perpendes, si in quattuor orbibus omnem oculum collocabis. Divinum in orbe medio et omnium centro. Intellectualem sive angelicum in orbe secundo, qui undecunque in divinum nitatur evoletque oculum. Rationalem in orbe tertio, qui pariter, sed post angelicum oculum divinam aciem undecunque speculetur. Animalem denique oculum in orbe quarto et ultimo. Divinus au

tem oculus, cum sit immultiplex et natura unicus, fiat in medio circulo tantum unus, creati vero oculi, cum in multitudine et varietate pene innumera increati divini oculi explicent unitatem, plurimi sunt circa oculum divinum describendi.

Sed et cum divina Mens dicta sit esse lux, angelica velut lumen et albedo, humana ut rubor et umbra, animalis oculus ut nigredo et tenebre: hic orbis, in quo Deum aut divinum collocabis oculum, pingendus est abs te aureus, quandoquidem aureum imitari colorem fontana et intentissima lux (qualis in sole) videatur; orbis autem secundus, quem complent Angeli, albus est relinquendus; orbis tertius, que mansio Hominum est, rubro colore inficiendus erit; quartus denique orbis, qui animalium mansioni deputatur, atro pullove colore nigrescat. Irrationalium siquidem animalium oculi ad divinum conspectum ex toto cecutiunt deguntque in regione tenebrarum et in omni divine lucis ac Sapientie occasu." ⁷²⁾



Em planta encontra-se integrado no princípio de composição um esquema idêntico à representação de Bovillus, constituído por quatro círculos, estabelecendo complexas referências a outras partes do desenho da igreja e do claus

tro. Os dois círculos centrais, correspondentes a Deus e aos anjos, situam-se no interior do espaço do corpo central, na parte do tambor e da cúpula encimada pelo lanternim. O terceiro anel, que equivale ao espaço em que se move o homem, engloba no seu limiar interno as colunas centrais, que definem zonas de alternância de luz e sombra. O círculo que encerra o anel exterior, correspondente ao mundo animal, passa pelo centro das placas de mármore negro do pavimento das capelas. Nas capelas, a zona dos altares situa-se para além desta última circunferência que encerra o mundo, cruzado axialmente pela posição dos painéis numa consagração a Cristo.

Em rigor não é possível defender com uma certeza absoluta, a existência de uma conexão real entre os textos que se citaram e a obra de *Bom Jesus* ou, no caso afirmativo, que esta tenha sido pensada e explorada de modo exaustivo na definição integral do espaço arquitectónico. O entrelaçamento destes dados tem como função enquadrar o projecto no contexto da mentalidade de uma época, tentando radicá-lo enquanto sentido possível nesse espaço de tempo, o que inviabiliza a sua colocação no momento histórico seguinte.

3

As linhas de referência a Platão e Aristóteles, que atravessam a Antiguidade e o período medieval na crista de um movimento mais vasto de tentativas de síntese e conciliação dos dois pensamentos, demarcam-se num momento de afirmação do humanismo renascentista com Nicolau de Cusa. No entanto, serão as sínteses neoplatónicas que dominarão no círculo de reflexão em torno da *Accademia dell' Arte del Disegno* florentina e na Universidade de Paris, aí a par de uma linha aristotelizante.

A resposta do concílio tridentino ao movimento de *reformatio* protestante, ao humanismo cristão e à *philosophia Christi* de Erasmo, significando "*religião interior, fidelidade à autenticidade evangélica (...)*"⁷³⁾ e tolerância, reveste-se de um aspecto de *cruzadismo*.⁷⁴⁾ Define-se um programa, articulando-se as formas da sua explicitação e difusão. Em certos aspectos centra-se na contraposição de princípios, que transformam pelo interior o humanismo cristão, dando-lhe uma feição católica.

"Os intelectuais do ciclo tridentino puseram fora de campo certas formas de

pensamento e sentimento religioso que tinham tido sua voga antes da adesão da nossa Corte à política do Papa Paulo IV. O neo-platonismo, que tanto seduzirá André de Resende, Álvaro Gomes, Luis de Granada, Heitor Pinto e, porventura Fr. Diogo de Murça, perdeu como por encanto o seu poder de atracção. Os grandes místicos de inspiração neo-platónica, nomeadamente Santo Agostinho e os Mestres do Norte, deixaram de exercer a influência do passado sobre a leitura devota. (...) Por outro lado, ao nível dos estudos teológicos, "a filologia, a exegese em geral, [e] as ciências auxiliares ... [colocam-se] ao serviço da dogmática aprovada em Trento." 76)

A hierarquia da Igreja surge novamente como uma autoridade, interpondo-se a uma relação com Deus, sem mediação, que caracterizava a forma de vivência interior da religião e da religiosidade do humanismo cristão. Num sentido idêntico interpretava A. J. Saraiva a reacção da Igreja às teses reimonistas, que culminou numa bula condenatória em 1376 (em 1416 deu-se a reabilitação). 77)

"... a Igreja romana preferiu a solução tomista, que considera os atributos divinos inacessíveis à razão humana e só conhecíveis através da Revelação e da Tradição canónica. Supor em Deus perfeições ou dignidades que são no fundo valores humanos, com base na razão ou na experiência, oblitera a transcendência de Deus. (...) Além disso, crer que todos os dogmas são racionáveis - mesmo insistindo no pressuposto da fé - oblitera o papel da hierarquia clerical como guardiã tradicional da Revelação, dispondo de uma autoridade que provinha precisamente do carácter supra-racional e incontrovertível dos artigos da Fé." 78)

Se é certo que a Contra-Reforma se apoia predominantemente numa via do Tomismo aristotelizante, em que se inserem os Dominicanos, e que *"conduz à religião prática, activa, sociável de que os Jesuitas serão os melhores expoentes"*, 79) por outro lado, a via de referências ao *"Augustinismo platonizante (representado por S. Boaventura, R. Lúlio etc.)"*, 79) em que se integram entre outros os Franciscanos, sobrevive com uma expressão diminuída e contaminada pela linha dominante, conduzindo *"à religião individualista que no século XVII inspirará correntes como o Quietismo e o Jansenismo"*. 79)

Frei Heitor Pinto representa neste contexto ainda a presença de referências

a S. Boaventura e Raimundo Lúlio, mas vê-se na necessidade de inserir o seu pensamento na linha pós-tridentina, afirmando nomeadamente o princípio de fé no mistério da Santíssima Trindade,⁸⁰⁾ e circunscrevendo o âmbito das suas frequentes citações de Platão aos "*elementos platônicos susceptíveis de se aproximarem do cristianismo e da doutrina dos Padres da Igreja.*"⁸¹⁾

A construção do Convento de *Bom Jesus de Valverde* acompanha este tempo de mudança, decorrendo em paralelo com alguns momentos significativos que assinam a viragem, como a publicação do índice expurgatório contra os reformadores e irenistas em 1547, e a entrada dos Jesuítas em Évora, em 1551, dando início, publicamente, aos Estudos Superiores em 1553.⁸²⁾

Em certo sentido, no momento em que a obra fica concluída já está "ultrapassada", sendo esta uma perspectiva possível para a interpretação da fundação de um novo convento da mesma Ordem, por iniciativa do Cardeal Infante D. Henrique,⁸³⁾ da sua implantação às portas da cidade de Évora num meio semi-urbano, e das características gerais do próprio projecto da igreja.⁸⁴⁾

Em Vila-Viçosa e Estremoz assiste-se a um processo idêntico, de abandono relativo das primitivas edificações e de construção de novos edifícios abertos, enquadrando um terreiro ou adro de aproximação.

Este não é, no entanto, o único sentido de leitura possível, pois é ainda em finais do século XVI que são construídas as pequenas edificações de sentido simbólico religioso nos Conventos de *Valverde* e de *Borba*,⁸⁵⁾ que deixam transparecer a continuidade de uma corrente de inspiração mística franciscana.

*"Das logische Gerüst um das Bild herum bestimmt den logischen Raum.
Der Satz durchgreift den ganzen logischen Raum."*⁸⁶⁾

Na fase tridentina, o significado do espaço religioso, tal como foi equacionado nas primeiras fundações jesuítas, torna-se claro quanto à sua função pastoral de enquadramento do indivíduo na comunidade de fiéis. A transformação que se dá com a passagem das igrejas-salão de três naves para o espaço "cúbico", "terreno", mediatizado em todos os sentidos pela interposição de altares laterais, cruzado pela axialidade longitudinal (altar-mor) e transversal (púlpitos centrais na nave), a que se junta uma capela-mor tendencialmente profunda, constitui uma formalização directa dos princípios de cruzada que orientam a mudança e tornam impossível a continuidade da linha expres

sa em Bom Jesus de Valverde.

"Savoir, c'est connaître par le moyen de la démonstration", écrit Aristote. Posséder le savoir n'est donc plus contempler comme pour Platon, mais produire le discours capable d'expliquer." ⁸⁷⁾

ATRIBUIÇÃO DA OBRA

1

"It is usually about shadowy architects to whom buildings are "attributed" as if they were paintings or statues. Today, however, we need to study the continuously changing architectural situation, and to trace the shifting pattern of taste with more concern for the nature of architectural meaning than the slogans and pigeonholes of encyclopedic art historical classification will allow" ¹⁾

"O historiador da Arte, ... habitualmente, é um homem saído do sector de Letras e, como o comum do público, não se dá por satisfeito, se não anexar um nome de pessoa à obra estudada: é um nome que quer e não a ligação técnica, que usualmente não entende. Recorre a todos os processos e todos os nomes disponíveis e parece aproveitáveis, narcisando-se quando pode chegar a tais quiméricos resultados. Por isso os erros de atribuição se multiplicam. Fique-se, pois, em Mestre dos Túmulos Reais ²⁾ até que documentação de qualquer género surja, mesmo que venha a ser num incerto futuro." ³⁾

"Im Grunde genommen ist der kreative Denker einer, der genauso vorzugehen beschließt, nur eben bewußt, wie es Columbo irrtümlich tat: "Wenn ich für dieses Problem keine Lösung finde, warum suche ich dann nicht die Lösung für ein anderes Problem, wo möglich ein ganz ausgefallenes?" Üben wir also, Irrtümer zu riskieren, in der Hoffnung, daß ein paar davon fruchtbar sind". ⁴⁾

A Igreja de Bom Jesus de valverde tem sido atribuída a diversos autores como resultado de pressupostos relativos à sua datação e às "influências" que denota. Uma lista, porventura incompleta destes autores, traduz a real perplexidade em face da obra; ⁵⁾

Cardeal Infante D. Henrique

Manuel Pires

Diogo de Torralva ou Miguel de Arruda
 Francisco de Holanda
 Autor estrangeiro (?)

a) Cardeal Infante D. Henrique

Esta hipótese fundamenta-se no texto das descrições setecentistas,

(P.^e Manuel Fialho) "*Deu parte aos Prelados do seu desejo e agradecendo-lhes estes a honra, ele mesmo [Cardeal Infante D. Henrique] como tão perito na Architectura, fez o desenho do convento (...)*" ⁶⁾

(P.^e António Franco) "*O Cardeal-Infante D. Henrique, querendo ter junto daquele seu retiro os Religiosos Capuchos da Piedade, por sua traça lhes edificou um conventinho (...)*" ⁷⁾

e seria corroborada pela afirmação de Damião de Góis "*no edificar teve grande juízo*". ⁸⁾

b) Manuel Pires

O documento publicado por Túlio Espanca ⁹⁾ constitui o suporte desta hipótese, sendo a expressão "*certa obra ... no mosteiro de Jesu de Valverde*" interpretada como uma referência à obra do claustro. Daqui se infere que antes Manuel Pires poderia ter sido responsável pelas obras de construção da igreja, atribuindo-se-lhe conseqüentemente também o projecto.

"*A igreja é um gracioso exemplar da 1ª Renascença, concebido em cruz grega, nos moldes italianos preconizados por Sebastião Serlio e, ao que parece, traçado pelo architecto eborense Manuel Pires por volta de 1550.*" ¹⁰⁾

"*[O claustro clássico] é trabalho de c.º 1560, inspirado, certamente na claustra dos padres graciosos da cidade e atribuível, com segurança, a Manuel Pires, mestre de obras do Cardeal-Infante D. Henrique.*" ¹¹⁾

George Kubler seguiu esta atribuição, mas retomou também uma hipótese anterior de Túlio Espanca, que apontava o nome de Diogo Torralva, anotando semelhanças em pormenores de *Valverde*, do *Claustro de D. João III*, e da capela-mor de *Santa Maria de Belém*.

"In 1564, Manuel Pires built lime kilns at Valverde under a permit issued by the municipality (Câmara) of Évora. (...) The date is later than the period usually ascribed to the Bom Jesus de Valverde. (...) it is difficult to pin these forms to a time before or after 1560. They are the work of a gifted designer familiar with Italy, but working under limitations given by predecessors in the surrounding structure erected after 1544. (...) The design, by alternating arches and intercolumnar spans doubled in depth, has a family resemblance to the Tomar cloister, and it also evokes remotely yet firmly the basilica façades of 1550 by Palladio in Vicenza. (...) One detail relates Valverde to Torralva and to the Tomar cloister: the use of bracketed cornices under the domical imposts. Such bracketed cornices appear on the upper story at Tomar and on the sanctuary exterior of the Jerónimos church at Belém. Both works are by Diogo de Torralva".¹²⁾

Mais recentemente, na linha da hipótese de uma atribuição de Bom Jesus a Manuel Pires, Rafael Moreira anotava um episódio passado às portas de uma livraria em Lisboa, em 1547, envolvendo entre outros este mestre de obras "que fazia aqui as cousas do senhor Cardeal"¹³⁾, interpretando-o como um sinal da "formação culta ... [de Manuel Pires] no círculo humanístico de Évora e sua actualização bibliográfica."¹⁴⁾

c) Diogo de Torralva ou Miguel de Arruda

Atribuição do Reinaldo dos Santos (no que se refere a Diogo de Torralva sugerida também por George Kubler).

"... e de cerca de 1544 é a Igreja de Valverde na Quinta da Mitra, nos arredores de Évora, cujo estilo não é atribuível a nenhum dos arquitectos de então, excepto ele ou Miguel de Arruda. (...) A igreja pelo seu estilo é de meados do século XVI e representaria um dos primeiros reflexos do Renascimento italiano na obra de Torralva, obra que ... traduz aspectos diversos da arquitectura italiana, hauridos mais na influência de Sérlio, que na visão directa dos monumentos italianos".⁴⁵⁾

d) Francisco de Holanda

Hipótese sugerida por Jorge Segurado.

"O monumento de Jesus, em Valverde, é preciosidade única e digna do maior apreço e protecção. Em 1544, quando se inaugurou o pequeno convento, Francisco d'Ollanda já estava em Portugal. (...) Há nesta Arquitectura de grande delidadeza, originalidade de composição e de sensibilidade artística, um autêntico e insólito domínio técnico, acusando óptima bagagem, muito excepcional naquela novidade que se denominou ao modo de Itália.

Nestas circunstâncias e dada a possibilidade no tempo de Francisco d'Ollanda estar em Portugal, é de admitir a sua colaboração mestra. (...) Estabelecemos em hipótese, como autor da traça, Francisco d'Ollanda (?), traça possivelmente baseada numa planta esquemática de Francesco Giorgio". ¹⁶⁾

e) Autor estrangeiro

Hipótese avançada por J.H. Pais da Silva.

"Entre nós, no Renascimento, a par da planta rectangular é adoptada também a forma centralizada cujo monumento de mais belas proporções é sem dúvida a ... Igreja de Bom Jesus de Valverde, nos arredores de Évora, talvez de Manuel Pires, que foi architecto das obras em 1564. Mas se se atender a que nem mesmo no período maneirista - durante o qual este tipo de planta é utilizado com grande frequência na Europa - esta solução foi adoptada no nosso país, e considerando, por outro lado, a complexidade e a elegância da citada igreja, deve talvez concluir-se que o autor não terá sido português." ¹⁷⁾

A igreja e claustro de *Bom Jesus de Valverde* apontam no seu conjunto para um momento único de projecto, talvez não definido em pormenor na parte do claustro. A construção desenvolveu-se, provavelmente, em campanhas de obras sucessivas com a intervenção de diferentes mestres de obras.

A questão das atribuições é complexa e, no fundo, cada nova hipótese apresenta-se como um rebatimento implícito de hipóteses anteriores, ainda que por vezes as razões de tal facto não sejam enunciadas em pormenor. Por outro lado, o debate de cada uma das propostas adiantadas obriga a uma linha de ra

ciocínio tortuosa, dependente das características de cada uma das diferentes hipóteses.

Algumas das atribuições já efectuadas, colocam um conjunto de problemas, cuja discussão ultrapassa o âmbito deste trabalho, pelo que apenas poderá ser pontualmente abordada, na medida em que exista um momento de relação directa com a obra de *Bom Jesus*. Está neste caso uma primeira questão relacionada com o Cardeal Infante D. Henrique, não na qualidade de comitente de obras, mas como possível autor de projectos de arquitectura, e uma segunda questão, de certo modo já polémica, que tem a ver com o facto de Manuel Pires poder ser considerado um arquitecto, ou "apenas" um mestre de obras. Uma terceira questão centra-se em torno de Francisco de Holanda e na interrogação que constitui a sua intervenção em obras de arquitectura, se limitada à definição das linhas gerais do projecto ou alargada à fase de execução das obras.

A análise desenvolvida nos capítulos anteriores constitui como que um cerco progressivo, no tempo, ao momento de projecto, permitindo isolar um núcleo mais reduzido de possíveis intervenientes na obra. Este método de trabalho supõe, na continuidade a definição do perfil necessário de uma solução e a construção de uma hipótese viável.

O projecto da igreja de *Bom Jesus* reflecte um programa de conteúdo iconográfico teológico e filosófico aprofundados, enraizado nos ideais do humanismo cristão, que caracterizam o ambiente cultural de Évora nas primeiras duas décadas do reinado de D. João III. O seu desenho supõe conhecimentos alargados e actualizados nos domínios da Geometria e da teoria da Arquitectura disponível na época, e constitui uma reflexão sobre a tradição construtiva portuguesa mais recente, retomada e transformada numa perspectiva renascentista. Ao nível do domínio da composição geral e dos pormenores reconhece-se uma prática de desenho experiente e amadurecida. O momento de execução do projecto da Igreja situa-se no início da década de 1540-50, no limite do período de abertura daquele reinado, e coincide com os primeiros anos de governo eclasiástico do Cardeal - Infante Henrique.

O seu autor ou autores provêm do meio de artistas e mestres construto-

res radicados em Évora, próximo do círculo de eruditas que engloba André de Resende, Pedro Nunes, Francisco de Melo (falecido em 1536), Clenardo (em Portugal até 1538), Vaseu (em Évora entre 1541 e 1550), entre outros.

Pelo modo como o projecto de *Bom Jesus* se relaciona com a tradição portuguesa recente, incluindo uma vertente regional, é possível excluir uma hipótese de atribuição da obra a um autor estrangeiro, na medida em que tal signifique uma importação do projecto.

A data aproximada de construção da igreja não permite também considerar a hipótese relativa a Manuel Pires. Este foi essencialmente um mestre de obras regional, da confiança do Cardeal Infante D. Henrique. A sua ascensão profissional dá-se no início da 2ª metade do século XVI, em plena fase tridentina e no momento em que se criou um certo vácuo em Évora, com o desaparecimento de figuras da geração que dominou o período da arte manuelina e de introdução do Renascimento em Portugal, e com o destacamento dos seus sucessores para tarefas de âmbito nacional.

A hipótese de uma intervenção de Francisco de Holanda no projecto deverá ser igualmente posta de lado, embora aqui a questão se revele mais complexa. Importantes laços o uniram a Évora, onde viveu na qualidade de moço da câmara do Cardeal Infante D. Afonso, após ter pertencido à Casa do Infante D. Fernando, falecido em 1534.¹⁸⁾ Depois do seu regresso de Itália por volta de 1540,¹⁹⁾ as suas relações desenvolver-se-ão preferencialmente com o Infante D. Luis, sob cuja protecção irá viver, e com D. João III, mas não com o Cardeal Infante D. Henrique, a quem se referiu apenas uma vez com a expressão distante "*o Muyto Catholico e Prudētissimo Cardeal*"²⁰⁾ A intervenção de Francisco de Holanda em determinadas fases dos projectos de arquitectura de iniciativa áulica, do reinado de D. João III, deverá ser estudada em relação a obras com a Igreja de *Nossa Senhora da Conceição* e o *Claustro de D. João III*, de Tomar, situados numa linha de referências italianizantes. Os seus fundos arquitectónicos em *De aetatibus mundi imagines* são concebidos igualmente "ao modo romano", recorrendo por vezes a uma composição dos edifícios em extensão. A maneira como articula as cúpulas com os corpos, nos quais apoiam, denota alguma insipiência no domínio dos volumes. O desenho das ordens clássicas é correcto, utilizando preferencialmente a ordem coríntia nas colunas, sempre de capiteis plenamente desenvolvidos, com folhas de acanto.

No entanto, ao nível dos entablamentos, os perfis revelam-se inexpressivos, quase como faixas não se salientando das paredes e, por vezes, de altura desproporcionadamente reduzida (desenho do frontispício da obra), o que é incompatível com uma prática do desenho arquitectónico e de construção. Estes aspectos são especialmente importantes em *Bom Jesus de Valverde*. Coordenados com outros dados, como a sua juventude no início da década de quarenta, a inexistência de relações próximas com o Cardeal Infante D. Henrique, e a sua actividade desenvolvida em outros domínios como a arquitectura militar, a redacção da obra *Da pintura antiga*²¹⁾ e o acompanhamento do Infante D. Luiz em deslocações,²²⁾ não permitem considerar a sua intervenção no projecto do convento.

A possibilidade da autoria do desenho da Igreja de *Bom Jesus* pertencer ao Cardeal Infante D. Henrique é em rigor um problema cuja discussão pertence ao domínio da especulação, sob diferentes pontos de vista.

Por um lado os textos dos Padres Manuel Fialho e Antonio Franco deveriam ser interpretados com precaução, pois denotam a permanência, ainda no início do século XVIII, da memória de uma dívida da Companhia de Jesus para com o Cardeal Infante, que se traduz num empolamento relativo da sua acção governativa e da sua personalidade.

Por outro lado, seria necessário estudar de forma desapaixorada e numa perspectiva de comparação, a formação cultural e artística dos Infantes D. Luis, D. Afonso, D. Henrique e de El-Rei D. João III, confrontando-a com as indicações transmitidas pelas crónicas, documentos e textos coevos.

Relacionando com o Convento de *Bom Jesus*, seria importante poder caracterizar a personalidade de D. Henrique na época em que é nomeado para o cargo de Arcebispo de Évora, com 28 anos, e no momento em que ainda não se dispõe a apoiar a implantação da Companhia de Jesus no país, o que virá a acontecer mais tarde, no ano de 1544.

É realmente possível que D. Henrique tivesse esboçado em desenhos as suas ideias acerca do pequeno convento que queria fundar, e que estes tivessem constituído o ponto de partida da concepção, fixado numa relação hipotética com a Igreja de *S. Frutuoso de Montélios* e com os esquemas medievais de representação de Cristo, no centro de uma composição em cruz. A alteração que se dá no projecto de *Bom Jesus* relativamente a estes esquemas, consiste

na fusão do espaço em cruz num todo contínuo, simultaneamente articulado, e na sua concepção tridimensional. O domínio destes aspectos do desenho su põe um trabalho de pesquisa e de experimentação, e dificilmente resulta de um golpe de génio que se esgota numa obra.

A formação do Cardeal Infante D. Henrique com Pedro Nunes e D. Francisco de Melo, aliada a uma pequena referência de A. Franco ("*No ano de 1574 ... tiveram seu capítulo da Ordem em Valverde, onde se achou então o Cardeal que lhes fez os gastos.*" ²³) sugerem uma mentalidade aberta às questões da matemática e por hipótese um tipo de raciocínio exprimindo-se sob a forma de combinações lógicas e simbólicas. No seu *Livro da Fazenda* vem assinaladas despesas com Clenardo, Vazeu, André de Resende, Pedro Nunes, os músicos Ma teus Aranda e Heitor Lobo, e o médico António Barbosa, ²⁴ tendo criado em torno de si uma corte de letrados e músicos, cantores e chameleiros. Aliás, é interessante relacionar a sua acção governativa à frente do bispado de Évora, com a continuidade de uma linha de expressão purista, equacionada em algumas obras do final da década de trinta, numa arquitectura chã, de grande clareza estrutural e de combinação inventiva de elementos clássicos, mas com diminutas referências globais ao desenho italianizante.

Estes dados constituem um fundamento para uma suposta capacidade de análise, e de crítica da arquitectura, e para uma participação na discussão do projecto, que não sua concepção, e concordam no seu significado com uma interpretação do texto de Damião de Gois ("*no edificar teve grande juízo.*" ²⁵).

2

Se o sentido iconográfico da obra da Igreja de *Bom Jesus* supõe "*um plano previamente concebido onde se harmonizam sábios conhecimentos teológicos, [e] fundamentos da História Sagrada.*" ²⁶) pensado no meio cultural que rodeava o Cardeal Infante D. Henrique, no início da década de 1540-50, e incluía André de Resende e Vaseu entre outros, o projecto em si radica no círculo de mestres de obras e artistas de Évora, dominado pelas figuras de Francisco e Mi guel de Arruda, Diogo de Torralva e Nicolau Chanterene.

A trajectória dos percursos de algumas destas personagens desenha, no 2º quartel do século XVI, linhas de convergência na cidade de Évora, mas com o início da década de 1540-50, esboça uma tendência de afastamento que se acentua mais tarde.

Francisco de Arruda é nomeado, no ano de 1531, para os cargos que detinha seu irmão Diogo de Arruda, entretanto falecido:

Mestre das obras da comarca do Alentejo e dos paços da cidade de Évora, com a obrigação de "ir pouer e ver todas as obras que se na dita comarqua e nos ditos paços fizerem... e asy de emlejer e de buxar e ordenar quaesquer outras que mandar fazer de nouo y asy mesmo velas e recebelas depouys de feytas e examinalas e velas se vão naquela perfeição (...)".²⁷⁾

*Medidor das obras do reino "e senhorios, asy de muros como de moesteiros e igrejas e de quaesquer outras que mãdar fazer(...)"*²⁸⁾

No ano de 1534 recebe já o ordenado correspondente à função de "carrego do laranjal, orta, latadas e casas de meus paços de Évora,"²⁹⁾ e ainda no ano de 1542 será nomeado para o cargo de "vysytar o cano dagoa da prata da dita cidade pera sempre estar corregido e bem repayrado e senã danyficar da maneira que he declarado em meu regimento (...)"³⁰⁾

Um documento de 1534, determinando que não lhe sejam tomadas de aposentadoria as casas em que costuma pousar com a sua filha em Évora, leva a supor que aí reside.³¹⁾

Diogo de Torralva casou com uma filha de Francisco de Arruda, talvez esta referida no documento, pois é na época em que se fixa em Belém como responsável pelas obras nos *Jerónimos*, e aí toma posse de uns terrenos antes pertencentes a João de Castilho (1545),^{31a)} que encontramos em Évora o seu sogro a renunciar ao cargo do laranjal, horta e latadas dos paços, o que sugere como que uma "reforma". Irá continuar a receber o ordenado que lhe provinha desta função, falecendo em 1547.

A obra de Francisco de Arruda, correspondente ao período de transição da arte manuelina para um desenho clássico, não se encontra ainda totalmente levantada e estudada, conhecendo-se apenas alguns momentos desse percurso: entre outros, a antiga *Sé de Elvas*, cuja construção se iniciou em 1517,³²⁾ o *Castelo Roqueiro* de Vila Viçosa (em 1525), os baluartes junto à cerca de *Évora Monte* (em 1525-31) e as construções relacionadas com o sistema de abastecimento de água a Évora (*aqueduto e arca de água*³⁴⁾.³⁵⁾

No contexto da actividade desenvolvida por este mestre, é interessante estabelecer uma relação entre uma conclusão de Rafael Moreira, que aproximou o baluarte da *Torre de Belém* (em 1515-19) com uns desenhos de Francesco di Giorgio no seu *Trattato di Architettura Civile e Militare*,³⁶⁾ e a observa-

ção de Jorge Segurado, apontado as semelhanças da planta de *Bom Jesus* com o desenho de uma igreja de planta centralizada, incluído na mesma obra. ³⁷⁾

A expressão "mestre de obras", correntemente utilizada para a designação de funções ao nível dos documentos oficiais, não nos permite estabelecer uma diferenciação nítida entre mestre de obras construtor, engenheiro e arquiteto, que apenas se começará a notar a partir do último quartel do século XVI. No entanto, as distinções esboçam-se nesta época, na passagem da geração de Francisco de Arruda para a geração a que pertencem Diogo de Torralva e Miguel de Arruda, sendo possível segui-las através das sequências definidas pelas sucessivas nomeações para um mesmo cargo, ou então, pela nomeação de diferentes sucessores para os cargos que pertenceram antes a um mesmo mestre. Entre Diogo de Torralva e Miguel de Arruda regista-se já uma distinção, cabendo a um e outro, respectivamente, obras no domínio da arquitectura religiosa (sobretudo conventual - "representativa") e da arquitectura militar, civil e religiosa (paroquial), embora se anotem incursões nos domínios "alheios".

As funções de Diogo de Torralva encontram-se desde o início definidas com nitidez, como se depreende de um documento de 1529, talvez o mais antigo conhecido, em que este mestre, designado ainda de "*pedre^{ro} estãte na cidade de Coimbra*", surge como procurador de Diogo de Castilho no contrato de adjudicação da obra das casas de D. Luis da Silveira, em Gois, que "*serão feytas pela man^{ra} e do theor e ordenança de hus debuxos que dello sã feytos pello dito diogo de torralva (...).*" ³⁸⁾

O seu percurso leva-lo-á de Évora para o Mosteiro dos *Jerónimos*, no início da década de 1540-50, com uma passagem por *Mazagão*, no ano de 1541. ³⁹⁾ Na quele mosteiro é incumbido do arranjo da capela-mor, desenha o cadeiral do coro, constrói a portaria e a escada (substituída no século XVIII), e conclui o claustro na parte correspondente às galerias superiores das alas norte e poente (1543 e 44) e platibandas. ⁴⁰⁾ Nos anos seguintes permanece em Belém, atribuindo-lhe Reinaldo dos Santos a Capela de *Santo Amaro de Alcântara*, de 1549. ⁴¹⁾ Quando da trasladação dos ossos da Rainha D. Maria, recebeu em sua casa o Príncipe D. João, e ainda no ano de 1551 é solicitada a sua intervenção numa obra do Convento da *Madre de Deus*. ⁴²⁾ A sua vida fa

miliar e profissional parece orientar-se a partir de Lisboa, o que em certo sentido é também confirmado pelo facto de permanecer junto da corte nos anos de 1556 e 57, após a nomeação para o cargo de mestre de obras do Convento de *Cristo*, em 1554, o que motivará uma redução do seu ordenado previsto.⁴³⁾

Diogo de Torralva herda em 1548 os cargos de *mestre de obras da comarca do Alentejo e paços de Évora*, e de *mediador das obras do reino*, com a possibilidade de se fazer substituir em autos de medição, nos termos em que Francisco de Arruda os detinha. A sua nomeação ocorreu precisamente um ano após a morte daquele mestre, e não parece ter-se traduzido num número significativo de obras, que lhe possam ser atribuídas, na comarca do Alentejo. Por outro lado, regista-se nesse período de indefinição a intervenção de Miguel de Arruda na obra da Igreja de *Santo Antão*, de Évora ("*Miguel de Arruda há-de agora ir a Évora porque mo mandou pedir o Cardeal para a obra que manda fazer na igreja de Santo Antão (...)*")⁴⁴⁾ Estes factos coordenados entre si sugerem uma possível oposição velada do Cardeal Infante D. Henrique a uma linha de referências italianizantes, representada nomeadamente por Diogo de Torralva e Francisco de Holanda, que se traduziria, na área em que detinha responsabilidades governativas eclesiásticas, numa orientação no sentido de uma arquitectura *chã* e no favorecimento do mestre de obras da sua confiança, Manuel Pires, nomeado em 1566 para o cargo do âmbito regional que pertenceu a Torralva (*mestre de obras da comarca do Alentejo*⁴⁵⁾).

Os mestres de obras Arrudas pertenciam a uma mesma família, oriunda talvez da região do Alentejo, estando documentado, para Francisco e Miguel de Arruda o facto de ambos possuírem casas em Évora, na Rua do Reimondo.⁴⁶⁾

A actividade dominante de Miguel de Arruda insere-se na linha de continuidade de uma vertente consagrada às obras de arquitectura militar e de construção, que em Diogo e Francisco de Arruda se combina com intervenções na área da arquitectura religiosa. Esta distinção não é rígida, pois regista-se a sua nomeação em 1533, no início da carreira, para o cargo de *mestre de obras do Mosteiro da Batalha*, por renúncia de João de Castilho,⁴⁷⁾ e a participação nas obras da igreja e do Convento da *Graça*, de Évora.⁴⁸⁾ Por outro lado, a sua intervenção em *Santo Antão* dará origem a um modelo de igreja-salão, que irá ser amplamente difundido no Alentejo.

Desempenha funções na área da arquitectura civil, decorrentes da sua nomea-

ção, em 1543, para *mestre de obras dos Paços de Santarém*, por morte de um irmão, Pedro de Arruda, cargo esse que passa a englobar os *Paços de Almeirim* e de *Muge*,⁴⁹⁾ sendo também responsável pelas obras do *Paço de Enxobregas*.⁵⁰⁾ Na década de 1540-50, a sua carreira de arquitecto militar consolida-se, registando-se deslocações ao norte de África, a Ceuta e Mazagão em 1541 com *Benedito de Ravena*, e novamente em 1543, acompanhando D. João de Castro.⁵¹⁾ *Fornece* o projecto para a *fortaleza da Ilha de Moçambique* (1546)⁵²⁾ e *Baía de todos os Santos* (1549).⁵³⁾

Em 1548 é nomeado para o cargo de *Mestre de obras "da fortificação de meu reino, luguares dalem e Indias"*,⁵⁴⁾ precisamente no ano em que intervém em *Santo Antão*, e se desloca a Tomar para inspeccionar as obras do Convento de *Cristo*. Na década de 1550-60 intervém no desenho da muralha com baluartes e no *forte do Pinhão*, na baía de Lagos, e projecta a *fortaleza de S. Julião da Barra*, de cujas obras será mestre e vedor em 1562.⁵⁶⁾ É-lhe atribuída também a traça para as obras de fortificação de *Tânger*.⁵⁷⁾

"Vários indícios permitem supor ligado à corte com papel teórico e didáctico, fornecendo debuxos para todo o tipo de obras",⁵⁷⁾ talvez juntamente com *Francisco de Holanda*⁵⁸⁾ e *Diogo de Torralva*.

Miguel de Arruda falece em 1563, sendo os seus cargos distribuídos por *Afonso Alvares* (*mestre das fortificações do reino*), *António Rodrigues* (*mestre das obras reais*) *António Mendes* (*mestre das obras dos Paços de Almeirim, Santarém e Salvaterra*) e *Dionísio de Arruda* (*mestre das obras do Mosteiro da Batalha*).

Nicolau Chanterene deixa a cidade de Coimbra onde trabalhou na década dos anos vinte, seguindo um percurso que o levará para Évora, passando por *Sintra*, onde executa o retábulo do Convento da *Pena* entre os anos de 1529 e 32. Como testemunho da sua actividade em Évora, é-lhe atribuído um núcleo central de obras, em relação às quais não parece haver dúvidas:

- | | | |
|---|--|-----|
| Convento de <i>Nossa Senhora do Paraíso</i> : | capitéis das pilastras (1532) | 8d |
| | túmulo de D. Álvaro da Costa (1533) | 12c |
| Convento de <i>Nossa Senhora da Graça</i> : | janelas da capela - mor da igreja (1537), cenotáfio de D. Afonso de Portugal | 13b |

Convento de *S. João Evangelista (Loios)*: túmulo de D. Francisco de Melo 12c

Paços dos *Condes de Sortelha*:

Imagem de *Nossa Senhora*

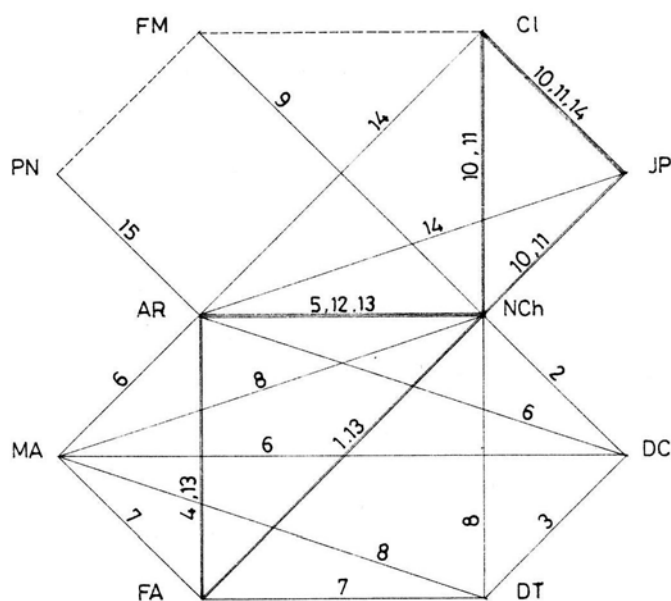
A cronologia dos túmulos de D. Afonso de Portugal e de D. Francisco de Melo não se encontra definitivamente estabelecida, apontando Reinaldo dos Santos as datas de 1537 e 1536 respectivamente,⁵⁹⁾ Pedro Dias sugerindo uma data cã de 1537 para as duas obras,⁶⁰⁾ e Túlio Espanca colocando o cenotáfio em meados da década (1535)⁶¹⁾. Existe um conjunto mais vasto de obras, como o portal do Convento de *S. Domingos* de Évora,⁶²⁾ os portais das igrejas de *Arronches* e *Madalena*, de Olivença, e ainda o túmulo de D. Jorge de Melo, no Convento de *S. Bernardo*, de Portalegre, que têm sido atribuídas a Chante

rene por Reinaldo dos Santos e Túlio Espanca, entre outros. Entre o início da década de 1540-50⁶³⁾ e o ano de 1551, data do último "sinal de vida" conhecido,⁶⁴⁾ não há testemunhos da actividade de Nicolau Chanterene. Este facto é interpretado no sentido de caracterizar a sua personalidade como sendo a de *"um homem mais dado à especulação que à prática. A um homem como ele também só podem ser entregues certas obras, ou pelo monarca ou pelas figuras gradas da nação, não se dispondo certamente a executar trabalhos para qualquer modesta paróquia ou mosteiro."*⁶⁵⁾

A condição social destes mestres era semelhante.⁶⁶⁾ Em 1526 era concedido a Nicolau Chanterene o direito a *"andar de mula ou faca de sella e posto que não tenha cavalo possa trazer e vestir quaisquer vestidos"*⁶⁷⁾ sendo-lhe confirmado o título de *imaginário régio* (1527); em 1536 é designado *"meu arauto e imaginário de obra de pedraria"*.⁶³⁾ Para Francisco e Miguel de Arruda encontram-se registos dos anos de 1534 e 1536, respectivamente, autorizando-os a *"andar de mulla hou faca de sella e freo, posto que não seja de marca e tenha cauallo"*.⁶⁸⁾ O primeiro documento oficial seguinte cita-os como cavaleiros (1534³¹⁾ e 1543⁵⁰⁾), bem assim como a Diogo de Torralva (1545)³⁷⁾.

Em 1542 Francisco de Arruda é designado de *"caualeiro da ordem de noso sōr Jhũ xp̃o e mestre de minhas obras"*³⁰⁾; por outro lado, Miguel de Arruda e Diogo de Torralva surgem como cavaleiros fidalgos em documentos de 1548 e 1554, respectivamente.⁶⁹⁾

Coordenando os dados dispersos relativos às ligações entre diferentes personagens do meio cultural humanista e artístico de Évora, e avançando para além da suposição que todos se poderiam conhecer, é possível estabelecer o seguinte diagrama de relações, polarizado para o exterior nas figuras de D. João III e dos Cardeais Infantes D. Afonso e D. Henrique:



Legenda

AR - André de Resende

CL - Clenardo

DC - Diogo Castilho

DT - Diogo de Torralva

FA - Francisco de Arruda

FM - D. Francisco de Melo

JP - Jean Petit

MA - Miguel de Arruda

NCH- Nicolau Chanterene

PN - Pedro Nunes

- 1) 1517, Belém: Nicolau Chanterene dirige a empreitada de construção do portal axial do Mosteiro dos *Jerónimos*. A Francisco de Arruda é atribuída a obra da *Torre de Belém*, cuja construção decorre entre os anos de 1515 e 1519.
- 2) 1519-25, Coimbra: Chanterene trabalha no Convento de *Santa Cruz*. A par-

- tir de 1523 colabora com Diogo de Castilho na obra do portal da igreja, esculpindo as estátuas.
- 3) 1529, Lisboa: Diogo de Torralva surge como procurador de Diogo de Castilho e autor do projecto dos *Paços de Góis*, no contrato de adjudicação da obra. Em Janeiro de 1534 pede, em Évora, uma pública forma do contrato. ³⁸⁾
 - 4) 1531-37, Évora: Francisco de Arruda é o responsável pelas obras do *aqueduto*, inaugurado no ano de 1537 com o lançamento das primeiras águas através do primitivo chafariz da Praça do Geraldo. ⁷⁰⁾ Em 1553 André de Resende regressa a Portugal e intervém na orientação da obra do *aqueduto*.
Data de cã de 1536 a obra clássica da *arca de água*, atribuída a Francisco de Arruda.
 - 5) 1532-33, Évora: Nicolau Chanterene trabalha para o Convento do *Paraíso*, executando os capitéis das *pilastras* e o *túmulo de D. Alvaro da Costa*, benfeitor daquela comunidade de religiosas dominicanas. André de Resende tinha professado muito novo no Convento de *S. Domingos*, de Évora. ⁷¹⁾
 - 6) 1535, Évora: André de Resende baptiza uma filha de Miguel de Arruda; um dos padrinhos foi Diogo de Castilho. ⁷²⁾
 - 7) Francisco de Arruda é, provavelmente, tio de Miguel de Arruda, e será sogro de Diogo de Torralva.
 - 8) Década de 1530-40, Évora: Nicolau Chanterene e Diogo de Torralva colaboram com Miguel de Arruda nas obras da Igreja e do Convento da *Graça*. ⁷³⁾
 - 9) 1536, Évora: falece D. Francisco de Melo (n.1490), distinto físico e matemático, profundo conhecedor de latim e português. Estudou matemática, Filosofia e Teologia na Universidade de Paris. O seu túmulo é atribuído a Nicolau Chanterene.
 - 10) 1536, Évora: carta de Clenardo a D. Jerónimo Aleandro, Arcebispo de Brindisi, referindo a sua estada em Évora, durante dois anos, em casa do Arcediogo Jean Petit, ao mesmo tempo que Chanterene, que ali habitou a seguir a uma doença.
 - 11) 1537, Braga: carta de Clenardo dirigida a Jean Petit, não se esquecendo

de enviar cumprimentos a Nicolau Chanterene, D. Martinho de Portugal e ao livreiro João Filipe.⁷⁵⁾

- 12) (1537), Évora: *túmulo de D. Francisco de Melo*, que reflecte um conhecimento de *De re aedificatória*, cuja tradução irá ser encomendada por D. João III a André de Resende, no início da década de 1540-50.
- 13) Década de 1530-40, Évora: obra do *torreão octogonal*, que rematava o aqueduto junto aos *Paços reais* e Igreja de *S. Francisco*. Constitui uma hipótese de trabalho o estabelecimento de uma relação entre Francisco de Aruda, André de Resende e Chanterene, a propósito desta obra.⁷⁶⁾
- 14) 1540, : carta de Clenardo dirigida a Jean Petit " *emparceira - o nas recomendações com André de Resende, com o Bispo D. João de Toledo e com o físico António Filipe*".⁷⁷⁾
- 15) 1541, Évora: tradução de Vitrúvio, *De architectura*, encomendada por D. João III a Pedro Nunes. André de Resende será incumbido de traduzir *De re aedificatoria*, que menciona ca 1542-43.⁷⁸⁾

3

A tese relativa à igreja e claustro do Convento de *Bom Jesus de Valverde* resalta singularmente explícita no diagrama exposto.

André de Resende e Nicolau Chanterene assumem um papel de interface entre o círculo de humanistas ligados às Letras e Filosofia, aos estudos matemáticos e cosmográficos, e um outro meio empenhado nas questões práticas do desenho de arquitectura e da construção.

Este nível intermédio concilia uma compreensão das questões teóricas da arquitectura com um apurado sentido de formalização no desenho, e nele confluem as linhas de uma influência exercida possivelmente sobre o conteúdo iconográfico do programa da igreja. A formalização da ideia, enquanto definição da concepção geral do projecto e do seu desenho em pormenor, sobretudo no que se refere à solução que permite articular os braços da cruz com os espaços quadrados intercalares, pertence a Chanterene, que certamente é responsável pela execução das colunas.

O acompanhamento da fase de execução do projecto e a orientação dos trabalhos de construção devem ter sido da responsabilidade de Francisco de Arruda, por inerência dos cargos que detém e na continuidade de possíveis intervenções anteriores suas, ou de Diogo de Arruda, em obras no paço episcopal (*capela palatina e casa de fresco*). Parece certo que a parte baixa do claustro se constrói sob uma orientação diferente, sugerida pelo facto de o granito utilizado na obra não ser o mesmo.

Numa 2ª fase, correspondente ao arranque da obra do claustro, cujas dimensões estariam apenas apontadas, e até ao nível das estruturas de suporte, deverá ser considerado o envolvimento, de certo modo distante, de Diogo de Torralva nos aspectos do desenho, referenciado directamente ao modelo do pórtico da *Graça*. Esta intervenção poder-se-á ter dado no período final de actividade do seu sogro, ou após a nomeação para os cargos que este deixou vagos por falecimento. Em qualquer dos casos ter-se-é interrompido ao nível do abobadamento, sendo continuada por um outro mestre, certamente Manuel Pires, que conclui esta parte e constrói o 2º piso, num desenvolvimento em paralelo com a obra do Colégio do *Espírito Santo*, designadamente na parte do *Claustro dos Irmãos*,⁷⁹⁾ como vem referido no documento de 1564.⁸⁰⁾

Em torno do projecto da igreja e do desenho do claustro definem-se dois nós de questões, centrados na necessidade de estabelecer uma linha de delimitação entre o desenho de Chanterene e o de Torralva, e de inserir esta obra no percurso traçado por Chanterene.

O modo como o desenho de Torralva se desenvolve relativamente ao de Chanterene reconhece-se na igreja do Convento da *Graça*, de Évora, onde ambos terão trabalhado em colaboração com Miguel de Arruda.

A responsabilidade desta obra pertence a Miguel de Arruda, que era mestre de obras do mosteiro em 1542,⁴⁸⁾ e é confirmada por um documento mais tardio (1561), que sujeita ainda ao seu parecer um desenho de alterações a elaborar por Manuel Pires⁸¹⁾. A sua intervenção reconhece-se, por exemplo, no modo como a estrutura das paredes é explicitada, tornando-se um elemento formal de composição dos alçados, caracterizados por um ritmo cerrado de contrafortes.

A atribuição do pórtico e da fachada de Diogo de Torralva é sugerida por Reinaldo dos Santos; ⁸²⁾ por outro lado Túlio Espanca relaciona a sua participação com a obra do claustro. ⁸³⁾

Na fachada da Igreja da *Graça* nota-se um conjunto de pormenores e aspectos 9a
 característicos de desenho que se reconhecem noutras obras conotadas com Torralva, como as rosetas, que reaparecem na Capela de *Santo Amaro de Alcântara* e na Igreja da *Conceição*, de Tomar, e uma espécie de balaustrada rematando o frontão, constituída por pequenos pilares, semelhante aquela que coroa o edifício na *Conceição*. Na varanda de uma das alas do Convento do *Espinheiro* e sobre o tanque grande de rega, junto à *casa de fresco*, em Valverde, encontram-se guardas idênticas. A associação das ordens dórica e jónica, que não é frequente no reinado de D. João III, surge no claustro principal do Convento de *Cristo*, onde as colunas têm um perfil semelhante. Por outro lado, o desenho do frontão apontado reaparece com o mesmo pormenor denticulado, encimando as janelas da Igreja da *Conceição*. Nota-se em Torralva um gosto pelas molduras que transparece no desenho dos pilares da *Graça*, do cadeiral da capela-mor dos *Jerónimos*, no *Claustro de D. João III* (incluindo o desenho dos caixões nas abóbadas correspondentes aos arcos das fachadas), e que caracteriza também a parte baixa do claustro de *Bom Jesus*. As rosetas da fachada da Igreja da *Graça* constituem uma variação do mesmo tema, tratado de um modo delicado no lambrim da capela-mor. Este pormenor de desenho surge em obras de Chanterene sob a forma de vieiras em pequenas abóbadas nos nichos do "Infante Santo" e de "S. Vicente", do portal axial da Igreja de *Santa Maria de Belém*, no púlpito de *Santa Cruz* e no retábulo da *Sé Velha de Coimbra*. Por outro lado, o portal da *Graça* segue de perto o desenho do *túmulo de D. Álvaro da Costa*, prescindindo dos elementos de decoração, dos colunelos e substituindo as pilastras por colunas coríntias adossadas, de fuste canelado nos dois terços superiores. Aparentemente o autor desta obra parece conhecer já as linhas gerais do que poderá estar a ser executado no *túmulo de D. Francisco de Melo*, sobretudo no que se refere à articulação das colunas com o entablamento, mas o espírito geral do desenho revela-se mais próximo de fórmulas desenvolvidas no 1º *túmulo*, como se reconhece no modo como os planos são acentuados e desfasados em profundidade. Os medalhões inserem-se tangencialmente ao extradorso do arco e não o intersectam, como no *túmulo do Convento do Paraíso*, mas apresentam um mesmo sentido de profundidade. No *túmulo de* 12d,c

D. Álvaro da Costa enquadram pequenos bustos, o que não acontece no portal da *Graça*, nem as suas dimensões, nem o material o permitiriam. Este pormenor do desenho dos medalhões, que é retomado sob a forma de um óculo no frontão da fachada, como no *cenotáfio de D. Afonso de Portugal*, confere um sentido insólito ao portal, acentuado pelos nichos perspectivados, que o lado-

deiam. O modo como Torralva retoma elementos do desenho de Chanterene, os recria e funde num todo, que revela o domínio de uma informação arquitectónica adquirida possivelmente em Itália, e uma capacidade de manuseamento inventivo, repete-se no desenho do *Claustro de D. João III*, na sua relação com Francisco de Holanda. Este facto permite explicar a semelhança que existe entre os moldilhões sob as abóbadas e o tambor, na Igreja de *Bom Jesus*, e os mesmos pormenores na cornija superior do claustro principal do Convento de *Cristo* e da capela-mor dos *Jerónimos*, invertendo os termos da questão colocada por Kubler, que encontra nesta relação o fundamento para sugerir a atribuição da obra de *Valverde* a Diogo de Torralva.⁸⁴⁾ Este mestre surge como uma personalidade forte, cuja obra revela um sentido experimental e um desenho vigorosamente expressivo, quase "expressionista".

A obra de Nicolau Chanterene tem sido estudada na perspectiva de uma "Escola de Coimbra" representada nomeadamente por Vergílio Correia e Pedro Dias, e ainda por Reinaldo dos Santos. A parte final do seu percurso surge, de um ponto de vista construído a partir do estudo das suas obras iniciais, quase como uma distorsão, em que apenas pormenores estabelecem uma relação e permitem reconhecer o autor.

*"A obra tem uma nítida sobriedade de linhas, um feliz desenho, posto que o entablamento seja demasiado pesado. São os medalhões que nos obrigam a relacionar este tûmulo ao labor de Nicolau Chanterene, pois estão em perfeita ligação com os outros que se veem nos dois monumentos fûnebres anteriormente estudados. (...) É de acentuar a importância da componente arquitectural em detrimento da decoração, aqui reduzidíssima aos dois belos medalhões das cantoneiras".*⁸⁵⁾

A presença da decoração é dominante na fase coimbrã, como se pode observar no púlpito de *Santa Cruz*. Este facto impede uma visão orientada para o es-

tudo do suporte estrutural da composição. Na medida em que se torne possível, como metodologia de trabalho orientada para um aspecto particular, abstrair da carga ornamental, ressalta nitidamente o desenvolvimento progressivo de uma visão arquitectural na composição das suas obras.

No retábulo do Convento da *Pena* a composição da estrutura arquitectónica 11b constitui um quadro e o suporte para a sequência de cenas, definindo-se a obra como um "concerto" dos dois temas, caracterizados na sua individualidade. Na obra do Convento do *Paraíso* é tentada uma conciliação, e o encanto do 8d desenho das pilastras e dos capitéis reside na situação inventiva em que se exprime uma tentativa de fusão da estrutura com a decoração. Na parte final do percurso de Chanterene, caracterizada nos monumentos fúnebres de D. Afonso de Portugal e D. Francisco de Melo, domina a concepção espacial e estrutural de um pensamento centrado nas questões da Arquitectura, que reflecte 13b uma preocupação de rigor de composição, decorrente do ambiente de debate e 12e de estudo das questões teóricas, e a necessidade de definir linhas programáticas, na sequência do abandono das fórmulas da arte manuelina.

A concepção dos espaços quadrados, constituídos por uma laje única apoiada 2a,3d em quatro colunas, e o desenho em particular das colunas, colocam a obra da 10 Igreja de *Bom Jesus* à margem da prática de arquitectura dos mestres consagrados da época. Os exemplos que estabelecem algum paralelismo, como as soluções para as tribunas, mais tardias, como as das Igrejas da *Misericórdia* e de *Santo António*, de Vila Viçosa, e a Igreja de *Santa Helena do Monte Calvário*, de Évora, apontam para uma solução em arco/arquitrave e abóbada. Por outro lado, as referências que se estabelecem para o desenho das colunas, remetem quase sempre para portais de igrejas, como os da *Matriz de Borba*, da *Misericórdia* e do Convento das *Chagas de Cristo*, em Vila Viçosa, mas ainda assim, as diferenças ao nível do desenho são significativas e permitem estabelecer uma demarcação entre uma obra de mestre e a produção de uma oficina de artistas regionais.

O facto de as colunas se destacarem completamente das paredes, sem que se trate de um portal é, no domínio da arquitectura, um dado inovador que não terá sequência. Na generalidade dos edifícios religiosos e civis, integráveis numa 3ª via evolucionada a partir de formas gótico-manuelinas e sem referências globais ao desenho italianizante, serão utilizadas meias colunas.

As colunas adossadas constituem nesta época um desenho oriundo das composições cenográficas, em que se integram portais, retábulos e monumentos fúnebres.

Estes elementos encontram-se equacionados na obra de Chanterene em momentos cruciais: no púlpito de *Santa Cruz*, de forma implícita, no modo como as pequenas figuras, sobrepostas nas arestas dos planos da guarda, definem um princípio colunar, e de forma explícita nas janelas da capela-mor da Igreja da *Graça* e no túmulo de *D. Francisco de Melo*. Neste momento fúnebre as colunas encontram-se ligeiramente embebidas, mas este facto não é significativo face ao paralelismo evidente que existe entre o desenho da modinatura nesta obra e em *Bom Jesus* (na igreja a altura do entablamento é reduzida no friso e na arquitrave, que apenas tem duas faixas).

O princípio da concepção espacial de *Valverde* encontra-se esboçado no retábulo do Convento da *Pena* e no cenotáfio de *D. Afonso de Portugal*.⁸⁶⁾ Do ponto de vista da composição arquitectural, estas duas obras estão muito próximas e é curioso registar que foram executados no mesmo material (alabastro)⁸⁷⁾ É possível traçar o percurso destas obras à Igreja de *Bom Jesus* analisando o modo como é concebida a estrutura correspondente, na *Pena* ao sacrário central e partes laterais no andar inferior, na *Graça* ao nicho central ladeado por quatro mais pequenos sobrepostos dois a dois, e em *Valverde* ao corpo central na sua relação com as capelas, e destas com os espaços quadrados intercalares.

No retábulo do Convento da *Pena* o andar inferior é rematado lateralmente por meio de pequenos elementos salientes, apoiados em duas colunas, antepondo-se a um espaço em profundidade ocupado por um nicho. Esta parte da estrutura do retábulo está relacionada com os nichos que ladeiam o sacrário. Em certos aspectos, reconhece-se alguma insegurança no desenho arquitectónico, como, por exemplo, no facto de as abóbadas dos nichos arrancarem ao nível dos ábacos dos capitéis das colunas. A abóbada do sacrário constitui um enquadramento da cena central; o seu perfil não atinge o desenvolvimento correspondente a metade de uma volta, pois o centro situa-se já na figura de Cristo, ao nível da arquitrave.

O pormenor da relação do nicho com o remate lateral, na *Pena*, é retomado e ampliado no monumento fúnebre a *D. Afonso de Portugal*, constituindo o ponto de

partida da composição geral, já estruturada de acordo com um desenho clássico. O espaço central é rematado por meia cúpula, em forma de vieira, apoiada num entablamento contínuo. O "tramo" central da composição é desenvolvido em altura, sendo encimado por um frontão curvo sobre um entablamento, com o pormenor do friso alto como no *túmulo de D. Francisco de Melo*.

Estes aspectos do desenho do *cenotáfio de D. Afonso de Portugal* enunciam motivos de composição de *Bom Jesus*, sobretudo na parte correspondente ao alongamento do corpo central. Do ponto de vista das proporções, as duas obras aproximam-se significativamente. Em corte, as capelas são idênticas ao nicho central do monumento fúnebre, sendo determinante para este efeito a relação largura/altura até ao nível do entablamento. As mesmas proporções determinam a configuração do corpo central da igreja, na parte correspondente ao tambor, e do "tramo" central superior da edícula, até ao nível do frontão. Na Igreja de *Bom Jesus*, a relação dos espaços quadrados com as capelas é construída a partir da ideia formalizada na solução de pormenor do remate lateral da *Pena* e articulada num princípio global de composição no *cenotáfio de D. Afonso de Portugal*. Na posição correspondente aos nichos colocados atrás das colunas do retábulo da *Pena* e da edícula da *Graça* surgem as portas das duas sacristias, em *Valverde*.

As obras do retábulo do Convento da *Pena* e do *cenotáfio de Graça* podem ser entendidas como alçados interiores planificados, correspondentes a 1/4 de um edifício de planta central em forma de cruz, partindo de um octógono central. Em pormenores reconhece-se um certo paralelismo, como uma idêntica marcação dos entablamentos, estruturando a composição dos alçados (retábulo e *cenotáfio*), e a presença de óculos nas abóbadas (retábulo e janelas da *Graça*), que em *Bom Jesus* correspondem aos lanternins. Por outro lado, na igreja, as mísulas - modilhões sobre as arquivoltas surgem em posição semelhante à dos modilhões dos túmulos.

As disjunção que se observa no *túmulo de D. Francisco de Melo* entre o sistema colunas/arquitrave e um outro correspondente ao arco-sólio, constitui, relativamente ao desenho do arco e entablamento num mesmo plano, da edícula da *Graça*, o passo necessário para a concepção tridimensional do espaço da Igreja de *Valverde* como uma estrutura de "serlianas" apoiando cúpulas.

Pedro Dias anotava numa breve observação, comparando as esculturas do "In-

fante Santo" e de "S. Vicente", do portal axial dos *Jerónimos*, com as da fachada de *Santa Cruz* e do *Hospital Real*, de Santiago de Compostela: "a mesma postura, o mesmo ar sereno e digno, a mesma ligeira torsão da coluna (...)"⁸⁸⁾

Este último aspecto constitui um *Leitmotiv* para retomar o sentido global de concepção do espaço de *Bom Jesus*. O princípio de torsão que se observa naquelas estátuas, encontra-se também na estátua jacente de D. Afonso Henriques e nos bustos dos capitéis das pilastras do *Paraíso*, que sugerem um movimento circular de leitura.

Na Igreja de *Bom Jesus de Valverde* esta torsão em torno de um princípio de axialidade transforma-se numa acção em movimento circular e em espiral de elevação, que constitui a explicitação formal do princípio de conhecimento que a obra encerra.

SÍNTESE

O sentido positivo que encerram algumas conclusões do trabalho esboça-se nu ma integração dos painéis de Gregório Lopes no contexto da obra de *Bom Jesus de Valverde*, abrindo perspectivas para uma interpretação formal e iconográfica do espaço religioso, fundada na sua consagração a Cristo, na linha de um pensamento humanista cristão.

A aproximação do projecto da igreja, do ponto de vista da concepção e de as pectos da sua realização, da obra de Nicolau Chanterene constitui uma abertura do campo de estudo.

O sentido do trabalho construiu-se escrevendo e no final restam palavras sem sentido e um princípio para começar de novo.

APÊNDICE
OS TRAÇADOS

1

O reconhecimento da presença de traçados geométricos . estruturadores do desenho de uma obra de arquitectura deve, em condições ideais, efectuar-se sobre as peças desenhadas originais do projecto, confrontadas com um levantamento do existente. O estudo dos documentos originais incide, para além da matéria exposta e conhecidos processos de transposição de desenhos por meios auxiliares, na análise de vestígios de linhas de construção e de perfurações do suporte dos desenhos, provocadas pela aplicação da ponta do compasso. ¹⁾

Não sendo conhecidos desenhos originais do projecto, o estudo orienta-se para a obra construída, devendo tomar em consideração factores que tornam mediata a relação projecto - obra, dependente da figura dos construtores, da adaptação ao local, de alterações na obra e, por vezes, de prazos de construção dilatados no tempo, que podem distanciar significativamente o resultado do projecto inicial.

Numa primeira fase, o estudo pode ser realizado sobre desenhos de levantamento correntes, de precisão relativa. A definição dos princípios de composição pressupõe, no entanto, o acesso a informação rigorosa e o conhecimento das medidas exactas obtidas no decurso do trabalho de campo de levantamento. Em casos como o de *Bom Jesus de Valverde*, esta precisão deve abranger um pormenor de menos de 1 cm tendo por objectivo a reconversão em medidas utilizadas na época, ²⁾ no sentido de distinguir os casos de imprecisão natural decorrente da obra, daqueles que se revelem como uma consequência necessária do processo geométrico utilizado na construção do desenho e na sua implantação no terreno.

Constitui um momento do estudo, "um meio de descoberta, um tempo da análise," ³⁾ o confronto dos valores obtidos no levantamento com aqueles resultantes de uma verificação matemática, sobretudo nos casos em que o desenho geométrico se apoia numa definição por meio de ângulos e se torna necessário diferenciar valores próximos, mas de significado distinto no conjunto do esquema.

Em *Bom Jesus* a informação do levantamento restringiu-se, na igreja, à parte baixa, não tendo sido possível desenhar com precisão senão a planta, excluindo a representação de elementos como a projecção do entablamento, do diâmetro máximo das cúpulas e lanternins. Os levantamentos existentes diferem significativamente nos desenhos em corte. Deste modo, o estudo dos traçados encontra-se limitado, dependendo uma visão de síntese do contributo dado pelos resultados do estudo dos cortes, indispensáveis para uma verificação e interpretação final do esquema em planta, mais complexo de definir.

Fica igualmente por determinar uma possível relação de interdependência entre o conjunto igreja-claustro e a configuração básica geral do convento, que constitui um tema periférico relativamente à interpretação do sentido do espaço religioso da igreja e do claustro.

Conhecido o ambiente erudito de estudo em que decorreu a elaboração do projecto da igreja, dever-se-ia abrir uma terceira linha de investigação, centrada na questão específica de uma possível articulação dos traçados em planta e em corte numa perspectiva de coordenação em volume, expressando o pensamento de uma inserção da obra no interior de uma esfera. Trata-se de uma questão mais complexa que implica um desenho geométrico para a construção do diâmetro da esfera, deduzido a partir da configuração exterior do desenho em planta e em corte.

A descrição destes processos encontra-se na obra *Divina proportione* de Luca Pacioli.⁴⁾

Poder-se-ia alargar o campo de interpretação dos traçados e do desenho do projecto, de modo a incluir o estudo dos valores numéricos, na perspectiva de assinalar a presença de elementos que sugerem uma explicação pitagórica da beleza relacionada com o número, transmitida possivelmente por uma linha de referências ao pensamento estético de Santo Agostinho. Estes aspectos não foram desenvolvidos no trabalho, mas constituem uma via para a análise da obra de *Bom Jesus*.

O sistema estético agustiniano constitui, segundo Svoboda, a mais completa síntese ecléctica das ideias estéticas greco-romanas, adaptada às necessidades judio-cristãos, mediante a identificação de Deus com a ideia suprema Platão.⁵⁾

O êxito deste sistema explicar-se-ia "por sus fundamentos formalistas, por

su idea de la unidad orgánica, por la oposición que establece, en las obras artísticas, entre percepción y significado, por su estudio de las categorías rítmicas y por su análisis de la emoción y del juicio estético." ⁶⁾ Riegl apontava como características do pensamento estético de Santo Agostinho a "interdependencia de la belleza y sus ausencias, ... [el] valor positivo de las formas no materiales - como los vanos de las ventanas (perforatis) - en las combinaciones rítmicas, lo que contrastaba con la preferencia de Aristóteles por las formas sólidas." ⁷⁾

Por outro lado, o conteúdo hermético que parece transparecer pontualmente na obra de Valverde deverá ser encarado na perspectiva de Foucault, que considerava como marco epistemológico do século XVI a identidade hermeneutica de *divinatio* e *eruditio*, dependentes da teoria das quatro semelhanças, a que se atribuía a organização do conhecimento: ⁸⁾

"... la conveniencia (o cadena de semejanzas en el espacio); la aemulatio (o similitudes por réplica, reflejo y rivalidad en duplicaciones vinculadas); la analogia (o uniones reversibles de la conveniencia y la aemulatio con la humanidad como centro), y la simpatia (o convergencias de la identidad, que son lo contrario de la antipatia)." ⁹⁾

Advinhação e erudição eram "inseparables en la medida en que el conocimiento consistia en interpretaciones de lo expresado con anterioridad, en lugar de demostraciones y pruebas experimentales de nuevas hipótesis." ⁹⁾

Anotadas restrições e demarcadas questões que não são analisadas, é possível, apesar disso, definir algumas das linhas gerais dos princípios geométricos de composição utilizados no desenho da obra, de carácter provisório no sentido em que a extensão das suas relações e significados pode não estar ainda completamente entendida.

2

"Man Kann ... die Formen ganz allein nach Belieben vorzeichnen ohne Rücksicht auf das Material. Dies tun wir, wenn wir die Winkel und Linien in bestimmter Richtung und Verknüpfung auftragen und begrenzen. Daraus ergibt sich, daß ein Riß eine bestimmte bestehende Zeichnung ist, die, im Geiste konzipiert, mittels Linien und

Winkel aufgetragen wurde, ausgeführt von einem an Herz und Geist gebildeten Menschen." ¹⁰⁾

O desenvolvimento que se segue constitui uma descrição do projecto ideal, II confrontado com a informação obtida no levantamento. Na parte do claustro, projecto e obra construída não coincidem exactamente. ¹¹⁾ Por outro lado, algumas medidas que se indicam, como a do lado do quadrado que encerra à igreja, não são verificáveis, encontrando-se esta rodeada de construções, algumas das quais talvez previstas no projecto (sacristias, portaria), outras mais tardias como a hospedaria. Em *Bom Jesus de Valverde* o estudo de traçados coloca um problema específico que decorre da necessidade de estabelecer uma comparação entre dois esquemas compositivos, um para a definição da colocação das colunas, outro para as paredes. A relação entre os dois sistemas só pode ser entendida procedendo-se a um ajustamento que consiste, no caso das medidas de levantamento relacionadas com paredes, no acréscimo de um valor (fixo) calculado para a espessura do reboco (0,05m).

Igreja e claustro definem entre si, enquanto formas, uma relação de quadratura do círculo que se exprime a um nível geral e sucessivamente até ao por menor dos pilares e das colunas. ¹²⁾

A forma exterior, em cruz, da igreja encontra-se inserida num quadrado (Q_{i1}) cujas dimensões prováveis serão de 11,22 m/51 palmos. O claustro, de planta quadrada (Q_{cl}) com cerca de 8,8 m/40 palmos de lado, ¹³⁾ encontra-se colocado de modo que um dos seus lados coincide com o prolongamento de um dos eixos da cruz da igreja, e outro se sobrepõe a metade do lado de Q_{i1}. Estes dois quadrados inserem-se conjuntamente num rectângulo com as dimensões de 14,41 x 20,02 m/ 65,5 x 91 palmos.

$$(m) 14,41 \times 20,02 = \left(\frac{1}{2} 11,22 + 8,8\right) \times (11,22 + 8,8)$$

$$(palmos) 65 \frac{1}{2} \times 91 = \left(\frac{1}{2} 51 + 40\right) \times (51 + 40)$$

A configuração deste rectângulo poderia ter interesse no âmbito de estudo alargado ao convento. O círculo que circunscreve esta figura tem um diâmetro de cerca de 24,67 m (24,67m / 112 palmos). O número 112 surge como o produto das parcelas 8 x 14, ou 2³ x 14 ou 4 x (4 x 7), etc, exprimindo simbolicamente a projecção em cruz de um sentido de perfeição.

Os lados dos quadrados Q_{i1} e Q_{c1} encontram-se numa relação 14:11,¹⁴⁾ que constitui uma forma simples de expressar a proporção $\sqrt{\psi} : 1$.¹⁵⁾ No interior do quadrado Q_{i1} inscreve-se um novo quadrado, em diagonal, com cerca de 7,92m/36 palmos de lado. Uma outra face da relação 14:11 descrita estabelece-se entre o lado deste quadrado e o do claustro Q_{c1} , definindo entre si uma proporção de 9:10.

Almada Negreiros defendeu a existência de um princípio de composição fundado numa relação 9:10, presente no *Políptico de S. Vicente*,¹⁶⁾ mas o esquema que construiu não parece ter uma conexão com o projecto de *Valverde*.¹⁷⁾

O círculo que circunscreve o claustro $C_{c1/i}$, cuja medida do diâmetro equivale a uma grandeza incomensurável de cerca de 12,445m/56,56 palmos, reaparece na igreja determinando pelo sua subdivisão em 12 partes os alinhamentos a eixo das colunas adossadas às paredes da cruz grega. A quadratura deste círculo define um novo quadrado Q_{i2} , com 11,00m/50 palmos de lado (o valor calculado corresponde a 11,03m). O processo utilizado na quadratura, descrito por Luca Pacioli, procede da matemática e consiste na determinação do ^{do lado} quadrado (1) como sendo igual à raiz de 11/14 do quadrado do diâmetro do círculo.¹⁸⁾

$$l_{Q_{i2}} = \sqrt{\frac{12,445^2 \times 11}{14}} = 11,03 \text{ m}$$

Na igreja, os fundos dos nichos dos altares situam-se muito próximos dos lados deste quadrado, mas para o desenvolvimento do esquema geométrico de composição deve ser considerada a sua colocação em diagonal.

A posição a eixo das colunas adossadas às paredes dos braços da cruz é determinada por alinhamentos resultantes da subdivisão do círculo de quadratura $C_{c1/i}$ em 12 partes.

raio do círculo (r)

$$r_{C_{c1/i}} = \sqrt{1 Q_{c1}^2 : 2} = \sqrt{8,8^2 : 2} = 6,223 \text{ m}$$

afastamento das colunas medido a eixo (x)

$$x = 2 (\text{sen } 15^\circ \times 6,223) = 3,221 \text{ m}$$

As bases das colunas inscrevem-se em diagonal nos quadrados de mármore negro do pavimento. Estes têm 0,55 m/ 2 ^{1/2} palmos de lado, pelo que a medida da base das colunas deverá corresponder a um valor teórico de 0.389m. É pro

vável que no projecto tenha sido considerada a medida de 0,385m/14 polegadas. Com estes dados é possível calcular o afastamento a eixo das colunas (x) a partir da largura das capelas definida pelos mosaicos (valor médio 3,63 m / 16^{1/2} palmos).

$$x = 3,63 - 2 \left(\frac{1}{2} \cdot 0,385 \right) = 3,245 \text{ m} / 14^{3/4} \text{ palmos}$$

Os alinhamentos dos eixos cruzam-se na nave desenhando um quadrado que, desmultiplicado em três e em cruz, caracteriza o espaço da igreja. Este é um princípio potencialmente infinito pelo modo como se processa a sua expansão a partir de um núcleo central.

Uma outra forma de expressar a articulação da nave com as capelas consiste no desenho de cinco círculos de raio igual ao afastamento entre as colunas adossadas (3,245 m / 14^{3/4} palmos), centrados relativamente aos espaços da cruz. Cada um dos círculos passa pelo centro da nave e a circunferência central une os centros das capelas. A figura resultante encontra-se inscrita no quadrado de quadratura Qi2, colocado em diagonal. ¹⁹⁾

A posição das paredes das capelas é definida a partir de uma subdivisão em três dos lados do quadrado inicial Qi1, resultando as dimensões parciais de 3,74 m/17 palmos. ²⁰⁾ Este processo de delimitar pelo exterior uma forma, abrindo espaço no seu interior por meio de uma malha construída a partir dos contornos, constitui uma forma de expressar um espaço encerrado segundo um princípio de composição finito. ²¹⁾

Se a forma exterior da igreja se define relativamente ao claustro como uma relação do cheio/vazio, representada pelos quadrados Qi1 e Qc1, o espaço interior realiza a quadratura do círculo que contém o claustro.

O princípio de composição finito seguido na definição dos limites do espaço interior da igreja acompanha em paralelo um outro sistema de composição infinito, aplicado às estruturas de suporte (colunas e pilares). A figura de senhada pelos cinco círculos, cujo raio se obtém a partir da medida de afastamento a eixo das colunas, deve ser completada nos seus contornos pela linha envolvente, que corresponde às estruturas parietais.

Uma figura idêntica, com o pormenor do contorno duplicado encontra-se repre ^{7b,}

sentada num dos pilares da guarda do tanque grande de rega, junto à casa de fresco, na quinta.

No claustro o mesmo círculo passa pelo centro dos pilares, o que significa que estes se colocam numa posição equivalente à dos círculos no pavimento das capelas, mas sobre as diagonais.

Os círculos negros apresentam um diâmetro de cerca de 0,63 m (valor médio) ou, provavelmente 0.6325m/ 23 polegadas. Pelo processo de quadratura descrito por Pacioli, definem-se quadrados com 0,561 m de lado, medida que se aproxima da dimensão dos pilares do claustro, com cerca de 0,58 m de lado (0,5775 m /21 polegadas). Por outro lado, os círculos inscrevem um quadrado de 0,45 m de lado, idêntico ao das bases das colunas centrais das alas do claustro, com uma dimensão de cerca de 0,45 m ou 0,46 m (0,44 m/16 polegadas).

As colunas das igrejas são definidas a partir dos mosaicos de mármore preto em que apoiam. Estes têm uma forma quadrada e uma dimensão de 0,55 m/2^{1/2} palmos, 20 polegadas ou ainda, com um sentido simbólico, 1 pé e 1 palmo. A base das colunas é constituída por um quadrado inscrito em diagonal no primeiro. A sua dimensão exacta deveria ser de 0,389 m, mas possivelmente ter-se-à partido, para efeito de execução em obra, de uma medida correspondente a 0,385 / 14 polegadas, ou 14 polegadas "fortes".²²⁾ O diâmetro do fuste, na parte inferior, corresponde a 0,275 m/10 polegadas, sendo esta dimensão metade do lado da placa de mármore do pavimento. O ábaco retoma a medida da base da coluna. Deste modo define-se uma sequência de quadrados inscritos em diagonal uns nos outros ou, numa expressão matemática, uma série definida pela divisão por $\sqrt{2}$.

O espaçamento entre as colunas, sob as arquivoltas, determina no pavimento entre os vértices das placas negras uma dimensão correspondente à diagonal destes quadrados, pelo que a passagem entre as colunas corresponde a uma outra coluna ... humana.

Para que estas correspondências se tornem possíveis, é necessário que os dois quadrados que se intersectam definindo um octógono, na nave e nas capelas, não sejam iguais. O quadrado colocado na posição da cruz tem de lado cer

ca de 2,86m/13 palmos. O outro quadrado apresenta uma dimensão imprecisa de cerca de 2,843 m, condicionada pela posição das colunas centrais e pela configuração dos espaços intercalares.

Os espaços intercalares desenham um quadrado com 1,76 m/8 palmos de lado, calculado a partir da soma das medidas parciais das placas de mármore (0,55 m + 0,66 m + 0,55 m); em obra a dimensão corresponde a 1,774 m devida às juntas de assentamento das placas. Estes quadrados constituem a quadratura de um círculo com um diâmetro de 1,985 m (1,98 m/9 palmos), integrado na série de $\sqrt{2}$ a que pertence o círculo com um diâmetro igual ao lado de Qi1 (11,22 m). No entanto, se a configuração dos espaços intercalares é, na origem, um quadrado e nessa condição se lê a partir da nave e das capelas, na realidade, em profundidade relativamente ao centro da igreja, as medidas sofrem uma redução variável. Os pórticos que ladeiam o espaço de entrada na igreja apresentam a menor profundidade -1,55m e 1,565m (1,54m/7 palmos). A verificação da posição das medidas desenha, num percurso circular partindo do espaço entre a entrada e a capela de *Jesus nascido*, em direcção à capela de *Jesus ressuscitado*, um alargamento progressivo - 1,565 m/cã 7 palmos, 1,65 m/7^{1/2} palmos, 1,77 m/cã 8 palmos - que parece ter sido pensado como um efeito em espiral.

23)

A partir dos quadrados Qi1 e Qi2, o primeiro que encerra a forma exterior da igreja, o segundo que realiza a quadratura do círculo que inscreve o claustro (Ccl/i), definem-se duas séries de três elementos. construídas pela redução sucessiva das áreas dos quadrados para um terço. Estas séries explicitam a partir dos segundos e terceiros elementos, que se manifestam no interior da igreja, a necessidade, em cada um dos casos, de um primeiro elemento que não pode ser reconhecido directamente. Talvez o processo de desenho se tenha desenvolvido do geral para o particular, sendo determinantes as medidas dos primeiros elementos e as relações que estabelecem com o claustro.

24)

Qi1 dá origem a um segundo quadrado, intermédio, cujo lado é igual ao diâmetro do círculo que passa pelo centro das capelas e constitui a base para o desenho da figura representada na guarda do tanque. Este quadrado, por sua vez, dá origem a um novo quadrado com 3,75 m de lado, muito próximo da

dimensão considerada para a largura dos braços da cruz (3,74 m), fixada relativamente às paredes.

A série de Qi2, colocada em diagonal, define sucessivamente um quadrado intermédio, com cerca de 6,35m de lado, que corresponde à posição dos segmentos de recta delimitando teoricamente em profundidade os espaços intercalares, e um último com as dimensões de 3,66m, inscrevendo as colunas da nave e talvez o tambor e a cúpula central da igreja.

Série Qi 1	Verif. matemática		Série Qi 2
11.22 m			11.00 m
6.49 m	6.48 m	6.35 m	6.36 m
3.74 m	3.75 m	3.66 m	3.61 m

Se a construção geométrica destas séries se poderá ter desenvolvido a partir do quadrado de maior dimensão, o significado do desenho encontra-se numa leitura em sentido inverso, com uma sucessiva triplicação de espaços e dos esquemas geométricos que o constróiem. Francesco di Giorgio determinava numa atitude semelhante as proporções da nave de *S. Francesco della Vigna*, em função de sucessivas triplicações de dimensões, recorrendo também a correspondências numéricas ao quadrado e ao cubo.²⁵⁾

Analisando as medidas do levantamento que se obtêm para a largura das alas do claustro, definida em relação à face dos pilares, constata-se a existência de dois valores distintos, um de cerca de 1,76 m/8 palmos, presente na ala nascente, e um outro de cerca de 1,82 m (1,815 m/8 ¹/₄ palmos) nos restantes lados. Considerando as paredes sem revestimento, estas dimensões passam a ser de 1,81 m e 1,87 m/8,5 palmos, correspondendo a primeira a metade da largura das capelas da igreja, definida pelo desenho dos mosaicos no pavimento, e a segunda a metade da largura calculada às paredes sem reboco. Na obra do claustro parece ter sido seguido, embora sem grande precisão, um projecto que apontaria para a representação de um sistema dual, referenciado à igreja.

O carácter geométrico e simultaneamente matemática da concepção do espaço de *Bom Jesus* e a complexidade das relações estabelecidas pela articulação de

sistemas distintos constituem alguns dos traços dominantes do desenho da igreja e do claustro, projectados em conjunto e unidos num mesmo arco de pensamento, ao nível das definições gerais como ao nível do pormenor da dimensão dos fustes das colunas.

O reconhecimento da posição em que se poderia inserir o esquema de representação do mundo de Charles de Bouelles, ²⁶⁾ efectua-se a partir de uma relação que se estabelece entre os círculos negros do pavimento e os lanternins, estes identificados com a fonte de luz colocada nos pontos cardiais da figura de Bovillus. A circunferência desta representação coincide em *Bom Jesus* com o círculo que em projecto passa pelo centro das capelas, no claustro pelos eixos dos pilares, que desenha a figura do tanque e constitui o elemento intermédio da série da Qi1. v
IV

Prolongando, embora com alguma reserva, o estudo analítico comparado do esquema de Bovillus e dos princípios de composição de *Valverde*, verifica-se que, subjacente àquela figuração do mundo, se encontram alguns princípios de desenho semelhantes aos da Igreja de *Bom Jesus*. A sua transposição à escala abre perspectivas para o reconhecimento de uma outra forma de expressar o processo de quadratura do círculo, descrito por Luca Pacioli. As linhas oblíquas, que definem no seu encontro a posição de um círculo em que figuram o homem voltado para nascente e poente e um anjo para Deus, desenham com aproximação ângulos de 28° ; transpondo à escala intersectam-se, na igreja, no ponto de passagem da nave para a capela-mor. Uma recta perpendicular a estas linhas, passando pelo centro da igreja, define no círculo inicial de quadratura Ccl/i o ponto de intersecção do quadrado, resultante da quadratura.

Cálculo do lado do quadrado (x)

$$X = 2 (\cos 28^{\circ} \times r \text{ Ccl/i})$$

$$X = 2 (\cos 28^{\circ} \times 6,223) = 10,99 \text{ m}$$

$$X = \text{lado Qi2} = 11,00/50 \text{ palmos}$$

Verificação do ângulo

$$\text{sen } y = 1/2 \text{ lado Qi2: } r \text{ Ccl/i}$$

$$\text{sen } y = 5,5 : 6,223 \implies y = 27^{\circ} 54' \cong 28^{\circ}$$

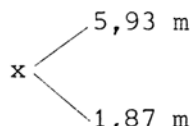
Colocando o quadrado Qi2 em diagonal, verifica-se que os seus pontos de in-

tersecção com o círculo de quadratura definem, relativamente ao sistema axial da igreja e com vértice no seu centro, ângulos de cerca de 17° ($45^\circ - 28^\circ$). Por outro lado encontram-se afastados dos eixos da igreja cerca de 1,87 m. Esta medida duplicada corresponde à largura dos braços da cruz, calculada à parede (3,74 m/17 palmos).

Cálculo do afastamento a eixo (x)

Diagonal de Qi2 = 15,56 m

$$x^2 + \frac{(15,56 - x)^2}{2} = 6,223^2$$



A definição do encerramento do espaço da igreja constitui uma síntese de dois princípios distintos; por um lado encontra-se relacionada com o quadrado Qi1 que inscreve a forma exterior da igreja, por outro decorre do princípio de quadratura do círculo que une o claustro e a equipa e caracteriza o seu espaço interior, determinando as estruturas de suporte.

O mesmo princípio aplicado ao espaço da nave e das capelas esclarece uma relação de quadratura do círculo existente entre o quadrado que inscreve os octógonos, com 2,86 m/13 palmos de lado, e a circunferência de diâmetro igual ao afastamento a eixo das colunas (3,245 m/14 3/4 palmos).

Verificação do lado do quadrado (x)

$$x = 2 [\cos 28^\circ \times (3,245:2)] = 2,865 \text{ m}$$

Inserindo à escala a representação das "quatro órbitas" de Charles de Bouelles, ²⁷⁾ e considerando a circunferência exterior coincidente com o círculo da figuração do mundo, surgem identificados os sucessivos anéis entre vários círculos possíveis de composição do projecto de *Bom Jesus*. VI

Em *De sapiente* a passagem do mundo animal para o mundo do homem faz-se de modo contínuo, mas os anéis em que se situam os anjos e Deus encontram-se isolados entre si e relativamente ao mundo do homem.

Na igreja, o mundo animal e o mundo do homem colocam-se em anéis contidos pelos espaços intercalares, avançando o mundo do homem até ao limiar da nave, entre as colunas. Anjos e Deus situam-se no interior do espaço central. A Deus corresponde no centro uma circunferência, cujo diâmetro de 1,54 m/palmos é idêntico à distância a eixo das colunas centrais em que apoiam as arquivoltas. Os painéis inserem-se nos nichos das capelas na posição corres-

pondente.

O espaço do mundo sensível coincide com os percursos em torno da nave, o homem move-se entre o fundo dos espaços intercalares ²⁸⁾ e o limiar do mundo dos anjos, podendo transpor o limite do seu mundo e penetrar no espaço de claridade e de luz da nave, elevando-se.

O espaço sagrado das capelas situa-se para além da representação do mundo e dos espaços de circulação, marcando-o axialmente com uma cruz de consagração a Cristo e encerrando-o no seu sentido de movimento.

Entre a circunferência que tudo contém e o centro encontra-se o sentido de um pensamento de Boécio, citado por Mestre Eckehart. ²⁹⁾

"Gott ist ein stillstehendes Gut, das alle Dinge bewegt".

3

"Ich ziehe eine Linie von der Mitte der Gebäudefront nach rückwärts; in ihrer halben Länge schlage ich einen Nagel in die Erde, durch welchen ich nach den Regeln der Geometrie die querliegende Senkrechte fälle. Und so beziehe ich auf diese beiden Linien alles was ausgemessen werden muß. (...) Sofort hat man die Parallelen, die Winkel lassen sich genau bestimmen, Teile entsprechen den Teilen und lassen sich passend durchbilden." ³⁰⁾

A linha que descreve Alberti corresponde em *Bom Jesus de Valverde* a um dos eixos da igreja que parte da fachada do convento ³¹⁾ e se prolonga para além do espaço da igreja, tangencialmente à parede da galeria sul do claustro, separando, na ala poente do convento, a zona da cozinha das restantes dependências.

No momento em que se deu início à construção da igreja talvez já existisse uma parte do edifício conventual, correspondente ao corpo que integrava a cozinha e certamente o refeitório. Estes espaços e as funções que neles se exercem estão associados a um conjunto de problemas, cuja resolução condiciona o desenvolvimento do restante projecto, como a rede de abastecimento de água à cozinha e a instalação próxima de reservatórios (tanques) relacionados com um sistema de prevenção contra incêndios.

Entre este corpo e a igreja ficou demarcado o espaço do claustro, cuja cons

trução se iniciou depois da edificação da igreja, começando pelas alas nascente e sul integradas num esquema básico de circulações do convento. É aí que se encontram as medidas mais próximas de um projecto "ideal", e que se situam as portas com molduras de granito, de expressão simples as do lado nascente, de desenho cuidado uma que se situa a sul, próximo da ala poente. As restantes portas a norte e uma que dá acesso ao andar na ala sul, reproduzem o desenho em reboco, num processo idêntico ao que se verifica entre os pilares dos 1º e 2º pisos.

A ala em que se integra a igreja e o corpo do lado poente do edifício conventual não são paralelos entre si, implantando-se a parede que separa o claustro da igreja de acordo com o alinhamento definido a poente. Este facto reforça a hipótese do espaço da igreja já se encontrar encerrado no momento de construção do claustro, não podendo os seus eixos interiores constituir uma referência e não sendo os braços da cruz suficientemente desenvolvidos para definir com clareza os alinhamentos.

A ala norte do convento e a parte central correspondente, no claustro, revelam uma torsão mais acentuada. O rigor de concepção do projecto da igreja e do claustro não é continuado em obra na parte final de construção do piso baixo.

Por outro lado, o projecto da igreja, embora de concepção muito complexa, uma vez equacionado, pode ser transcrito sob a forma de um esquema axial simples, implantado como é descrito por Alberti.

É suficiente a localização dos cinco centros de composição, os respectivos eixos, os alinhamentos definindo a posição das colunas a eixo e das paredes. Estes dados constituem um quadro de referências para a definição exacta da colocação dos diferentes elementos.

É possível determinar a posição dos eixos das colunas em função de uma malha quadrangular em diagonal, caracterizada por uma alternância dos espaçamentos, segundo as dimensões de $1,21\text{m}/5^{1/2}$ palmos e $1,09\text{m}/4,95$ palmos,³¹⁾ mas esta rede não constitui uma interpretação tectónica dos princípios de composição, diluindo a presença da cruz numa transcrição em que a ênfase é colocada nos espaços intercalares, em diagonal.

Se o sistema de notação do projecto para a obra é simples, coloca-se a questão de se saber até que ponto os princípios geométricos de desenho terão sido pensados nas suas inter-relações. ³²⁾ Em rigor esta questão não deve ser resolvida no quadro de uma obra, mas aspectos como o entrelaçamento consequente, na igreja e no claustro, de linhas de composição definindo sequências intersectadas a diferentes níveis, dão a estes princípios de composição a consistência real do fraseado de um motete.

NOTAS

114

114

114

114

NOTAS

INTRODUÇÃO

- 1 - No sentido de Heidegger: "*Die Ausarbeitung des Gebietes in seinen Grundstrukturen ist in gewisser Weise schon geleistet durch die vorwissenschaftliche Erfahrung und Auslegung des Seinsbezirks, in dem das Sachgebiet selbst begrenzt wird. Die so erwachsenen "Grundbegriffe" bleiben zunächst die Leitfäden für erste konkrete Erschließung des Gebietes*". *Sein und Zeit*, (1927) Tübingen, cop. 1957 (8ª ed), p.9. "O desenvolvimento aprofundado do campo [de estudo] nas suas estruturas básicas, está de certo modo já realizado através do conhecimento pré-científico e da delimitação interpretativa a que se confina a área temática. Os conceitos básicos emergentes permanecem no início como os fios condutores para a exploração [de consolidação] do campo".
- 2 - R. Musil, carta a Martin Flinker, 1934. Cit. por M.M. Carrilho, *Razão e transmissão da Filosofia*, 1987, p. 25.
- 3 - J.W. Goethe, *Goethes Werke in zwei Bänden*, München Zürich, cop. 1962, vol. II, p. 1135.
"Hipóteses são armações que se erguem em frente do edifício, e que se desmontam quando este fica concluído. São indispensáveis ao trabalhador, somente não deve ver na armação o edifício.

CAPÍTULO PRIMEIRO

- 1 - A. Franco, *Évora Ilustrada*, mns. pub. por A. Gusmão, Évora, 1945, pp. 350-352. Os Padres António Franco e Manuel Fialho pertenciam à Companhia de Jesus.
- 2 - M. Fialho, *Évora Ilustrada*, mns. Cit. por J. Segurado, *Francisco D'Ollanda*, Lisboa, 1970, p. 354.
- 3 - Cf. descrição de T. Espanca, *Concelho de Évora*, col, Inventário Artístico de Portugal, vol. VII, Lisboa, 1966, t.1., pp. 347-350.
- 4 - Filho do 1º Marquês de Valença. Parece ter seguido a carreira eclesiás

tica a conselho de D. João II, mas admite-se que houve apenas o propósito de o afastar da Casa de Bragança, que lhe pertenceu por duas vezes. Epitáfio do seu monumento fúnebre, colocado inicialmente na Igreja da Graça, mais tarde transferido para o Museu Regional de Évora:

"AQUI JAZ O REVERENDISSIMO E MVITO ILVSTRE / SENHOR DOM AFONSO DE PORTUGAL FILHO DO / MARQVES DE VALENCA NETO DEL REI DOM Iº DE / BOA MEMORIA E HERDEIRO DA CASA DE BRAGANÇA / FOI Bpº DESTA CIDADE POR QUE ALLEM DE SVA DE / VACAM QVIS EL REY DOM Iº O 2 QUE FOSSE CLERIGO / FALECEO AOS XXIIII DIAS DE ABRILL ERA DE 1522.

Cf. T. Espanca, *op. cit.*, t. 1, p. 125.

- 5 - T. Espanca, *op. cit.*, p. 347.
- 6 - Id., *op. cit.*, p. 350.
- 7 - Id., *op. cit.*, p. 349.
- 8 - Fundada pelo 4º Duque de Bragança D. Jaime, cã de 1530, concluída durante o ducado de D. Teodósio I; alpendre acrescentado em finais do século XVIII. Pequena capela, de desenho clássico, cuja construção antecede no tempo a obra da Igreja de *Valverde*: de planta circular (Ø cã 2,90 m), encimada por uma cúpula com nervuras raiadas segundo um octógono, e circulares definindo caixotões. Pavimento de mármore preto e branco, axadrezado, rematado por faixa preta. Altar sobre um estrado, a eixo do portal, de ombreiras e padieira em xisto.
T. Espanca, *Distrito de Évora: zona sul*, col. Inventário Artístico de Portugal, vol. IX, Lisboa, 1978, t. 1 p. 662, t. 2 est. 566.
- 9 - Reconstrução seiscentista de uma edificação muito antiga; as crónicas referem-se à atalaia como *minarete da Tapada*.
T. Espanca, *op. cit.*, t.1 p. 661, t.2 est. 567.
- 10 - Na sequência dos tumultos de 1637, em Évora, retirou-se para Madrid. Autorizado a regressar por D. João IV, morreu em Elvas em 1643.
- 11 - T. Espanca, *Concelho de Évora, op. cit.*, t.1, p. 348.
- 12 - Id., *op. cit.*, p. 347.
- 13 - Id., *Distrito de Évora: zona sul, op. cit.*, t.1, pp. 586 sgs.

- 14 - Id., *op. cit.*, t.1, pp. 91 sgs.
- 15 - Id., *Distrito de Évora: zona norte*, col. Inventário Artístico de Portugal, vol. VIII, Lisboa, 1975, t.1 pp. 92-93.
- 16 - Reconstruído e ampliado em 1726, actualmente em ruínas.
T. Espanca, *Distrito de Évora: zona sul*, *op. cit.*, t.1, pp. 217 sgs.
- 17 - Id., *Concelho de Évora*, *op. cit.*, t. 1, p. 313.
- 18 - Id., *Distrito de Évora; zona norte*, *op. cit.*, t.2., est. 152.
- 19 - Existiu inclusivamente a função de "*carego do laranjall, orta, latadas e casas de meos paços*" [de Évora] para a qual foi nomeado Francisco de Arruda. S. Viterbo *Diccionario historico e documental dos architectos, engenheiros e constructores portugueses ou a serviço de Portugal*, 3 vols. Lisboa, 1899-1922, vol. I, p. 62.
- 20 - J. Teixeira, *O Paço Ducal de Vila Viçosa: sua arquitectura e suas colecções*, 1983, p. 18.
- 21 - Id., *op. cit.*, p. 33.
- 22 - A. Franco, *op. cit.*, p. 332.
- 23 - "... D. João o terceiro, o qual foi um dos que mais amou a esta cidade. Nela costumou assistir tanto que o nomearam Rei de Évora".
Id., *op. cit.*, p. 127.
- 24 - T. Espanca, *op. cit.*, t.1, pp. 14 sgs.
- 25 - Id., *op. cit.*, t.1, p. 18.
- 26 - A iniciativa de inventariação dos edifícios religiosos e do seu estado de conservação, quando da visitaçãõ de 1534, constitui um dos aspectos importantes da sua acção governativa.
- 27 - J. de Vasconcelhos, "Appendices", in F. de Holanda, *Da Pintura Antigua*, Porto, 1930, (2ª ed.), p. 48.
- 28 - D. Afonso teve como bispos coadjutores "*Frei Afonso, cavaleiro, Franciscano, natural de Évora, que já o era antes; e depois... Frei Henrique, também Franciscano que juntamente era Bispo de Ceuta e se nomeava Primaz de Africa.*" A. Franco, *op. cit.*, p. 135.

- 29 - A. N. Torre do Tombo, *Corpo Cronológico*, parte 1ª, maço 62, doc. 112. Pub. por S, Viterbo, *op. cit.*, Vol. I, p. 41.
- 30 - O termo *apontamentos* surge associado a *debuxo* ou *traça* (estes como o significado de peças desenhadas, projecto), por exemplo, numa carta do Bispo de Miranda do Douro dirigida a D. João III em 1547.
- "... receby a carta de V. A., que Gonçalo de Torralva me deu com o debuxo e apontamentos pera a obra desta see de Myrãda: ho que tu do pratico comyguo e depouys com o dayam e bn. ^{dos} [beneficiados] da se, de modo que todos ho entendemos e demays disto cordeo e abaliso [. cordeou e abalisou] a dita obra por duas vezes em presença de todos..."
- A.N.T.T. *Corpo cronológico*, parte 1ª, maço 79, doc.142. Pub. por id., *op. cit.*, vol. III, pp. 134-135.
- 31 - A expressão *item* surge em descrições de tarefas ou cadernos de encargos, como por exemplo, no *regimento* dada a D. João de Castro, quando foi a Ceuta em 1543, acompanhado de Miguel de Arruda (id., *op. cit.*, vol. I, p. 69), ou ainda o *regimento da obra* que levou Diogo de Torralva para Tomar, quando se iniciaram as obras de demolição do claustro de João de Castilho e de construção do *Claustro de D. João III*, em 1558 (id., *op. cit.*, vol. III, pp. 130-131).
- 32 - T. Espanca, *op. cit.*, t. 1, p. 18.
- 33 - Liv. 6º dos *Originais da Câmara*, fl. 332. Pub. por T. Espanca, "Alguns artistas de Évora nos séculos XVI-XVII", in *Cadernos de História e Arte eborense*, VI, Évora, 1948, p. 150.
- 34 - A. Franco, *op. cit.*, p. 351.
- 35 - T. Espanca, *Concelho de Évora*, *op. cit.*, t.1, p. 128.
- 36 - R. dos Santos. *Os primitivos Portugueses (1450-1550)*. Lisboa, 1940, p. 34. Id., *Oito Séculos de Arte Portuguesa. História e Espírito*. 3 vols, Lisboa, 1970, vol. I, p. 117.
- 37 - R. dos Santos, *Os primitivos Portugueses...*, *op. cit.*, p. 32.
- 38 - Id., *Oito Séculos de Arte ...*, *op. cit.*, vol. I, p. 116.
- 39 - Id., *op. cit.*, p. 117.

40 - T. Espanca, *op. cit.*, t.1., p. 349; na p. 128 atribui aos painéis uma data próxima de 1540.

F. Pamplona insere os painéis no período de 1531 - 1540; "A pintura no século XVI", in *História da Arte em Portugal*, dirigida por A. de Lacerda, 3 vols. Porto, 1948, vol. II, p. 385.

41 - A. Franco, *op. cit.*, p. 351.

42 - V.P. 11.

CAPÍTULO SEGUNDO

1 - A. Franco, *op. cit.*, p. 351.

2 - R. dos Santos, *Oito séculos de Arte...*, *op. cit.*, vol. II, p. 182.

3-- G. Kubler, *Portuguese Plain Architecture; between Spices and Diamonds: 1521 - 1706*, Middletown, cop. 1972, pp. 45-47.

4-- J. Segurado, *op. cit.*, pp. 354, 356.

5 - Na capela dita de *Jesus nascido* encontram-se também vestígios de frescos nas paredes de canto: do lado esquerdo, a representação de uma cena, do lado direito, sobre uma pequena consola de alvenaria e tampo de mármore, uma pintura ilusionista de uma cesta ou jarro largo com flores campestres. Parece tratar-se de uma obra mais tardia de carácter popular.

6 - R. dos Santos, *Os primitivos Portugueses ...*, *op. cit.*, p. 31.

7-- Id., *op. cit.*, p. 32

8 - O painel *Ressureição de Bom Jesus* está danificado do lado esquerdo, pelo que não costuma ser citado em pormenor nos estudos de História de Arte.

9 - R. dos Santos, *op. cit.*, pp. 31-32.

10 - Id., *Oito Séculos de Arte ...*, *op. cit.*, vol. I, p. 116

11 - E. Panofsky, *Renascimento e renascimentos na arte ocidental*, (1960), Lisboa, 1981, p. 183.

- 12 - Ch. Gerlach, *Vorzeichnungen auf gotischen Planrissen*, Köln Wien 1986, pp. 31-36 e figs. 5 - 10.
- 13 - L.B. Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst* [De re aedificatoria], trad. Max Theuer, (1912), Darmstadt, 1975 (2ª ed.), liv. VI, cap. 12, p. 332. "Em elementos adossados há duas espécies: uma, em que uma parte [da coluna] se encontra embebida na parede e a outra se salienta; uma outra que se projecta para fora da parede, com as colunas completamente destacadas, simulando um pórtico. Aquela é designada de saliente, esta à maneira livre. (...) Naquela à maneira livre, não devem as colunas afastar-se da parede mais do que o equivalente à base e mais um quarto, e menos do que o necessário para que se destaque a coluna com a base. Àquelas, no entanto, que avancem o equivalente à base e mais um quarto, devem corresponder uma pilastras que se salientam da parede. Na maneira livre, a arquitrave não correrá de forma contínua ao longo da fachada da parede, antes destacar-se-à em ângulos e na horizontal em direcção às colunas, de modo que as partes terminais da arquitrave, que se salientam relativamente às mais recuadas, abracem cada um dos capitéis das colunas que avançam."
- 14 - Cf. R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, (1949) London, 1977 (10ª ed.), est. 24 b; J. Segurado, *op. cit.*, p. 248.
- 15 - H. Günther, *Deutsche Architekturtheorie zwischen Gotik und Renaissance*, Darmstadt, 1988, pp. 104 - 105.
- 16 - C. Justi. "Zur spanischen Kunstgeschichte", in K. Baedeker, *Spanien und Portugal, Handbuch für Reisende*, Leipzig, 1929 (5ª ed.), p. LX.
- 17 - Francesco di Giorgio, *Trattato di Architettura, ingegneria e arte militare*, cod. Laurenziano Ash. 361, fol. 13 vº (com apostilas de Leonardo), in. C. Pedretti, *Leonardo Architetto*, Milano, 1981 (2ª ed.), p. 197.
- 18 - M. da C.P. Coelho, *A Igreja da Conceição e Claustro de D. João III do Convento de Cristo de Tomar: influências do Renascimento italiano na arquitectura portuguesa do século XVI*, Santarém, 1987, pp. 61-62. A planta desta igreja em cruz grega tinha uma configuração diferente da de *Bom Jesus* na medida em que o acesso aos espaços laterais, preenchendo o quadrado geral da composição, se processava a partir dos braços da

- cruz. Cf. C.L. Frommel e outros, *Raffaello Architetto*, Milano, 1984, p. 65.
- 19 - Na sequência de intervenções posteriores, alguns nichos foram transformados em janelas.
- 20 - Desconheço se as últimas obras de reconversão do convento revelaram alguma porta entaipada que permitisse o acesso à igreja, pelo interior.
- 21 - V.p.22.
- 22 - Constituiria uma hipótese de trabalho estabelecer uma relação entre os estudos de história e arqueologia da Alta Idade Média, desenvolvidos pelos humanistas, e o desenho de certos capitéis geometrizados, como os das Igrejas de *Marvila* e *matriz de Veiros* que, embora estabelecendo uma clara referência aos do claustro da *Sé de Viseu*, revelam uma curiosa analogia com testemunhos mocárabes e árabes. C.f. C.A. Ferreira de Almeida, *Arte da Alta Idade Média*, col. História da Arte em Portugal, 14 vols, Lisboa, 1986, vol. 2, fot. p. 82.
- 23 - C.A. Ferreira de Almeida, *op. cit.*, p. 113.
- 24 - João de Barros, *Geographia de Entre Douro e Minho*, Porto, 1918, p. 59. Cit. por id., *ibid.*
- 25 - Frei Manuel de Monforte, *Chrônica da Província da Piedade*, Lisboa, 1696 pp. 236 e 237. Cit. por id., *op. cit.*, p. 114.
- 26 - A. Nogueira Gonçalves, *Estudos de História da Arte da Renascença*, Porto, 1984 (2ª ed.), p. 89.
- A alteração, de 1563, destinou-se a evitar confusões com o Convento do *Salvador*, de Grijó, de onde procedia a comunidade de monges que fundou o Mosteiro da *Serra do Pilar*.
- 27 - A Igreja ficou concluída em finais do século XVII. Id., *op. cit.*, p.87.
- 28 - Obra arcaizante de cã de 1630: ao centro, medalhão emblemático dos braços encruzados de Jesus e do *Poverello* de Assis, em quadros, nos braços da cruz S. Francisco, Santo António. S. Boaventura e S. Luis Bispo de Tolosa, nas diagonais Santa Clara, Rainhas Santa Isabel de Portugal e Santa Isabel da Hungria, e Santa Salomé.
- T. Espanca, *Distrito de Évora: zona sul*, *op. cit.*, t. 1, p. 577 t. 2 est. 519.
- 29 - G. Kubler coloca a hipótese de Herrera ter visto o *Claustro da Manga*

quando da sua viagem a Portugal em 1581, acompanhando Filipe II às Cortes de Tomar.

G. Kubler, *Portuguese Plain Architecture ...*, *op. cit.*, p. 12.

- 30 - Frei Jerónimo Roman. Cit. por V. Correia, *Obras.*, 5 vols., Coimbra, 1946 - 1978, vol. I, p. 231.
- 31 - Id.. Cit. por id., *op. cit.*, p. 230 - 231.
- 32 - G. Kubler, *op. cit.*, p. 12.
- 33 - Id., *op. cit.*, p. 10.
- 34 - A. Franco, *op. cit.*, p. 351.
- 35 - V.p. 23.
- 36 - G. de Champeaux e outro, *Introducción a los símbolos*, (1972), Madrid, 1984, legenda da fot. 171 (*Beato Fº 92*, Madrid, Academia de la Historia).
- 37 - G. Kubler, *op. cit.*, p. 12.
- 38 - Esta linha de hipóteses, que parte de um reconhecimento de princípios geométricos idênticos na composição das plantas e de semelhanças no desenho de cortes, deve-se a sugestões apontadas pelos alunos Cláudia S. Silva e Rui de Almeida, no decurso de um trabalho escolar da disciplina de História da Arquitectura Portuguesa (F.A.U.P.), do ano lectivo de 1987/88.
- 39 - J. Segurado, *op. cit.*, pp. 356, 408
F. di Giorgio (1439-1501) escreveu dois tratados de arquitectura, conhecidos como *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*. O primeiro é anterior a 1476, está inacabado e baseia-se em passagens traduzidas de uma versão de Vitúrvio muito corrompida. O segundo foi escrito mais tarde, depois de ter estudado uma versão mais fiel do texto de Vitúrvio. Cf. D. Wiebenson, *Los tratados de Arquitectura. De Alberti a Ledoux*, (1982), Madrid, 1988, pp. 51-52.
- 40 - V.p. 28
- 41 - E. Panofsky, *op. cit.*, p. 171.
- 42 - L. Grassi, "Introduzione", in A. Averlino detto il Filarete, *Trattato di*

Architettura, Milano, 1972, p. LXXII.

- 43 - H. Wölfflin, *Réflexions sur l'Histoire de l'Art*, Paris, 1982, p. 79.
- 44 - R. Moreira, "Arquitectura", in *Arte Antiga*, col. Os Descobrimientos portugueses e a Europa do Renascimento, 5 vols. Exposição Europeia de Arte, Ciência e cultura 17ª, Lisboa, 1983, t. I, p. 330.
- 45 - V.p.23.
- 46 - E. Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, (1927) Darmstadt, 1987 (6ª ed.), p. 108.
- "Em nenhum caso se trata de um "progresso" contínuo no tempo, que conduz em linha recta a um determinado objectivo. Velho e novo vão não só lado a lado por períodos de tempo longo, como se misturam constantemente um com o outro.
- Daí que se possa falar de uma "evolução" apenas no sentido em que cada um dos motivos de pensamento se vai demarcando em relação aos outros, nessa flutuação para cá e para lá, de modo a sobressair progressivamente em determinadas configurações típicas. Nessas formações típicas torna-se clara a continuidade do pensamento imanente"
- 47 - L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, (1922) Madrid, 1984 (6ª ed.) pp. 30-31.
- 48 - E. Cassirer, *op. cit.*, p. 100. "Uma leve modificação da acentuação.
- 49 - Francisco de Holanda regressou de Itália antes de 1541 trazendo, ao que se supõe o livro IV *Regole generali di architettura ...* (1537) e talvez o livro III sobre as antiguidades de Roma (Roma, 1540). Na obra *Da Pintura antiga* referiu-se nestes termos: "*Bastião Sérlio, bolonhês que escreveu da architectura, o qual me deu na cidade de Veneza o seu livro da sua própria mão*". *Da Pintura antiga*, s. l., 1984, cap. 43º, p. 83.
- 50 - J. Segurado, *op. cit.*, p. 46.
- 51 - Id. *op. cit.*, p. 34, 46.
- 52 - R. Moreira, *op. cit.*, t. I, p. 343.
- 53 - A. Franco, *op. cit.*, pp. 132-133.
- 54 - T. Espanca, *Concelho de Évora, op. cit.*, t. 1, p. 107.

- 55 - V. Correia, *Obras, op. cit.*, vol. III, p. 84.
- 56 - Sigo a lista de obras elaborada pelo Prof. Doutor P. Dias, que constitui a base mais sólida de trabalho para o estudo da obra de Chanterene. P. Dias, *Nicolau Chanterene escultor da Renascença*, Lisboa, 1987.
- 57 - Id, *op. cit.*, p. 145.
- 58 - L. B. Alberti, *op. cit.*, liv. VII, cap. 15, p. 396.
 "Em arcadas as colunas devem ser quadrangulares. Se fossem circulares, a execução será enganadora, porque os extremos do arco não apoiariam completamente sobre o núcleo da coluna, antes avançariam para além do círculo o correspondente à área do quadrado que o inscreve. Para evitar este facto, os antigos experientes colocavam sobre os capitéis das colunas uma placa quadrangular, com uma altura de cerca de um quarto, por vezes um quinto do diâmetro da coluna. Por meio de um perfil ondulado era feita a transição da largura do quadrado, colocado na parte superior, para [a dimensão correspondente] ao maior desenvolvimento do capitel; em cima a parte saliente era igual à altura. Deste modo as faces e as arestas do arco recebiam um apoio mais largo e mais seguro." Cf. o pormenor nas arcadas dos claustros do Convento da *Graça*, de Évora, e dos *Loios*, de Arraiolos. A peça existente sobre os capitéis das pilastras do *Paraíso* poderia cumprir uma função idêntica. 9b,c 8d
- 59 - Por exemplo, na "Canópia", na *Vila Adriana*, este pormenor ainda não se encontra desenvolvido: os arcos apoiam sobre as colunas sem elementos intermédios. Cf. H. Stierlin, *Hadrien et l'Architecture romaine*, Fribourg, 1984, fot. p. 169.
- 60 - Luca Pacioli, "Traité de l'Architecture", in *Divine Proportion*, trad. G. Duchesne e outros, 1980, cap. IV-VIII, pp. 154-166.
- 61 - E. Cassirer, *op. cit.*, pp. 53 - 54.
 ... [o círculo intelectual] a que pertence Leonardo - aquele círculo que representa na Itália do século XV, a par de uma cultura escolástica em decadência e de uma [cultura] humanista em ascensão, uma terceira forma de saber e de vontade de conhecimento especificamente modernas. Não se trata de fixar e definir cientificamente um conteúdo religioso, nem de retomar a grande tradição da Antiguidade, procurando nela uma renova-

ção da humanidade: trata-se sim, em todos os casos, de abordar questões técnico-artísticas, para as quais é procurada uma "teoria".

62 - E. Panofsky, *op. cit.*, p. 171.

63 - L.B. Alberti, *op. cit.*, liv. VIII, cap. III, p. 421.

"Além disso penso que cada um se deve moderar segundo o seu estado, de modo que também condeno nos reis, como presunção, um luxo demasiado ostentado".

64 - Id., *op. cit.*, liv. IX, cap. I, p. 471.

"Vejo nos nossos antepassados, que os homens mais inteligentes e mais moderados defenderam com empenho, moderação e parcimônia, tanto nas questões públicas, como privadas, como na arquitectura, e julgaram-se obrigados a cercear manifestações de opulência nos cidadãos. Sei também que para este efeito actuaram com zelo e diligencia, quer por meio de admoestações, quer através de leis".

65 - Id., *op. cit.*, liv. IX, cap. I, p. 473.

"Quem quiser descobrir em que consiste o verdadeiro e genuíno ornamento de um edifício, reconhecerá certamente que este é conseguido e se baseia, não em profusão de meios, mas sobretudo em riqueza espiritual.

66 - Id., *op. cit.*, liv. VI, cap. X, p. 382.

"Sobretudo, gostaria de ver o pavimento preenchido com linhas e figuras que se relacionem com a música e a geometria, de modo que sejamos por toda a parte estimulados a um desenvolvimento espiritual".

67 - Id., *op. cit.*, liv. VI, cap. V, p. 306.

"Ou poderias colocar no tecto, como por magia, uma laje de pedra maior do que as dimensões humanas, (...) Ou, se tivesses uma laje tão grande que pudessem com ela construir uma parte do teu edifício (...). Na realidade isto traz muita admiração a uma obra, ainda mais, se a pedra for trazida de uma região longínqua, por caminhos difíceis .

68 - Id., *op. cit.*, liv. I, cap. XII, p. 60.

Há um género de aberturas que se assemelham às portas e às janelas pela colocação e pela forma, mas que não ocupa toda a espessura da parede. Estes nichos escavados, por assim dizer, constituem um espaço digno e

apropriado para a colocação de estátuas e painéis. (...) Apenas mais isto, esses nichos devem ser em número certo, em dimensão apropriada e de forma conveniente, de modo que se assemelhem às janelas do mesmo género".

69 - Id., *op. cit.*, liv. VI, cap. IX, p. 322.

"A última [camada de reboco] é feita com pó brilhante de mármore; isto é, em vez de areia utiliza-se uma pedra absolutamente pura, branca, moída. (...) Por vezes encontram-se nas pedreiras veios que são muito parecidos com o alabastro translúcido; estes não são, nem mármore, nem gesso, mas uma espécie intermédia, que se deixa triturar facilmente. Moída e misturada em substituição da areia, esta pedra reproduz as cintilações maravilhosas do mármore branco, brilhante".

70 - V.pp. 23 - 24.

71 - V. nota 58.

CAPÍTULO TERCEIRO

1 - E.Cassirer, *op. cit.*, p. 29.

2 - Nicolau de Cusa, *De docta ignorantia*, II, II, fol. 38. Cit por id., *ibid.*

3 - Frei Heitor Pinto, *Imagem da Vida Cristã*, ed. P. Alves Correia, 1940 - 1941, I, p. 34. Cit por A. J. Saraiva, *História da Cultura em Portugal*, 3 vols. Lisboa, 1950 - 1962, vol. II, p. 685.

4 - E. Cassirer, *op. cit.*, p. 37.

"a expressão específica do verdadeiro núcleo do problema espiritual da Renascença".

5 - Id., *op. cit.*, p. 103.

"realização integral dos ensinamentos básicos do Cristianismo".

6 - M. A. Rodrigues, "Frei Heitor Pinto no contexto da cultura da Renascença", in *A sociedade e a cultura de Coimbra no Renascimento*, Coimbra, 1982, p. 155.

do é Deus ser Homem e o Homem ser Deus".^{a)} *Através do Homem - Deus é toda a natureza que se divinisa, porque no homem participam todas as criaturas, desde a pedra que tem ser até ao animal que tem sentir, passando pelos céus que tem movimento e pelas plantas que têm crescer. Ora o homem só pode tornar-se Deus desde que Deus se junto com ele, tomando a sua carne. Por meio da Encarnação encerra-se, pois, o circuito do Ser, isto é de Deus sumo poderio, suma bondade, sumo entendimento, sumo amor etc., de Deus que se desbobra num objecto, que, sendo ele mesmo uma dignidade suma, se equipara ou confunde com o Sujeito".* a) *Corte Imperial*

A. J. Saraiva, *op. cit.*, vol. I, pp. 696-697.

25 - N. de Cusa, *De doct. ign.*, III, 3. Cit por E. Cassirer, *op. cit.*, p.42.

26 - Id., *Ibid.*.

27 - N. de Cusa, *De visione Dei*, cap. XX. Cit por id., *ibid.*.

28 - Id., *op. cit.*, cap. VII. Cit por E. Cassirer, *op. cit.*, pp. 69-70.

29 - L. Valla, *Apologia contra calumniatores ad Eugenium IV*, Opera. fol.799 v.º Cit por E. Cassirer, *op. cit.*, pp. 83-84.

30 - M. Ficin. *De christiana religione*, cap. XIX, fol. 23 Cit por E. Cassirer, *op. cit.*, p. 70.

31 - A. J. Saraiva, *op. cit.*, vol. III, p. 322.

Seguem-se referências à presença destas teses de Lúlio no *Auto dos Quatro Tempos*, de Gil Vicente (pp. 322 sg.)

32 - N. de Cusa *De conjecturis*, II, 16. Cit por E. Cassirer, *op. cit.*, p. 47.

33 - E. Cassirer, *op. cit.*, pp. 68-69.

34 - M. Ficin, *Theologia Platonica sive de immortalitate animae*, III, 2, fol. 119. Cit por id., *op. cit.*, p. 69.

35 - E. Cassirer, *op. cit.*, p. 69.

36 - Mestre Eckehart, *Deutsche Predigten und Traktate*, (1963) Darmstadt, 1985 (6ª ed.), ext. serm. "Impletum est tempus Elisabeth (Luc. I, 57), p. 208.

"A graça não actua, o seu devir é a sua obra".

- 37 - P. de Mirandola, *De hominis dignitate, Heptaplus, De ente uno*, ed. Eugenio Garin, Florença, 1942, pp. 104, 106. Cit in *Ludwig Wittgenstein Portraits und Gespräche*, pub. Rush Rhees, (1981) Frankfurt am Main 1987, pp. 135-136.
- 38 - E. Cassirer, *op. cit.*, p. 56.
- 39 - N. de Cusa, *De doct. ign.* I, II. Cit por id., *ibid.*
- 40 - E. Cassirer, *op. cit.*, p. 72.
- 41 - N. de Cusa, *Liber de Mente*, pub. J. Ritter, em anexo a E. Cassirer, *op. cit.*, cap. 3, p. 220. Cit por id., *ibid.*
- 42 - N. de Cusa, *De ludo globi*, lib II, fol. 232. Cit por E. Cassirer, *op. cit.*, p. 61.
- 43 - N. de Cusa, *Excitat.*, lib. V, fol. 498. Cit por id., *ibid.*
- 44 - E. Cassirer, *op. cit.*, p. 68.
- 45 - Id., *op. cit.*, p. 71.
- 46 - Leonardo da Vinci. Cit por id., *op. cit.*, p. 71-72.
 Ó perscrutador das coisas, não te orgulhes do conhecimento daquilo que a Natureza produz no seu curso regular; alegra-te antes por conheceres o objectivo e o fim das coisas que são concebidas pela tua mente.
- 47 - E. Cassirer, *op. cit.*, p. 94.
- 48 - Id., *op. cit.*, p. 97.
- 49 - Carolus Bovillus, *De sapiente*, (1510) pub. Raymond Klibansky em anexo a E. Cassirer, *op. cit.*, cap. XXII, pp. 348-349. Cit por id., *ibid.*
- 50 - Id., *op. cit.*, cap. VI e VII, pp. 317, 318. Cit por Cassirer, *op. cit.*, p. 95.
- 51 - E. Cassirer, *op. cit.*, p. 73.
- 52 - N. de Cusa, *Excitat.*, lib. V, ext. serm.: "Si quis sermonem meum servaverit", fol. 488. Cit por id., *ibid.*
- 53 - De C. Bovillus e N. de Cusa, notas 50 e 52, respectivamente.
- 54 - Mestre Eckehart, *op. cit.*, p. 209.

"Aquila para que tende a intenção da tua obra, isso é a obra".

55 - V.p. 32.

56 - Frei Jerónimo Román. Cit por V. Correia, *Obras, op. cit.*, vol. I, p.231

57 - V.p. 32.

58 - C. Bovillus, *op. cit.*, cap. IV, pp. 310-311.

59 - Id., *op. cit.*, cap. VI, p. 317. O texto citado é antecedido do seguinte parágrafo:

"Accipe igitur Sapientis consummatique viri vestigia ex re huiusmodi tota, integra atque perfecta sive ex perfecto, toto et hoc aliquid ente, quod utrinque quidem ens est; ens inquam in potentia et ens in actu; ens in principio, ens et in fine; ens in materia, ens et in forma; ens in occulto, ens in aperto; ens inchoatum, ens perfectum.

60 - J. Almada Negreiros, *Ver*, Lisboa, 1982, p. 44.

61 - Mestre Eckehart, *op. cit.*, serm: "Quasi stella matutina in medio nebulae et quasi luna plena in diebus suis lucet et quasi sol refulgens, sic iste refulsit in templo dei (Eccli. 50, 617)", p. 200.

"A razão actua sempre num sentido interiorizante".

62 - C. Bovillus, *op. cit.*, cap. XXIII, p. 349.

63 - Id., *op. cit.*, cap. XXVI, pp. 353-354.

64 - Id., *op. cit.*, cap. XXVII, p. 356.

65 - Como por exemplo os conceitos incluídos no quadro seguinte:

Deus	Angelus	Homo	Animal
Mens	Intellectus	Ratio	Sensus
Lux	Lumen	Umbra	Tenebre
Lux	Albedo	Rubor	Nigredo
Supercelestia	Celum	Nubes	Terra

Id., *op. cit.*, cap. XXXIX, p. 384.

66 - Id., *op. cit.*, pp. 384-385.

67 - Id., *op. cit.*, cap. XXII, pp. 348-349.

- 68 - Id., *op. cit.*, cap. XXXVII, p. 380.
- 69 - Id., *op. cit.*, cap. XXXVII, pp. 380-381.
- 70 - Id., *op. cit.*, cap. XXXIII, p. 372.
- 71 - Id., *op. cit.*, cap. XL, p. 388.
- 72 - Id., *op. cit.*, cap. XL, pp. 388-389.
- 73 - M. A. Rodrigues, *op. cit.*, p. 138.
- 74 - Id., *op. cit.*, p. 140.
- 75 - J.S. da Silva Dias, *Correntes de sentimento religioso em Portugal*, Coimbra, 1960, t. I, 1º vol., p. 442. Cit por id., *op. cit.*, p. 141.
- 76 - M. A. Rodrigues, *op. cit.*, p. 155.
- 77 - A.J. Saraiva, *op. cit.*, vol. I, p. 689.
- 78 - Id., *op. cit.*, p. 697.
- 79 - Id., *op. cit.*, p. 619. A. J. Saraiva inicia o desenvolvimento deste pensamento, que retoma na p. 687, salvaguardando os riscos de uma generalização.
- 80 - M. A. Rodrigues, *op. cit.*, p. 156.
Sem negar o pressuposto da fé como o ponto de partida, "*O Lulismo caracteriza-se todavia por um racionalismo intrépido, convicto de que todas as verdades dogmáticas são rigorosamente demonstráveis*". A. J. Saraiva, *op. cit.*, vol. I, pp. 693, 688.
- 81 - Segundo opinião de E. Glaser exposta por M. A. Rodrigues, *op. cit.*, p. 146.
- 82 - T. Espanca, *Concelho de Évora*, *op. cit.*, t. 1, p. 71.
- 83 - Descrição da fundação do Convento de Santo António da Piedade, de Évora, por A. Franco, *op. cit.*, p. 352.
"*As doenças do conventinho de Valverde derão ocasião a se fundar o convento, junto da cidade. Os que adoeciam em Valverde se vinham curar na enfermaria do convento de S. Francisco, em Évora. No que havia seus descontos e incômodos. No ano de 1574, sendo ainda o Cardeal Arcebispo de Lisboa... tiveram seu capítulo da Ordem em Val-*

verde, onde se achou então o Cardeal que lhes fez os gastos. Rogaram-lhe que lhes fizesse uma enfermaria em Évora, onde se viessem curar. Respondeu: enfermaria não, far-vos-ei um convento. Não aceitaram os frades, por suas razões que teriam, e dariam, por então ficou tudo em silêncio. No ano seguinte, de 1575, entrou o Cardeal a ser Arcebispo de Évora a segunda vez e tomou a seu intento do convento na cidade, pôsto que os Frades puseram suas dificuldades; todas se venceram e no capítulo celebrado no ano de 1576; sendo Provincial Frei Miguel de Estremoz em dia de S. Miguel se aceitou a fundação.

Escolheu-se sítio pouco distante da cidade, junto ao aqueduto da prata. O Cardeal delineou a obra, posto que a queria conforme o seu animo, grandiosa, se havia de acomodar o amor da pobreza dos Religiosos".

84 - Da igreja primitiva subsiste a estrutura geral, transformada em meados de setecentos. A intervenção alterou as proporções originais, tendo sido construída uma nova capela-mor, de planta circular.

Cf. T. Espanca, *op. cit.*, t. I., p. 313.

85 - V.pp. 13 - 15

86 - L. Wittgenstein, *op. cit.*, proposição 3.42, pp. 68.

"A armação lógica em torno da figura determina o espaço lógico. A proposição atravessa todo o espaço lógico".

87 - A. Dahan - Dalmedico e outro, *Une Histoire des Mathématiques, routes et dédales*, Paris, 1986, p. 54.

CAPÍTULO QUARTO

1 - G, Kubler, *Portuguese Plain Architecture ...*, *op. cit.*, p. XV.

2 - O texto refere-se aos túmulos reais do Convento de Santa Cruz, de Coimbra.

3 - A. Nogueira Gonçalves, "O Mestre dos Túmulos Reais", in *Estudos de História da Arte ...*, *op. cit.*, p. 53.

- 4 - U. Eco, "Streichholzbriefe", in *Die Zeit*, nº 18, 25 de Abril de 1986.
"No fundo, o pensador creativo é aquele que decide proceder do mesmo modo, mas conscientemente, como Colombo fez por engano: 'Se não encontro uma solução para este problema, porque não procuro a solução para outro problema, porventura um de que ninguém se lembre? Exercitemo-nos, portanto, a arriscar erros, na esperança de que alguns deles se tornem fecundos".
- 5 - A. Haupt e V. Correia, entre outros, não mencionam, salvo o erro, a Igreja de *Bom Jesus*.
- 6 - M. Fialho, *Évora Ilustrada*, mns, cit. por J. Segurado, *op. cit.*, p.354.
- 7 - A. Franco, *op. cit.*, p. 350.
Nesta obra á atribuída ao Cardeal Infante D. Henrique uma intervenção no projecto do Convento de *Santo António da Piedade*, de Évora (p. 352). V. nota 84, do capítulo terceiro.
- 8 - Damião de Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, parte III, (1ª ed 1566), Coimbra, 1926, pp. 119 e 117. Cit por M. da C.P. Coelho em apoio desta hipótese (*op. cit.*, p. 63).
- 9 - V.pp. 18 - 19.
- 10 - T. Espanca, *Concelho de Évora*, *op. cit.*, t. 1, p. 348.
- 11 - Id., *op. cit.*, p. 349.
- 12 - G. Kubler, *op. cit.*, pp 47-48.
- 13 - H. Lopes Mendonça, *O Padre Fernando Oliveira e a sua obra náutica*, 1988
Cit. por R. Moreira, "Arquitectura", in *op. cit.*, t.1, p. 330.
- 14 - R. Moreira, *ibid.*
- 15 - R. dos Santos, *Oito Séculos de Arte ...*, *op. cit.*, vol. II, p. 182.
- 16 - J. Segurado, *op. cit.*, p. 356.
- 17 - J. H. Pais da Silva, *Estudos sobre o Maneirismo*, Lisboa, 1983, p. 167.
nota 21.
- 18 - J. de Vasconcelos, "Prólogo", in F. de Holanda, *Da Pintura Antigua*, *op.*

cit., pp. 25-26.

- 19 - A construção da *fortaleza de Mazagão* iniciou-se no final do ano de 1541, tendo como base, segundo afirma, um projecto da sua autoria, alterado posteriormente. F. de Holanda, "De quãto Serue A Sciencia do Desegno E Êtendimêto da Arte da Pintura, na Republica Christam Asi na Paz como na guerra", cap. V, in J. Segurado, *op. cit.*, pp. 151-152.
- 20 - F. de Holanda, "Da Fabrica que falece ha Cidade De Lysboa", cap. VII, in *id.*, *op. cit.*, p. 111.
- 21 - Iniciada pouco depois do regresso de Itália ("*ser eu um homem vindo de terra estrangeira ainda não há muitos dias*") e concluída "*na primeira Dominga da Quaresma de 1548*" [18 de Fevereiro de 1548]. F. de Holanda, *Da pintura antiga*, s. e., 1984, pp. 18, 92.
- 22 - Designadamente à Serra de Sintra, pouco tempo depois do regresso da viagem a Itália (F. de Holanda, "Da Fâbrica ...", in *op. cit.*, cap. IX, p. 114) e a Santiago de Compostela (*id. Do tirar polo natural*, s.l., 1984, p. 11).
- 23 - V. nota 84 do cap. terceiro.
- 24 - J. Serrão, *Dicionário de História de Portugal*, 6 vols, Lisboa, 1947-1954 vol. III, p. 191.
- 25 - V. nota 8 deste capítulo.
- 26 - J. Bento Vieira, "Quem é o autor do púlpito da Santa Cruz?", in *O sinal*, de Outubro de 1985. Cit por P. Dias, *Nicolau Chanterene ...*, *op. cit.*, p. 77.
- 27 - A. N. Torre do Tombo, *Chancelaria de D. João III*, liv. 9, fol. 44 v. Pub por S. Viterbo, *op. cit.*, vol. I, p. 61.
- 28 - A.N.T.T., *Chanc. D. João III*, liv. 9, fol. 37v. Pub. por *id.*, *op. cit.*, vol. I, pp. 60-61. Um ano mais tarde é-lhe concedida a possibilidade de se fazer substituir nos autos de medição, por outros medidores ou oficiais pedreiros, porque "*elle he muytas vezes ocupado em cousas de meu serviço e não pode ser presentem pera poder per sy mydir todas as obras (...)*". A.N.T.T., *Chanc. D. João III*, liv. 18, fol. 46 v. pub por *id.*,

- op. cit.*, vol. I, p. 61.
- 29 - S. Viterbo, *op. cit.*, vol. I, p. 62.
- 30 - A.N.T.T., *Chanc. D. João III*, liv. 38, fol. 139. Pub. por id., *op. cit.*, vol. I, p. 64.
- 31 - Doc. pub. por id., *op. cit.*, vol. I, p. 64.
Segundo T. Espanca, Francisco de Arruda vivia nos *paços régios (A cidade de Évora)* 7-8, p. 97). Cit por R. dos Santos, *O estilo manuelino*, Lisboa, 1952, p. 43.
- 31a) Doc. pub. por S. Viterbo, *op. cit.*, vol. III, pp. 126-127.
- 32 - A construção iniciou-se em 1517, mas as obras prolongaram-se até ao final do século XVI. A concepção do espaço interior enquadra-se na arte do período manuelino. Miguel de Arruda desenhou o portal principal em 1550, substituído pelo actual na 2ª metade do século XVII.
("J.L. Keil, *Distrito de Portalegre*, col. Inventário Artístico de Portugal, vol. I, Lisboa, 1943, pp. 61 sgs: R. dos Santos, *op. cit.*, p.44; P. Dias, "A arquitectura do gótico final e a decoração manuelina", In *O manuelino*, col. História da Arte em Portugal, 14 vols, Lisboa, 1986, vol. 5, pp. 80-81.
- 33 - R. Moreira, "A arquitectura militar", in *O maneirismo*, col. História da Arte em Portugal, 14 vols., Lisboa, 1986, vol. 7, p. 139.
- 34 - Dever-se-ia considerar a sua provável intervenção na obra do *torreão octogonal*, v.pp. 40-41.
- 35 - É-lhe atribuída a obra do *Aqueduto da Amoreira*, de Elvas (R. dos Santos, T. Espanca, Luis Keil) e talvez uma intervenção no Igreja da *Madalena*, de Olivença (R. dos Santos).
- 36 - P. Dias, "A arquitectura do gótico final e a decoração manuelina", in, *op. cit.*, p. 46.
- 37 - V.p. 76.
- 38 - *Testamento de D. Luis da Silveira* e, em anexo, "*Estromento que se fez dobrigação das obras da capella maior da igrª e dos paços novos de Gois entre o mestre das obras e o Sõr Luis da Silvrª*".
Este último documento é conhecido através de uma pública forma requeri-

da por Diogo de Torralva, que surge designado de *mestre das obras del-Rey*, em Janeiro de 1534 em Évora. Dos dois documentos foi feita uma cópia em 1726, cujo original se encontra no Cartório da Casa de Abrantes.

V. Correia, *Obras, op. cit.*, vol. III, pp. 145-154 (cit pp. 149, 148 respectivamente).

- 39 - Francisco de Holanda e Benedito de Ravena terão elaborado projectos-base para a *fortaleza de Mazagão* que foram analisados no local numa reunião em que participaram, além deste engenheiro italiano, Miguel de Aruda e Diogo de Torralva. João de Castilho dirigiu a obra. A presença de D. de Torralva é mencionada numa carta de Fernão Peres de Andrade, capitão-mor da Armada, para D. João III, datada do porto de *Mazagão*, de 27 de Junho de 1541. Nessa altura D. de Torralva já tinha regressado ao reino.

Doc. pub. por S. Viterbo, *op. cit.*, vol. III, p. 126.

- 40 - R. Moreira, *Jerónimos*, Lisboa, 1987, pp. 7-8.

- 41 - R. dos Santos, *Oito Séculos de Arte...*, *op. cit.*, vol. II, p. 183.

- 42 - Doc. pub. por S. Viterbo, *op. cit.*, vol. III, p. 130.

- 43 - Documento de nomeação pub. por id., *op. cit.*, vol. III, pp. 131-132. A redução do seu ordenado previsto vem mencionada numa carta do prior do convento dirigida ao capelão do rei, de 25 de Agosto de 1558:

"... E porquanto em os annos de mjl e quynhentos e cinquenta e seis e mjl e quinhentos e cinquenta e sete que acabou por janeiro de 1558 posto que o mais do tempo dos ditos dous annos ou parte delles não ouuesse obra nem resedisse no dito conuento e elle andou o mais delle na corte em requerimento de dinheiro para as ditas obras e no assento e conclusão da obra da crasta e enfermarias do dito conuento em que o sua alteza ocupou, fazendo os debuxos da dita obra e outras cousas de seu serviço no qual tempo gastou e perdeu muyto do seu por andar fora de sua casa pollo qual concertandome com elle se ouue por pago e satisfeito de todo o tempo nos ditos dous annos que seruió com çento e vinte e çinquo mjl reaes que pouco mais ou menos achey que poderia vencer no dito tempo. (...)"

Ordem de Cristo, nº 102, fl. 214. Pubs. por id., *op. cit.*, vol. III, p. 131 e 132.

- 44 - Carta do Rei, de 7 de Fevereiro de 1548. Pub. in *A Cidade de Évora*, vol.

VII, 19-20- Cit. por R. dos Santos, *op. cit.*, vol. II, p. 193.

- 45 - A designação do cargo difere relativamente a Francisco de Arruda e Diogo de Torralva, pois não inclui a função de *mestre das obras dos paços de Évora*:

"*Eu ellRey faço saber que eu ey por bem e me praz que manuel p̄z mestre das obras do cardeal Iffante dom Anrique meu muito amado e prezado tio sirua de mestre das minhas obras da comarca dalemte jo asy e da maneira que o era dyo de torralua por cujo fallecimento o ditto officio vagou (...)*"

A.N.T.T. Chancelaria de D. Sebastião e D. Henrique, liv. 20, fol. 360. Pub. por S. Viterbo, *op. cit.*, vol. II, p. 309.

- 46 - Em 1543, Miguel de Arruda obteve privilégio idêntico ao de seu tio Francisco de Arruda, de não lhe serem tomadas de aposentadoria as casas que possuía naquela rua. Doc. pub. por id., *op. cit.*, vol. I., p. 71.
- 47 - Pub. por id., *op. cit.*, vol. I, pp. 66-67.
- 48 - Doc. cit. por R. Moreira, "Arquitectura", in *op. cit.*, t.1, p. 327.
- 49 - Doc. pub. por S. Viterbo, *op. cit.*, vol. I, p. 70.
- 50 - S. Viterbo, *op. cit.*, p. 516.
- 51 - Docs. pubs. id., *op. cit.*, vol. I, pp. 66-70. Cf. J. Segurado, *op. cit.* p. 284, V. nota 39 deste capítulo, na parte que se refere à *fortaleza de Mazagão*.
- 52 - Carta de D. João III dirigida a D. João de Castro, datada de Almeirim a 8 de Março de 1546. Jacinto Freire, *Vida de D. João de Castro*, anotada por fr. Francisco de S. Luis, p. 426. Cit. por S. Viterbo, *op. cit.*, vol. I, p. 71
- 53 - R. Moreira, "A arquitectura militar", in *op. cit.*, p. 140.
- 54 - No documento de nomeação o cargo ainda não surge designado de forma explícita, como acontece em documentos posteriores. Pub. por S. Viterbo, *op. cit.*, vol. I, pp. 72-73.
- 55 - R. Moreira, *op. cit.*, p. 141.
- 56 - Id., *op. cit.*, pp. 141-142.

57 - Id., *op. cit.*, pp. 145.

58 - J. Segurado (*op. cit.*, por exemplo pp. 270, 276) desenvolve a tese de uma participação de Francisco de Holanda junto de D. João III (ou do Infante D. Luis), aconselhando e colaborando na definição geral dos projectos. Fundamenta-se numa observação do próprio in *Da Pintura antiga*, (*op. cit.*, cap. 43º, p. 82).

"E quando o desenhador não quiser usar da architectura com o príncipe que serve, para deixar viver os outros architectos, ao menos não pode negar a quele tal senhor servir com o desenho e invenção de toda a obra nos edificios que fazer quer, para que tais officiais hajam de acabar sobre seu desenho e sobre o que ele der por conselho e juízo e traça, se aquele príncipe serve em boa fé, porque nenhum architecto, ou pedreiro pode chegar com seu saber a alcançar o que acha o desenho em sua arte".

59 - R. dos Santos, *A Escultura em Portugal*, 2 vols., Lisboa, 1950, vol. 2, p. 31.

60 - P. Dias, *Nicolau Chanterene...*, *op. cit.*, t.1, p. 145.

61 - T. Espanca, *Concelho de Évora*, *op. cit.*, t.1, p. 125.

62 - Actualmente integrado na cerca do cemitério público.

63 - Existe um documento, de Dezembro de 1540, reforçado em Março de 1541, que alude a um embargo "*que ora foi levantado*", tendo-lhe sido paga a tença relativa a 1540 em Maio do ano seguinte.

Cit. por R. dos Santos, *op. cit.*, vol. 2, p. 27.

64 - (Junho de 1551) "*autorizado 'Mestre Nicolao arauto' a renunciar o officio de arauto assim como os 3 moios de trigo da tença na pessoa que casar com sua filha Hermiona Nicolaes*". R. dos Santos, *op. cit.*, vol. 2, p. 28. Chanterene recebia 3 moios de trigo desde Janeiro de 1536, segundo carta padrão de D. João III, passada em Évora em 30 de Março de 1536. Nessa carta o rei designa-o de "*meu arauto e imaginário de obra de pedraria*".

Cit. por id., *op. cit.*, vol. 2, p. 27.

Por comparação, sabe-se que Diogo de Torralva cedia em 1545 uma tença de 5 moios de trigo (da qual não tinha provisão porque não estava ain-

da feita) a João de Castilho pelo trêspasse dos terrenos em Belém (v.p. 81). Por sua vez, Miguel de Arruda recebia desde 1533, 1 moio de trigo pelo cargo de *mestre de obras do mosteiro da Batalha* ^{a)}, a qual são acrescentados mais 2 em 1543 pela função de *mestre de obras dos Paços de Santarém, Almeirim e Muge* ^{a)} e, ainda no mesmo ano mais 3 ("*avendo eu respeito aos serviços que tenho recebido e ao diante espero receber*" ^{b)}). Finalmente, em 1554 recebe mais 4 moios de trigo, prefazendo um total de 10. ^{b)}

a) V. notas 47 e 50 respectivamente. b) Docs. pubs. por S. Viterbo, *op. cit.*, vol. I, pp. 71,73.

65 - P. Dias, *op. cit.*, p. 42.

66 - Em rigor, não é possível partir de uma comparação entre os vencimentos e regalias dos mestres de obras desta época para a definição da sua posição social relativa, por três motivos determinantes.

1 - As lacunas existentes ao nível da documentação, que não permitem fazer um levantamento exaustivo e conhecer as condições de nomeação para cada uma das funções.

2 - A impossibilidade de avaliar os proventos obtidos no desempenho de funções à percentagem, como se verifica relativamente ao cargo de *medidor das obras do reino* (Diogo e Francisco de Arruda, Diogo de Torralva etc.).

3 - A incerteza quanto às despesas que são de considerar em funções relacionadas com obras a decorrer. Aliás é interessante notar que, na passagem do cargo de *mestre de obras dos Paços de Évora* de Martim Lourenço para Diogo de Arruda, o vencimento sofre uma redução de 6.000 para 4.000 reis. O ordenado global correspondente aos cargos de *mestre de obras da Comarca do Alentejo e Paços de Évora*, nos termos em que são herdados por Francisco de Arruda, sofre nova redução (16.000 rs. para 12.000 rs), mantendo-se constante relativamente a Diogo de Torralva. Quando da nomeação de Manuel Pires para *mestre de obras da Comarca do Alentejo* este passa a receber 10.000 rs que "*he outro tanto como tinha dyº de torralua*" (v. nota 45).

A diminuição no vencimento está certamente relacionada com um me-

nor volume de obras. Por outro lado, o cargo de *mestre de obras do Convento de Cristo* tem como contrapartida um ordenado muito alto (100.000 reis), em que se devem incluir despesas com material e equipamento a suportar pelo próprio mestre de obras, na qualidade de empreiteiro. Veja-se, por exemplo, uma carta de João de castilho, dirigida a D. João III em Março de 1548, em que afirma a certa altura:

"... como diguo e a verdade he que emqãoto eu tive bois numqa me faltou pedra na obra e as vezes ajudavão ao padre: emfim que com ho muito trabalho que tiverão derão fim a seus dias: e se não fora esta minha doença, de que fiquey tão gastado como Deus sabe, eu me remedeara pera mercar algũs (...)"

Numa outra carta escrita num tom amargurado ("screuo isto como homem de *sesperado*") após a visita de inspecção de Miguel de Arruda (v.p. 84), João de Castilho conclui deste modo o texto:

"e porque eu estou epenhado e eidiuidado pera por no fim, beijarey as mãos de V.A. mandarma ver e avalliar, porque não tenho hum vin tem de meu, e destoutra obra não recebo nenhum dinheiro e o don prior he muito mao pera o dar nem de hũa parte nem de outra, e sempre me jura pelo abito que ho não tem, e juro aos santos evangelhos que nũca desta obra receby outro dynheyro senão o que me V. A. mādou dar, e por iso desejo de dar fim a esta obra pera me de sēdiuidar e liurar de tantos trabalhos e fadiguas quãtas Deus sabe que paso. Noso Senhor acresente os dias de vida e real estado de V.A. De Tomar a xi de setembro de 1548. Jnº de Castyllo".

A.N.T.T., *Corpo Cronológico*, parte 1ª, maço 80, doc. 46 e id. maço 81, doc. 40, respectivamente. Pubs. por S. Viterbo, *op. cit.*, vol. I, pp. 198-200

67 - Doc. cit. por R. dos Santos, *op. cit.*, p. 26.

68 - Para Francisco de Arruda: A.N.T.T., *Chanc. D. João III*, liv. 20, fol.8. o documento relativo a Miguel de Arruda encontra-se registado a seguir ao do seu tio. Pub. por S. Viterbo, *op. cit.*, vol. I, pp. 61-62,67.

69 - Miguel de Arruda surge como cavaleiro fidalgo quando da sua nomeação *pa ra mestre das obras [dos muros e fortalezas ... dos reinos e señorios]* (v.p. 84, e nota 54). Diogo de Torralva figura com a mesma condição

no momento da nomeação para o cargo de *mestre de obras do Convento de Cristo* (v.p. 83 e nota 43).

70 - T. Espanca, *Concelho de Évora*, *op. cit.*, t.1, p. 106.

71 - Mais tarde passou a clérigo secular.

72 - Liv. *Bap. Sé*, 1º, fl. 20. Doc. pub. por T. Espanca, "Alguns artistas de Évora ...", in *op. cit.*, pp. 150-151.

73 - Miguel de Arruda era *mestre de obras do Convento da Graça* em 1542 (v.p. 83 e nota 48); por sua vez Diogo de Torralva surgia já em princípios de Janeiro de 1534, em Évora, como *mestre das obras del Rey* (v.p. 82 e nota 38) Em 1536, Nicolau Chanterene era designado de *arauto e imaginário de obra de pedraria* (v.p. 85 e nota 63), estando uma das janelas da capela-mor da igreja, que lhe são atribuídas, datada de 1537. Por outro lado, segundo um relato de uma visita, a igreja já estaria edificada em 1541; uma descrição de viagem de 1543 refere os "*meninos da Graça*".

Cf. R. Moreira, "Arquitectura" in, *op. cit.*, t.1, p. 328.

74 - Pub. por Carolina Michäelis, *Notas vicentinas*; Dr. Manuel Cerejeira, *Clenardo*.

Cit por R. dos Santos, *Oito Séculos de Arte ...*, *op. cit.*, vol. I, p. 325, P. Dias, *Nicolau Chanterene ...*, *op. cit.*, p. 40.

75 - P. Dias, *op. cit.*, p. 41.

76 - V. pp. 40-41.

77 - P. Dias, *op. cit.*, p. 41.

78 - V. nota 51 do capítulo segundo.

Neste contexto surge com clareza o significado da expressão "*meu ... imaginário de obra de pedraria*", que D. João III utiliza para designar Nicolau Chanterene, em 1536 (v. nota 64).

79 - T. Espanca, *Concelho de Évora*, *op. cit.*, t. 1, p. 76.

80 - V. pp. 19 - 19.

81 - Liv. 6º dos *Originiais da Câmara*, fl. 375. Pub. por T. Espanca. "Alguns artistas..." in, *op. cit.*, pp. 155-156.

O documento é interessante porque constitui uma achega para clarificar

o âmbito de intervenção profissional de Manuel Pires, relativamente a Miguel de Arruda.

"Juiz Vereadores e Procurador da cidade de uora .

Eu ElRey uos enuio muito saudar. O Prior e Padres do moesteiro de nossa Senhora da Graça de Ssa cidade deuora me enuiarão dizer que algũas peSsoas querião fazer capellas na Igreja do dito moesteiro e que por de hũa parte da dita Egreja estar a crasta e da outra hũa traueSsa e não auer lugar pera se fazerem, se não fazião. Perdindome que lhe feseSse merce da dita traueSsa e asy de hũa prouisão pera dos quintais que partem com ella se tomar o que fosse necessário para se fazer rua, e por isto ser cousa de tanto seruiço de nosso Senhor proueito do dito mosteiro e nobrecimento da cidade uos encomendo e mando que com Manoel Pirez mestre das obras da igreja de Santo Antão uades uer a dita traueSsa e quintaes e saibaes o que delles será necessário pera a dita obra e se a quereirão seus donos uender de rua uontade, e o dito Manoel Pirez fará huma traça da dita obra a qual me enuiareis e asy moscreuereis muito declaradamente tudo o que niSso achardes com uosso parecer acerca do que os ditos prior e padres requerem e se lhes deue de conceder a uossa carta com a dita traça serão entregues a Miguel d' Arruda caualeiro fidalgo de minha casa e mestre de minhas obras pera me dar de tudo enformação e eu prouer acerca diSso como me bem parecer.

Joge da Costa a fez em Lisboa a XiiJ de Março de 1561.

Manuel da Costa a fez escrever.

E asy se uera o que pouco mais ou menos podera ualer o que se tomar dos ditos quintaes pera a rua.

Raynha

Pera a cidade deuora.

(no sobscrito)

Por ElRey

Ao Juiz Uereador e procurador da cidade deuora

82 - R. dos Santos, *Oito Séculos de Arte...*, op. cit., vol. II, p. 182.

83 - T. Espanca, *Concelho de Évora*, op. cit., t.1, p. 169, t.2 est.CCCXXVII.

84 - V.p. 75.

- 85 - O texto refere-se ao túmulo de D. Francisco de Melo. P. Dias, *op. cit.*, p. 145.
- 86 - No monumento fúnebre a D. Afonso de Portugal faltam alguns elementos, nomeadamente duas colunas que apoiariam a parte saliente do entablamento. P. Dias, *op. cit.*, p. 143.
- 87 - O cenotáfio é de alabastro segundo T. Espanca (*Conc. de Évora, op. cit.* t.1, p. 125) e de mármore segundo P. Dias (*op. cit.*, p. 143).
- 88 - P. Dias, *op. cit.*, p. 61.

APÊNDICE

- 1 - Cf. Ch. Gerlach, *Vorzeichnungen auf gotischen Planrissen, op. cit.*, pp. 28-30.
- 2 - Designadamente:
- Polegada: 10 pontos ou linhas (0,0275 m)
- Palmo : 8 polegadas (0,22 m)
- Pé : 12 polegadas ou palmo e meio (0,33 m)
- Vara : 5 palmos (1,1 m)
- Braça : 10 palmos, ou 6 pés, ou 80 polegadas (2,2 m)
- 3 - A. Dahan - Dalmedico e outro, *Une histoire des mathématiques ...*, *op. cit.*, pp. 110. A citação refere-se a uma função da algebra relativamente à geometria.
- 4 - L. Pacioli, *Divine Proportion, op. cit.*, caps. XXVI-LVII, pp. 77-116. Pacioli, que era franciscano, foi também o autor do primeiro livro impresso sobre algebra: *Summa de arithmetica, geometria, proporzioni di proporzionalita* (1494). Cf. A. Dahan - Dalmedico e outro, *op. cit.*, p. 105.
- 5 - R. Svoboda, *L'Esthétique de Saint - Augustin et ses sources*, Paris, 1933, pp. 199-200. Referido por G. Kubler, *La obra del Escorial, op. cit.*, p. 175.
- 6 - G. Kubler, *ibid.*
- 7 - A. Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie*, (1901), Viena, 1927 (2ª ed.),

pp. 393-400. Referido por G. Kubler, *ibid.*.

Kubler integra esta caracterização da estética agustiniana no contexto da obra do *Escorial* e, em particular, da visão estética de Frei Sigüenza, expressa na crónica da fundação do mosteiro, na parte da descrição da obra.

- 8 - M. Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, 1966. Referido por G. Kubler, *op. cit.*, p. 173.

Cassirer anota influências de uma tradição hermética na Escola de Florença, nomeadamente em M. Ficini, que traduziu para latim o antigo *corpus* dos escritos herméticos. Cf. E. Cassirer, *Individuum und Kosmos...*, *op. cit.*, pp. 90-91, nota 1.

- 9 - G. Kubler, *ibid.*.

- 10 - L.B. Alberti, *Zehn Bücher ...*, *op. cit.*, liv. I, cap. 1, p. 20.

"Podem-se traçar as formas livremente sem atender ao material. Fazemo-lo quando implantamos e delimitamos ângulos e linhas numa determinada orientação e associação. Daqui resulta que um plano ["risco"] é constituído por um certo desenho existente, concebido na mente, implantado por meio de linhas e ângulos, realizado por uma pessoa formada, com sentimentos e espírito".

- 11 - V. análise e interpretação de aspectos da configuração irregular do claustro, pp. 110 - 111.

- 12 - O problema da quadratura colocava-se para os Gregos na Antiguidade como a possibilidade de expressar uma relação entre grandezas distintas, por meio de uma comparação, neste caso as áreas de uma superfície delimitada por segmentos de rectas ou por uma linha curva, esta incomensurável.

- 13 - Valor médio de levantamento, excluindo a medida da ala poente: 8,71 m (sem o revestimento das paredes cã. 8,81 m).

- 14 - Tomando como valor fixo a medida do claustro obtém-se para o lado do quadrado da igreja (Q11) o valor de 11,2 m, em vez de 11,22 m.

- 15 - A proporção 14:11 corresponde ao valor $1,272\overline{7}$, por sua vez $\sqrt{\psi}$ é igual à cerca de 1.27202. A construção geométrica de $\sqrt{\psi}$ desenvolve-se a partir de um rectângulo de ouro, formando por rebatimento do lado ψ um

novo rectângulo. Os seus lados serão iguais a 1 e $\sqrt{\psi}$, tendo por diagonal ψ .

16 - J. Almada Negreiros, "Os painéis da Batalha"; textos de A. Negreiros publicados nos jornais *Diária de Lisboa*, de 25.4.1958, e *Diário de Notícias*, de 23.6.1960, 30.6.1960 e 7.7.1960, coligidos e publicados por Lima de Freitas, *Almada e o número*, Lisboa, 1977, apêndice pp. 148-149. Almada Negreiros constrói a relação 9:10 a partir da divisão de um círculo em 9 e 10 partes e do conhecimento da medida dos lados das figuras respectivamente inscritas. Para um círculo com um raio igual a 1, o lado do decágono corresponde a $\psi - 1$.

17 - As proporções do obelisco setecentista designado de *pedra da pinha* (v. p. 14) inserem-se talvez no contexto de uma relação 9:10. As medidas indicadas por T. Espanca para a base e a altura, 0,45 m e 5,00 m respectivamente, estão entre si numa proporção de $9:10^2$.

A transposição destas medidas, a serem exactas, expressa-se em polegadas do seguinte modo:

$$\begin{aligned} 0,45 \text{ m} &= 16,36 \text{ poleg.} = 10 \times 1,636 \\ 5,00 \text{ m} &= 181,81 \text{ poleg.} = 10^2 \times 1,818 \\ 1,636 &: 1,818 = 9:10 \end{aligned}$$

Ao sentido expansivo da proporção $9:10^2$ corresponde a pinha como símbolo de fertilidade (Cf. J-E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1985 (6ª ed.), p. 364).

18 - L. Pacioli, *op. cit.*, cap. LXII, pp. 120-121.

"Soit la colonne ronde ABCD dont la hauteur AC ou BD soit 10 et les diamètres des bases, l'un AB et l'autre CD, chacun 7. Je dis que pour carrer cette base, ou toute autre semblable, on doit prendre un de ses diamètres quel qu'il soit, AB ou CD indifféremment puisqu'ils sont égaux, c'est-à-dire 7. Le 7 doit être multiplié par lui-même ce que fera 49, et, de ce nombre, on prendra les 11/14 qui sont $38\frac{1}{2}$. Je dis que ces $38\frac{1}{2}$ se multiplient par l'hauteur ou longueur de la colonne, c'est-à-dire par BC ou AC que nous avons posée (égale à) 10. Cela fera 385 que nous dirons correspondre à la capacité ou volume corporele de toute la dite colonne".

As pilastras do Paraíso constituem talvez uma formalização do tema da

- quadratura do círculo, conjugando — numa única peça coluna e pilar. V.p. 41 - 42. 8d
- 19 - Partindo do valor 3,245, estimado para o afastamento das colunas, obtêm-se uma diferença entre o lado do quadrado, que inscreve a figura e o lado de Qi2, de + 0,08 m.
No caso de se tomar o valor 3,221 m, calculado a partir da subdivisão do círculo de quadratura, não existe diferença: o quadrado resultante tem cerca de 10,999 m de lado e Qi2 11,00 m.
- 20 - Não se pode verificar esta medida. A largura da igreja nas capelas é de 3,631 m como valor médio, estando as paredes revestidas com uma camada de reboco.
- 21 - Seguido, por exemplo, por Filarete. V.p. 35 .
- 22 - No levantamento obtiveram-se medidas próximas de 0,39 m.
- 23 - A intenção parece clara no caso dos pórticos de acesso às sacristias, em que apenas existem as portas, de dimensões idênticas, mas colocadas com meio palmo de diferença relativamente ao centro da igreja.
- 24 - A resolução geométrica deste problema matemático foi descrita na Alta Idade Média por Abu - L'Wafa na obra "*Livre sur constructions géométriques nécessaires à l'artisan*". Os seus estudos tornaram-se populares no século XVI em Itália, sendo retomados por matemáticos da Renascença (Leonardo da Vinci, Benedetti, Tartaglia et Cardan). Os avanços que se deram na algebra, nesse período em Itália, ficaram a dever-se ao conhecimento e assimilação dos estudos árabes, tendo, por exemplo, Luca Paciolini retomado a classificação dos Árabes para os tipos de equações de segundo grau.
Cf. A. Dahan - Dalmedico e outro, *op. cit.*, pp. 105, 125 - 127.
- 25 - Cf. "Memorandum de Francesco di Giorgio para S. Francesco della Vigne" Pub. por Gianantonio Moschini, *Guida per la Città di Venezia*, 1815, I, i, pp. 55-61. Traduzido e pub. por R. Wittkower, *Architectural Principles ...*, *op. cit.*, apêndice I, pp. 155-157.
- 26 - V.pp. 62 e sgs.
- 27 - V.pp. 66 e sgs.

- 28 - Este sentido de leitura seria reforçado por um acesso à igreja pelo interior do convento, através da sacristia.
- 29 - Boécio, *Philos. consol.*, II, m. IX, (CSEL LXVII, 63, 19). Cit por Mestre Eckehart, *op. cit.*, serm "Vidi supra montem Sion agnum stantem etc. (Apoc. 14,1)", p. 220
 "Deus é um Bem imutável, que move todas as coisas".
- 30 - L. B. Alberti, *op. cit.*, liv. III, cap. 2, p. 120. "Traço uma linha do meio da fachada do edifício em profundidade; a meio cravo uma estaca no terreno, pela qual faço passar, segundo as leis da geometria, a linha perpendicular transversal. E assim refiro a estes dois alinhamentos, tu do o que é necessário medir. (...) Imediatamente se obtêm as paralelas, os ângulos determinam-se exactamente, as partes correspondem entre si e formam-se adequadamente".
- 31 - Este esquema foi desenvolvido por M. Chicó. Cit por G. Kubler, *Portuguese Plain Architecture ...*, *op. cit.*, p. 46.
- 32 - Como metodologia de trabalho deve ser distinguida uma explicitação objectiva das relações geométricas e matemáticas existentes nos traçados de projecto de uma obra de arquitectura, da interpretação histórica -
 - hermeneutica; o esclarecimento da primeira questão não significa a re solução de segunda, mas esta pressupõe o equacionamento da primeira questão.
 Cf. *Zur Geschichte der griechischen Mathematik*, pub. por O. Becker Darmstadt, 1965, p. XIII.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Leon Battista, *Zehn Bücher über die Baukunst*, trad. Max Theuer (1912), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975 (2ª ed.).
- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, *Arte da Alta Idade Média*, col. História da Arte em Portugal, 14 vols, Lisboa, Alfa, 1986, vol. 2.
- BOVILLUS, Carolus, *Liber de sapiente*, (1510) pub. por Raymond Klibansky como anexo in Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987 (6ª ed.).
- CARRILHO, Manuel Maria, *Razão e transmissão da Filosofia*, Imprensa Nacional - Casa da moeda, 1987.
- CASSIRER, Ernst, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, (1927), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987 (6ª ed.).
- CHAMPEAUX, Gérard de e outro, *Introducción a los simbolos*, (1972), Madrid, Ediciones Encuentro, cop. 1984.
- CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1985 (6ª).
- COELHO, Maria da Conceição Pires, *A Igreja da Conceição e o Claustro de D. João III: influências do renascimento italiano na arquitectura portuguesa do século XVI*, Santarém, Assembleia Distrital, 1987.
- CORREIA, Vergílio, *Obras*, 5 vols., Coimbra, Universidade, 1946-1978, vol. I - "Coimbra" (1946) e vol. III - "Estudos de História da Arte: Esculturas e Pintura" (1953).
- CUSA, Nicolau de, *Ydiota: Liber de mente*, pub. por Joachim Ritter como anexo in Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, (6ª ed.).
- DAHAN - DALMEDICO, Amy e outro, *Une histoire des mathématiques: routes et dédales*, Paris, Seuil, 1986.
- DIAS, Pedro, "Arquitectura do gótico final e a decoração manuelina", in *O manuelino*, direcção de Pedro Dias, col. História da Arte em Portugal, 14 vols., Lisboa, Alfa, 1986, vol. 5.
- Nicolau Chanterene: escultor da renascença*, Lisboa, Publicações Ciên-

- cia e vida, 1987.
- ECO, Humberto, "Streichholzbriefe", in *Die Zeit*, nº 18, 25 de Abril de 1986.
- ESPANCA, Túlio, "Alguns artistas de Évora nos séculos XVI-XVII", in *Cadernos de História e arte eborense*, VI, Évora, Edições Nazareth, 1948.
- Concelho de Évora*, col. Inventário Artístico de Portugal, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1966, vol. VII (2 tomos).
- Distrito de Évora: zona norte*, col. Inventário Artístico de Portugal, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1978, vol. VIII (2 tomos).
- Distrito de Évora: zona sul*, col. Inventário Artístico de Portugal, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1978, vol. IX (2 tomos).
- FILARETE, Antonio Averlino detto il, *Trattato di Architettura*, Milano, Il Polifilo, 1972.
- FRANCO, António, *Évora Ilustrada*, pub. por Armando Gusmão, Évora, Edições Nazareth, 1945.
- FROMMEL, C.L. e outros, *Raffaello Architetto*, Milano, Electa Editrice, 1984.
- GERLACH, Christoph, *Vorzeichnungen auf gotischen Planrissen*, Köln Wien, Böhlau, 1986.
- GOETHE, "Lebensweisheiten", in *Goethes Werke in zwei Bänden*, München Zürich, Droemersch Verlagsanstalt Th. Knauer Nachf, 1962, vol. II.
- GONÇALVES, A. Nogueira, *Estudos de História da Arte da Renascença*, Porto, Paisagem 1984 (2ª ed.).
- GRASSI, Liliana, "Introduzione", in A. Averlino detto il Filarete, *Trattato di Architettura*, Milano, Il Polifilo, 1972.
- GÜNTHER, Hubertus, *Deutsche Architekturtheorie zwischen Gotik und Renaissance*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988.
- GUSMÃO, Adriano, "Os primitivos e a Renascença", in *Arte Portuguesa*, direcção de João Barreira, 4 vols., Lisboa, Excelsior, s.d., vol. 2 - "Pintura".
- HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, (1927), Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1957 (8ª ed)
- HOLANDA, Francisco de, *Da Pintura Antiga*, comentada por Joaquim de Vasconcelos, Porto, Renascença Portuguesa, 1930 (2ª ed.)
- Da Pintura antiga*, introdução, notas e comentários de José da Felicidade

- Alves, s.l., Livros Horizonte, 1984.
- Do tirar polo natural*, introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves, s.l., Livros Horizonte, 1984.
- "Da Fabrica que falece ha Cidade De Lysboa", pub. por Jorge Segurado in *Francisco D'Ollanda*, Lisboa, Excelsior, 1970.
- "De quãto Serue A Sciencia do Desegno & Êtendimento da Arte da Pintura, na Republica Christam Asi na Paz como na guerra", pub. por Jorge Segurado in *Francisco D'Ollanda*, Lisboa, Excelsior, 1970.
- De aetatibus, mundi imagines*, pub. com um estudo de Jorge Segurado; Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1983.
- JUSTI, Carl, "Zur spanischen Kunstgeschichte", in Karl Baedeker, *Spanien und Portugal: Handbuch für Reisende*, Leipzig, 1929 (5ª ed.).
- KEIL, Luis, *Distrito de Portalegre*, col. Inventário Artístico de Portugal, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1943, vol. I.
- KUBLER, George, *Portuguese Plain Architecture: between Spices and Diamonds 1521-1706*, Middletown, Wesleyan University Press, 1972.
- La obra del Escorial*, Madrid, Alianza Editorial, 1985 (2ª ed.).
- Ludwig Wittgenstein: Portraits und Gespräche*, pub. por Rush Rhees (1981), Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1987.
- MESTRE ECKEHART, *Deutsche Predigten und Traktate*, trad. e pub. por Joseph Quint, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985 (6ª ed.).
- MOREIRA, Rafael, "Arquitectura", in *Arte Antiga*, col. Os Descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento, 17ª Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, 5 vols., Lisboa, Presidência do Conselho de Ministros, 1983, tomo I.
- "A arquitectura militar", in *O maneirismo*, direcção de Vitor Serrão, col. História da Arte em Portugal, 14 vols. Lisboa, Alfa, 1986, vol. 7. *Jerónimos*, Lisboa, Editorial Verbo, 1987.
- NEGREIROS, José de Almada, "Os painéis da Batalha", textos de A. Negreiros, publicados nos jornais *Diário de Lisboa*, de 25.4.1958, e *Diário de Notícias*, de 23.6.1960, 30.6.1960 e 7.7., 1960, colígidos e publicados por Lima de Freitas, *Almada e o número*, Lisboa, Arcádia, 1977.

- Ver*, notas e prefácio de Lima de Freitas, Lisboa, Arcádia, 1982.
- PACIOLI, Luca, *Divine proportion*, trad. G. Duchesne e outros, Librairie du Compagnonnage, 1980.
- PAMPLONA, Fernando, "A pintura no século XVI", in *História da Arte em Portugal*, direcção de Aarão de Lacerda, 3 vols., Porto, Portucalense, 1942-1953, vol. II (1948).
- PANOFSKY, Erwin, *Renascimento e renascimentos na arte ocidental* (1960), Lisboa, Presença, 1981.
- PEDRETTI, Carlo, *Leonardo Architetto*, Milano, Electa Editrice, 1981 (2ª ed.)
- RODRIGUES, Manuel Augusto, "Frei Heitor Pinto no contexto da cultura da Renascença", in *A sociedade e a cultura de Coimbra no Renascimento*, Coimbra, Epartur, 1982.
- SANTOS, Reinaldo dos, *Os primitivos Portugueses (1540-1550)*, Lisboa, s. ed. 1940.
- A escultura em Portugal*, 2 vols., Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1948-1959, vol. 2 (1950).
- O estilo manuelino*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1952.
- Oito séculos de arte portuguesa: história e espírito*, 3 vols, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1970.
- SARAIVA, António José, *História da Cultura em Portugal*, 3 vols., Lisboa, Jornal do Foro, 1950-1962.
- SEGURADO, Jorge, *Francisco D'Ollanda: da sua vida e obras*, Lisboa, Exelsior, 1970.
- SERRÃO, Joel, *Dicionário de História de Portugal*, 6 vols., Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1961-1971.
- SILVA, Jorge Henrique Pais da, *Estudos sobre o Maneirismo*, Lisboa, Editorial Estampa, 1983.
- STIERLIN, Henri, *Hadrien et l'Architecture romaine*, Fribourg, Office du Livre, 1984.
- TEIXEIRA, José, *O Faço Ducal de Vila Viçosa: sua arquitectura e suas colecções*, Fundação da Casa de Bragança, 1983.

- VITERBO, Sousa, *Diccionário histórico e documental dos architectos, engenheiros e constructores portugueses ou a serviço de Portugal*, 3 vols., pub. por indicação da Comissão de Monumentos, Lisboa, Imprensa Nacional, 1892-1922.
- WIEBENSON, Dora, *Los tratados de Arquitectura: de Alberti a Ledoux*, (1982), ed. espanhola a cargo de Juan Antonio Ramirez, Madrid, Hermann Blume, 1988.
- WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico - Philosophicus*, (1922) introdução de Bertrand Russel, Madrid, Alianza Editorial, 1984 (6ª ed., bilingue).
- WITTKOWER, Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, (1949), London, Academy Editions, 1977 (10ª ed.).
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Réflexions sur l'Histoire de l'Art*, Paris, L'Esprit et les Formes, Klincksieck, 1982.
- Zur Geschichte der griechischen Mathematik*, pub. por Oskar Becker, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965.

ÍNDICES

ÍNDICE-GERAL

RESUMO	4
INTRODUÇÃO	6
A DATAÇÃO	9
ANÁLISE DA OBRA	21
BOM JESUS	46
ATRIBUIÇÃO DA OBRA	72
SÍNTESE	96
APÊNDICE	
OS TRAÇADOS	98
NOTAS	113
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	147

ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

- 1 a - Convento de *Bom Jesus de Valverde*: aspecto geral antes das obras de restauro.
b - Id., claustro
- 2 a - Id., igreja: interior, capela do lado nascente.
b - Id., capela-mor.
- 3 a - Igreja de *Santa Maria do Castelo*, de Estremoz: corpo de naves e altar-mor.
b - Igreja de *Santo Antão*, de Évora: naves.
c - Nicolau Chanterene, retábulo do Convento da *Pena*, de Sintra: pormenor da parte central.
d - Igreja de *Bom Jesus*: espaço quadrangular entre a entrada e a capela do lado poente.
- 4 a - Madrid, Academia de História, *Beato*, Fº 92: Cordeiro rodeado do tetramorfos, concebido como uma roda (girando no sentido de rotação da abóbada celeste); no exterior do círculo os vinte e quatro anciãos.
b - A. N. da Torre do Tombo, *Apocalipse do Lomvão*, os símbolos dos Evangelistas.
- 5 a - *Claustro da Manga*: alçado e planta (antes das obras de restauro).
b - *Fonte dos Evangelistas*, Mosteiro do *Escorial*: alçado e planta (segundo Ruiz de Arcaute, *Juan de Herrera*, pp. 121 - 122).
- 6 a - Leonardo da Vinci, estudo de estrutura decorativa. Códice Atlântico, fol. 342 v - b.
b,c - Id., estudos de arquitectura e decoração, Códice Atlântico, fol. 348 v - c e ms. Ash. I, fol. 5 vº.
d - Filarete, *Trattato di Architettura*, liv. XIX, fol. 161 r: planta de um reservatório de água e de peixes.

- e - Serlio, planta de igreja.
- f - Id., planta de igreja
- g - Filarete, *Trattato di Architettura*, liv XI, fol. 78 vº: mosteiro de *Santo Benedetto*.
- h - Anónimo, esboço de planta de igreja, colecção de desenhos da Academia Nacional de Belas Artes.
- i - Igreja de *Santa Maria del Popolo*, de Roma: abóbada do coro.
- j - Filarete, *Trattato di Architettura*, liv. XIV, fol. 108 r: planta do templo da cidade de Plusiapolis, descrito no livro de ouro. (prefiguração do domo de Sforzinda).
- l - *Camera della Segnatura*: abóbada.
- 7 a - Igreja de *Santa Maria de Belém*: abóbada das naves.
- b - Quinta de *Valverde*: pormenor da guarda junto ao grande tanque de rega.
- 8 a - Francesco di Giorgio, *Trattato di Architettura Civile e Militare*, Codice Laurenziano Ash. 361, fol. 13 vº (com apostila de Leonardo da Vinci).
- b - Nicolau Chanterene, *púlpito de Santa Cruz*.
- c - Portal da sala do capítulo do Convento de *S. João Evangelista (Loios)*, de Évora: pormenor dos capitéis.
- d - Nicolau Chanterene, pilastra do antigo Convento do *Paraíso*, actualmente no Museu Regional de Évora.
- 9 a - Convento de *Nossa Senhora da Graça*, de Évora: aspecto geral antes das obras de restauro.
- b - Id. galerias do claustro.
- c - Convento dos *Loios*, de Arraiolos: claustro.
- 10 a - Convento de *Bom Jesus de Valverde*, claustro: galerias superiores.
- b - Colégio do *Espírito Santo*, de Évora, claustro dos Irmãos: coluna da galeria superior

- c - Claustro de *Bom Jesus de Valverde*, claustro: galeria superior norte.
- d - Claustro de *Bom Jesus*: colunas da galeria inferior nascente.
- e - Convento dos *Loios*, de Arraiolos, claustro: coluna da galeria inferior.
- f - Igreja de *Bom Jesus*: coluna da nave.
- g - Nicolau Chanterene, *túmulo de D. Francisco de Melo*: coluna.
- 11 a - Gregório Lopes, *Presépio*, actualmente no Museu Regional de Évora.
- b - Nicolau Chanterene, retábulo do Convento da *Pena*, de Sintra.
- 12 a - Nicolau Chanterene, retábulo do Convento da *Pena*, de Sintra: pormenor da parte central.
- b - Igreja de *Bom Jesus*: pormenor da nave.
- c - Nicolau Chanterene, *túmulo de D. Álvaro da Costa*, actualmente no Museu Regional de Évora.
- d - Igreja do Convento da *Graça*, de Évora: portal
- e - Nicolau Chanterene, *túmulo de D. Francisco de Melo*, capela do *S. Sacramento* da igreja do Convento dos *Loios*, de Évora.
- 13 a - Igreja de *Bom Jesus*: nave.
- b - Nicolau Chanterene, *cenotáfio de D. Afonso de Portugal*, actualmente no Museu Regional de Évora.
- c - Igreja de *Bom Jesus*. corte.

Fotografias e desenhos reproduzidos a partir de obras publicadas:

Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, M.O.P., 1957
 nº 89 - "O jardim da Manga" 5a (fig. 2 e 5).
 5ª (fig. 2 e 5).

CARVALHO, Ayres de, *As obras de Santa Engrácia e os seus artistas*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1971.

6e (est.111), 5f (fig. p. 102), 5h (est. 108).

CHAMPEAUX, Gérard de, e outro, *Introducción a los símbolos* (972), Madrid,

Ediciones Encuentro, cop. 1984:

4 a (ilustr. 171).

CHICÓ, Mário, "A arquitectura em Portugal na época de D. Manuel e nos princípios do reinado de D. João III: o gótico final português, o estilo manuelino e a introdução do Renascimento, "in *História da Arte em Portugal*, direcção de Aarão de Lacerda, 3 vols., Porto, Portucalense, 1942 - 1953, vol. II, (1949).

7 a (fig. 233).

CORREIA, Vergílio e Nogueira Gonçalves, *Cidade de Coimbra*, col. Inventário Artístico de Portugal, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1947. vol. II:

8 b (est. XLI).

ESPANCA, Túlio, *Concelho de Évora*, col. Inventário Artístico de Portugal, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1966, vol. VII, tomo 2: la (est. DLXXVI), 1 b (DLXXVII), 2 a (XXII), 3 b (XXI), 9 a (XVIII) 9 b (CCCXXVII), 12 d (CCCXXV), 12 e (CLXXXII), 13 a (DLXXVII).

Distrito de Évora: zona Norte, col. Inventário Artístico de Portugal, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1978, vol. VIII, tomo 2: 3 a (est. 141), 9 c (83).

FILARETE, António Averlino detto il, *Trattato di Architettura*, 2 vols. Milano, Il Polifilo, 1972, vol. 2:

6 d (tav. 121 a), 6 g (55 b), 6 j (82 a).

GUSMÃO, Adriano, "Os primitivos e a Renascença", in *Arte Portuguesa*, direcção de João Barreira, 4 vols., Lisboa, Excelsior, s.d., vol. 2 - "Pintura":

4 b (gravura p. 78).

Kubler, George, *Portuguese Plain Architecture: Between Spices and Diamonds 1521-1706*, Middletown, Wesleyan University Press, 1972:

13 c (fig. 14).

La obra del Escorial, Madrid, Alianza Editorial, 1985 (2ª ed.):

5 b (ilustr. 49).

MARKL, Dagoberto, "A escultura do Renascimento", in *O Renascimento*, direcção de Dagoberto Markl, col. História da Arte em Portugal, 14 vols., Lisboa, Alfa, 1986, vol. 6:

11 b (fot. p. 75).

PEDRETTI, Carlo, *Leonardo Architetto*, Milano, Electa Editrice, 1981 (2ª ed).

6 a (463), 6 b (468), 6 c (467), 8 a (290).

SANTOS, Reinaldo dos, *Os primitivos Portugueses (1540 - 1550)*, Lisboa, s. ed. 1940.

11 a (est. CXLII).

A escultura em Portugal, 2 vols., Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1948-1959, vol. 2 (1950):

3 c e 12 a (est. LVII), 8 d (LIX).

O estilo manuelino, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1952:

8 c (CX).

WÖLFFLIN, Heinrich, *Réflexions sur l'Histoire de l'Art*, Paris, L'Esprit et les Formes, Klincksieck, 1982:

6 i e l (fig. 1).

ÍNDICE DOS DESENHOS

Convento de *Bom Jesus de Vlaverde*

levantamento do existente, esc. 1/100

I - Planta do 1º piso

Igreja e claustro do Convento de *Bom Jesus de Valverde*

projecto, esc. 1,5/100

II - Esquema de traçados

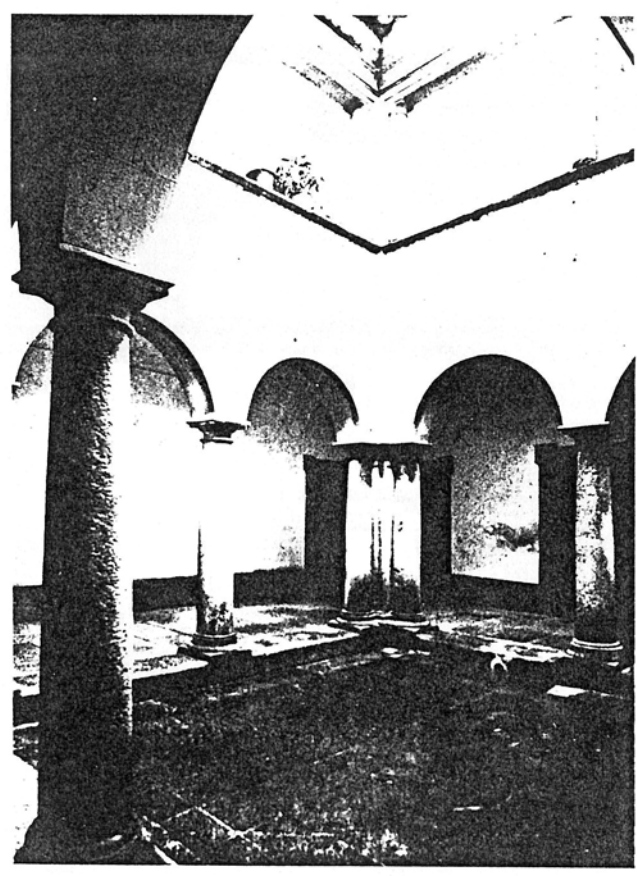
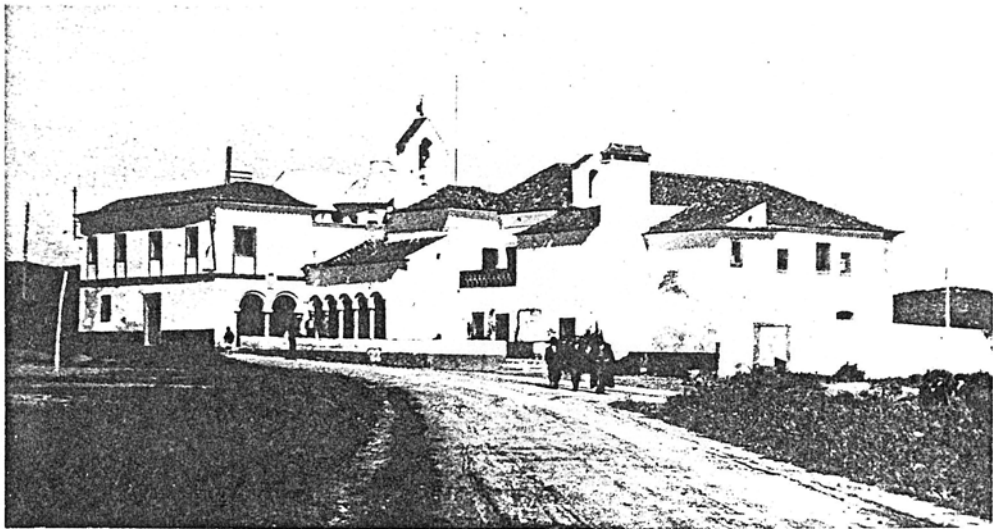
III - Séries de abertura do espaço

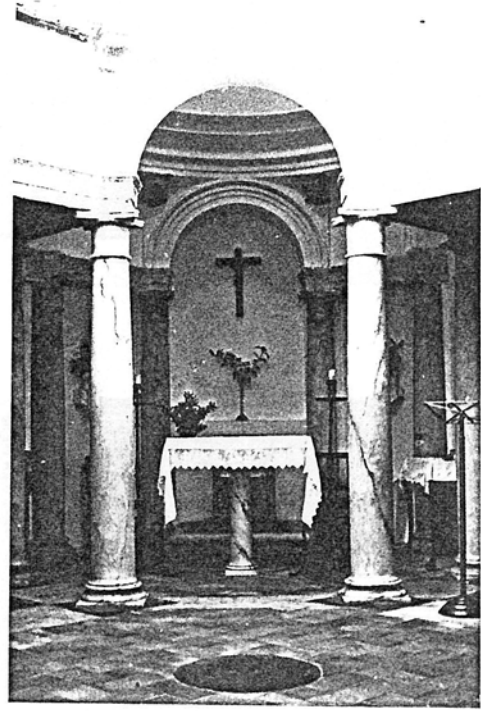
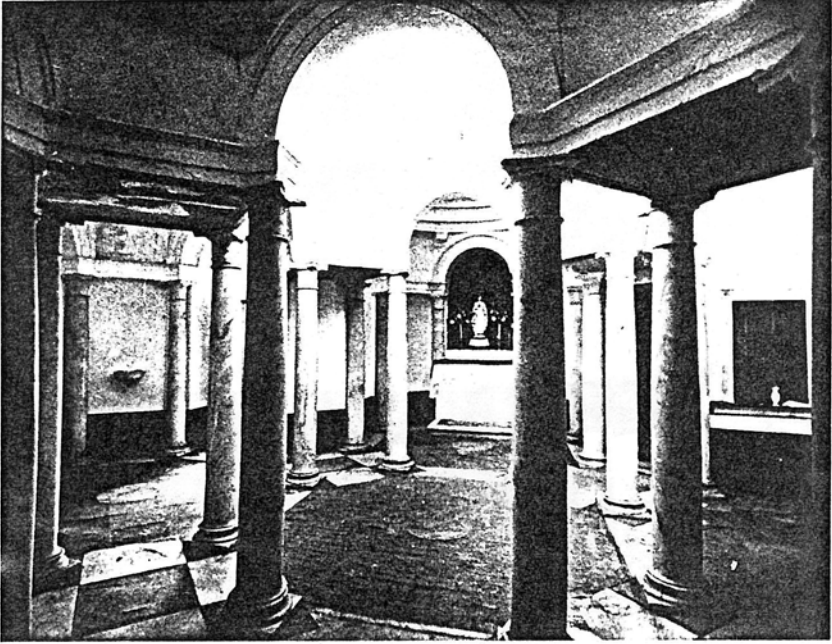
IV - Figura da guarda do tanque

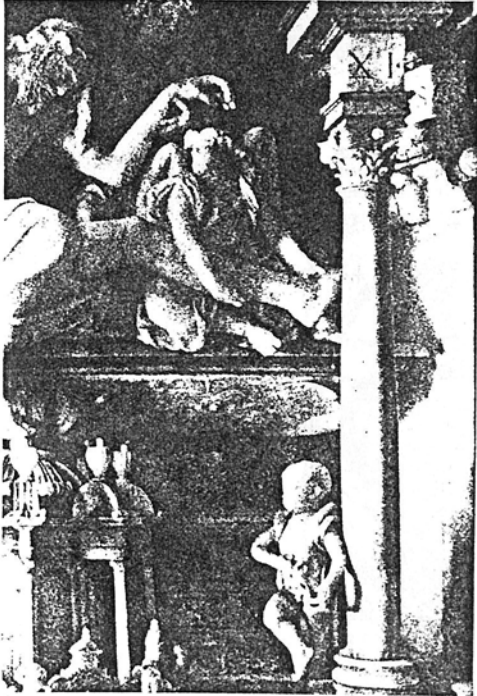
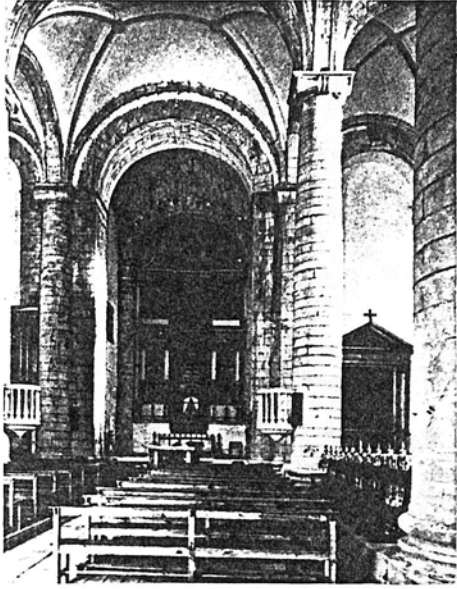
V - Representação do mundo segundo Charles de Bouelles

VI - Esquema das quatro órbitas segundo Charles de Bouelles

ILUSTRAÇÕES









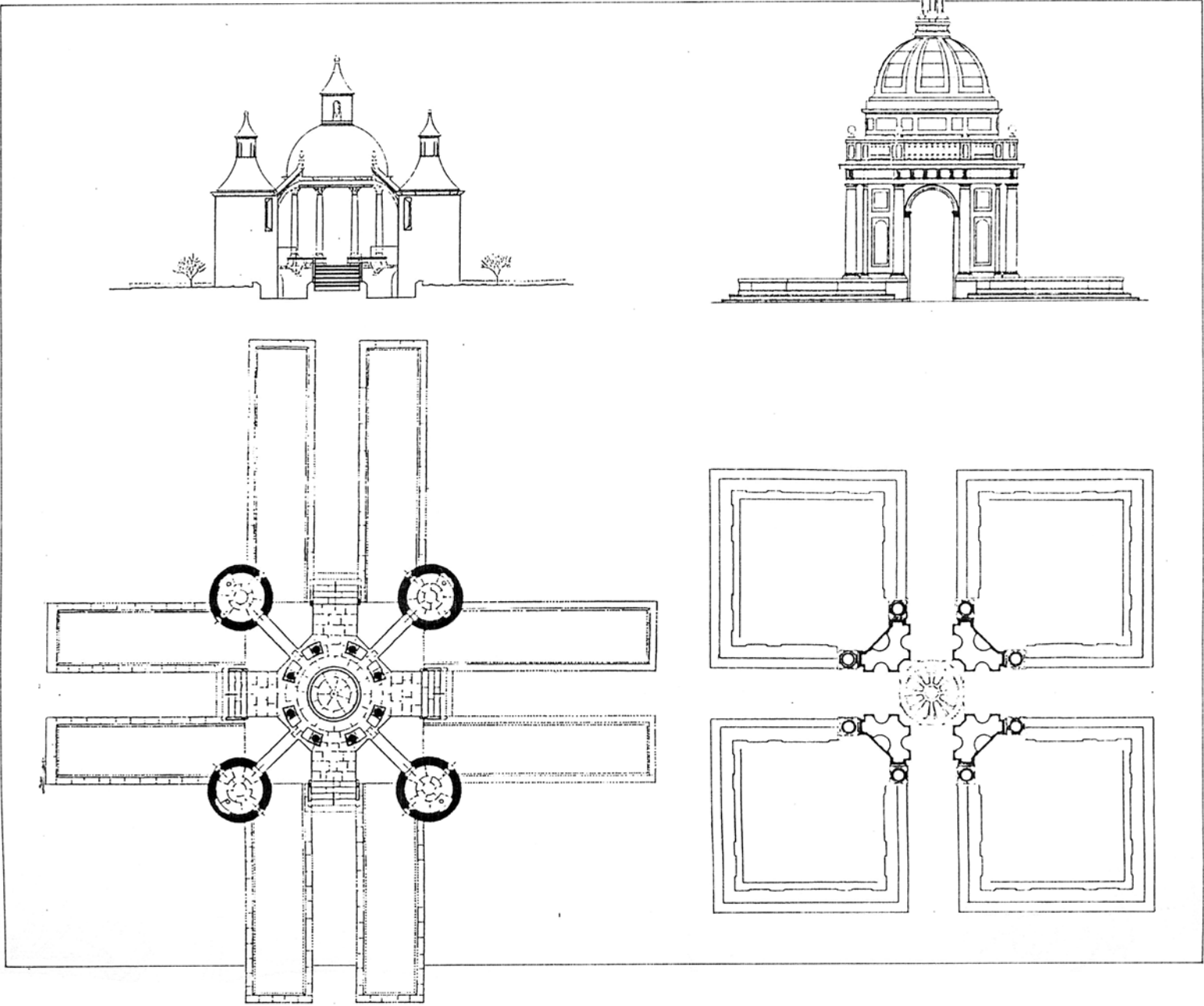
centes. Sicut in trono: p̄dicato
 et hono: et gl̄a et claritas. et po-
 tentia in sc̄la sc̄loꝝ. Et n̄. ciuitas
 dicitur: aū. Et timores accide

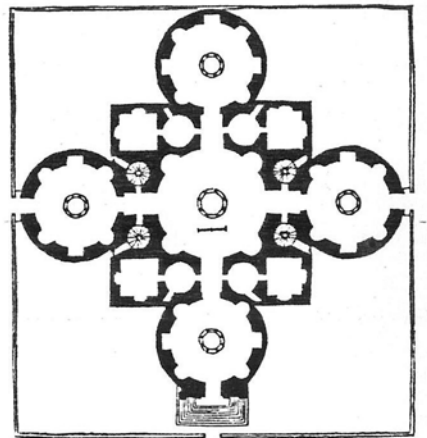
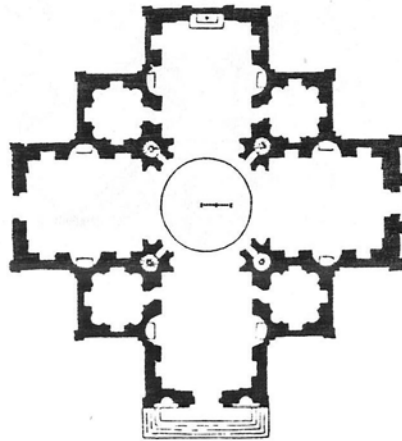
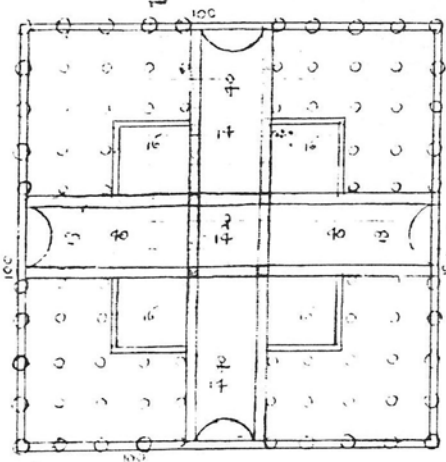
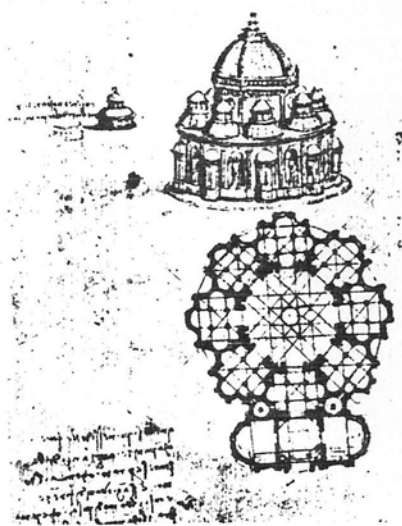
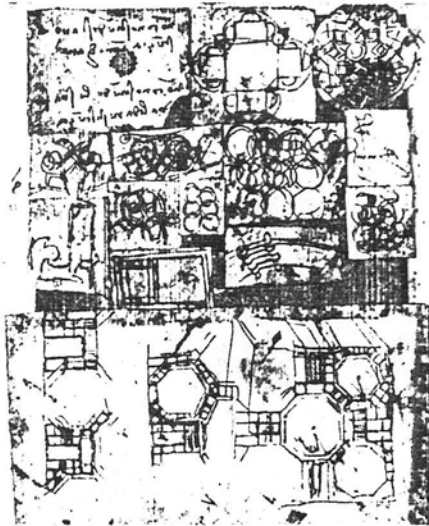
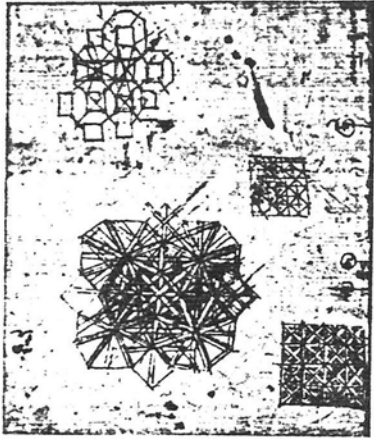
et adorati. Et p̄tē s̄torna.

 A circular diagram divided into four quadrants. The top quadrant shows a bird (possibly an eagle or phoenix). The bottom-left quadrant shows a lion. The bottom-right quadrant shows a bull. The center contains a human figure. The diagram is surrounded by decorative elements and text.

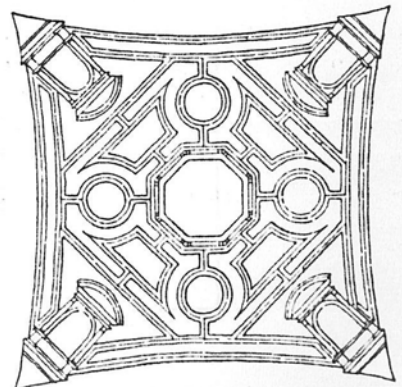
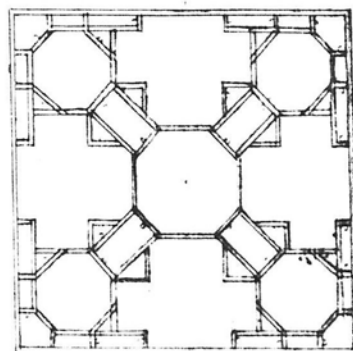
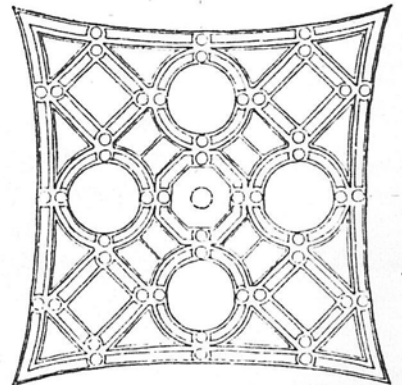
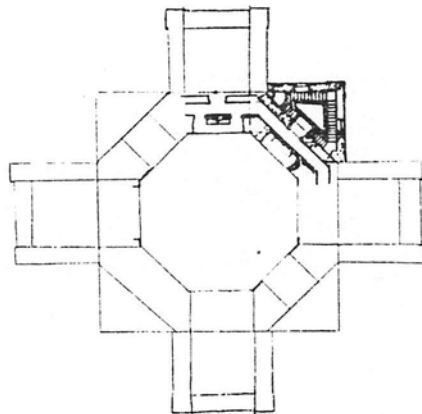
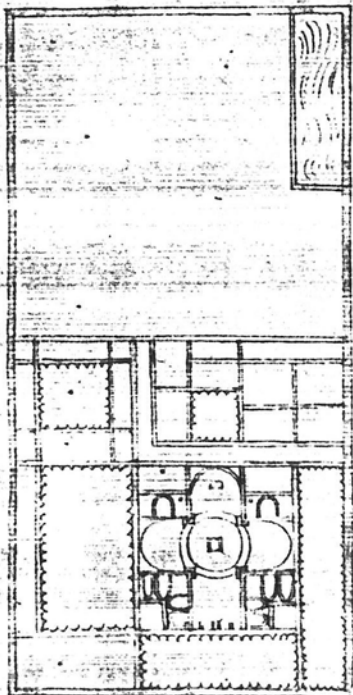
capit in expl̄tario. iiii. anima
 Anati: in libro trito.

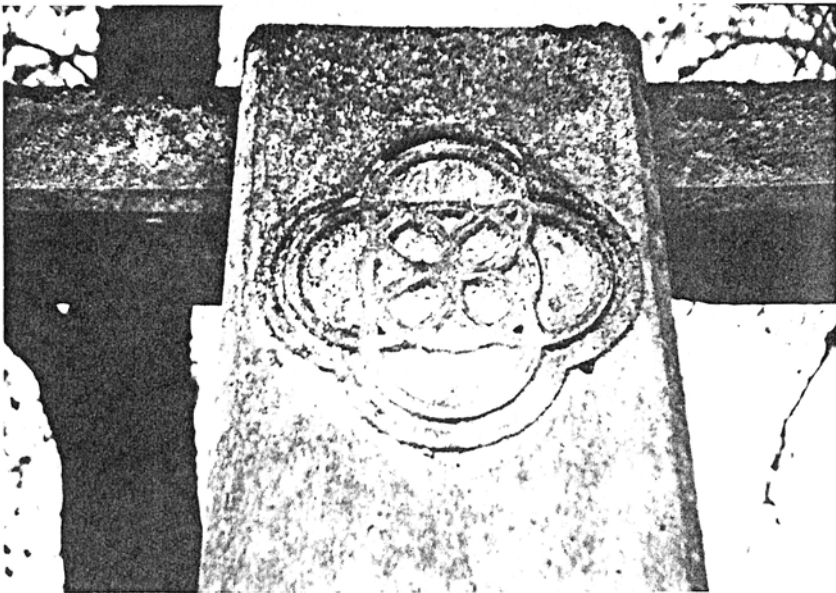
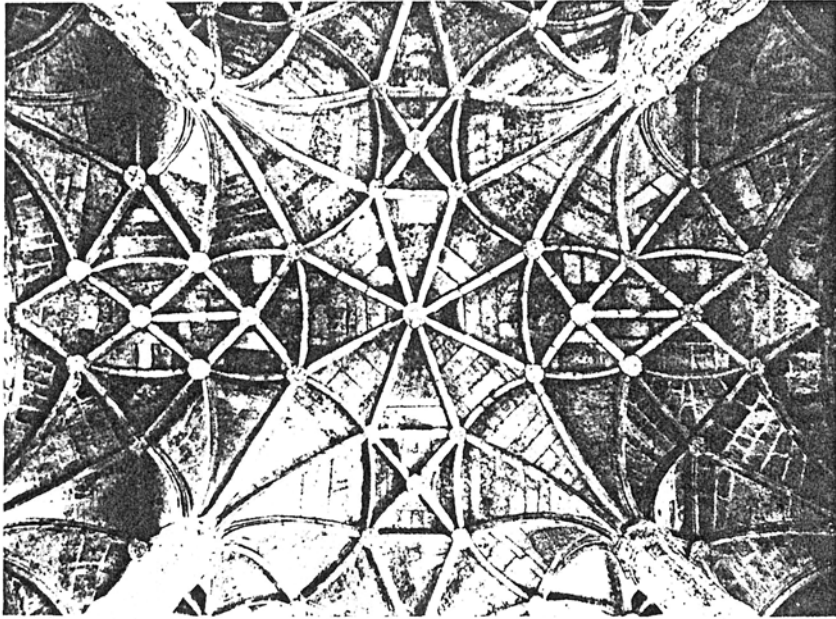
Et videri in medi trono et in cr.
 capis sc̄la aū. anima plena



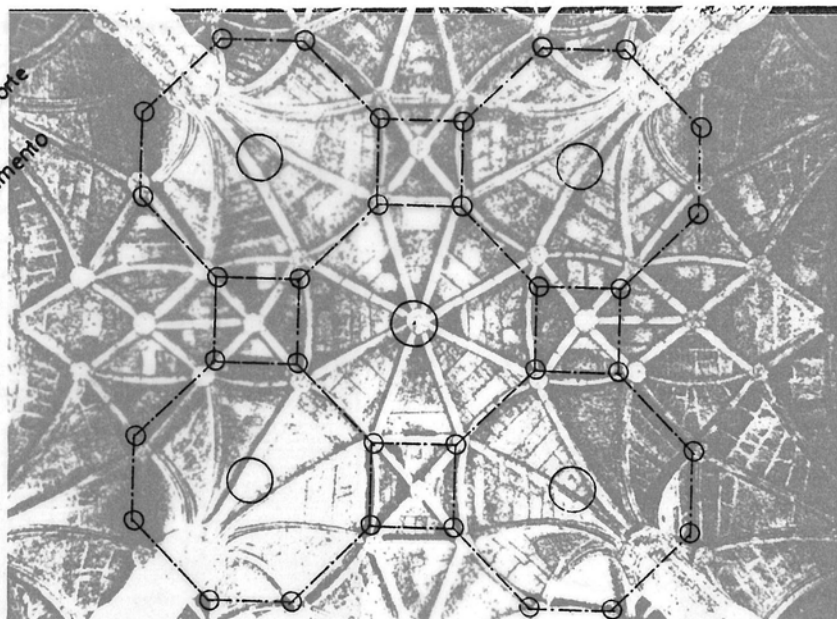


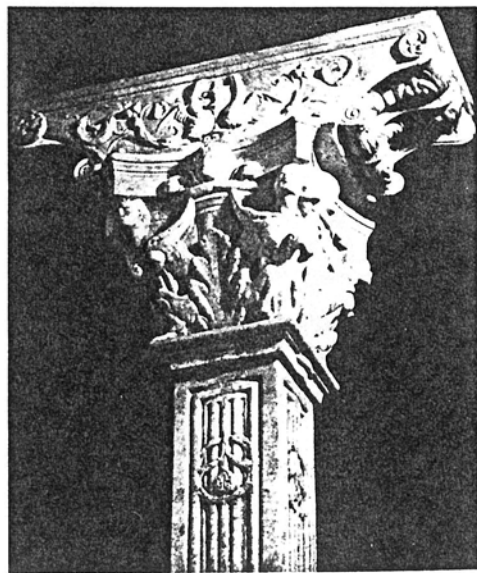
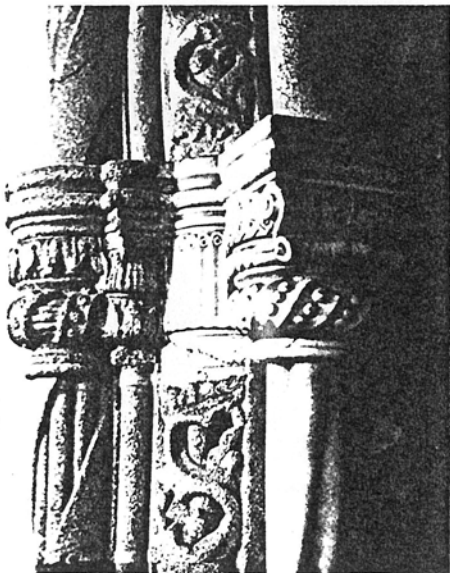
Laogho d'omonaci di S^{co} benedetto

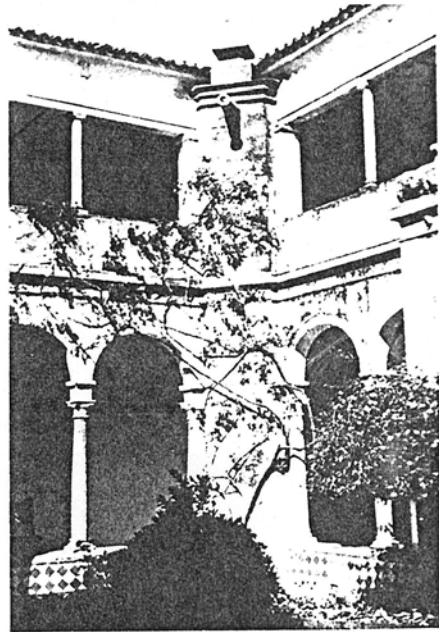
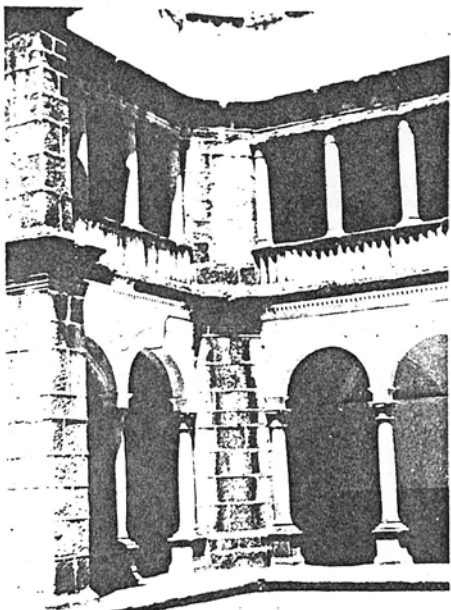


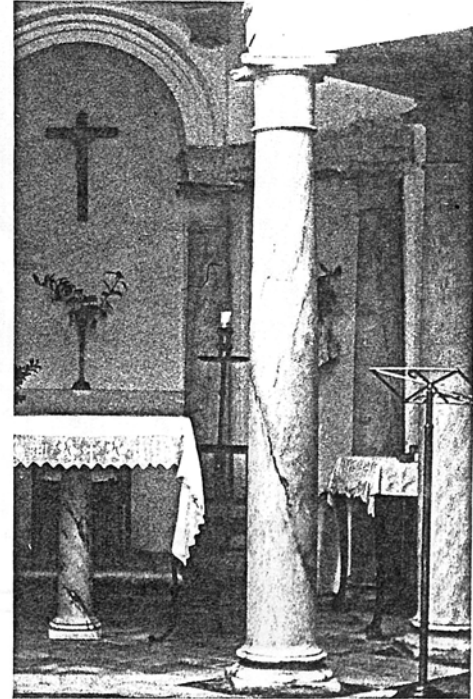
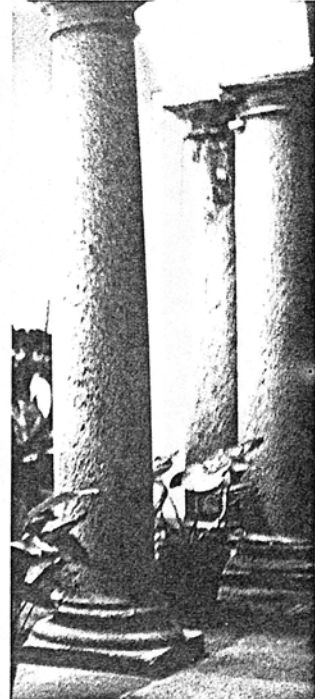
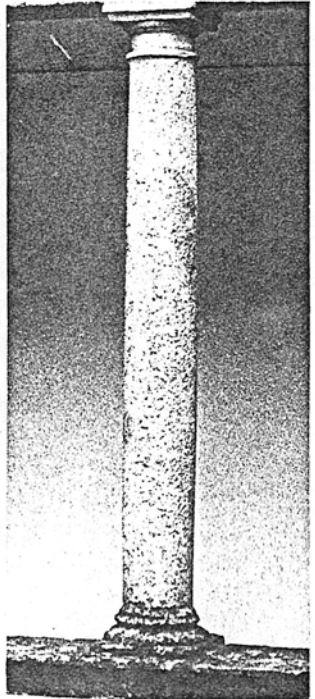
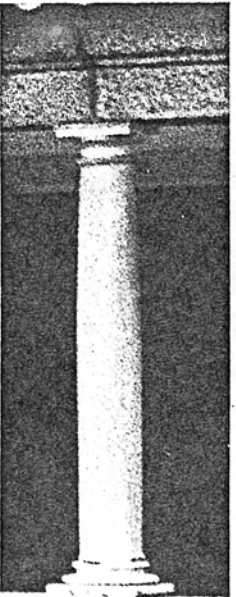
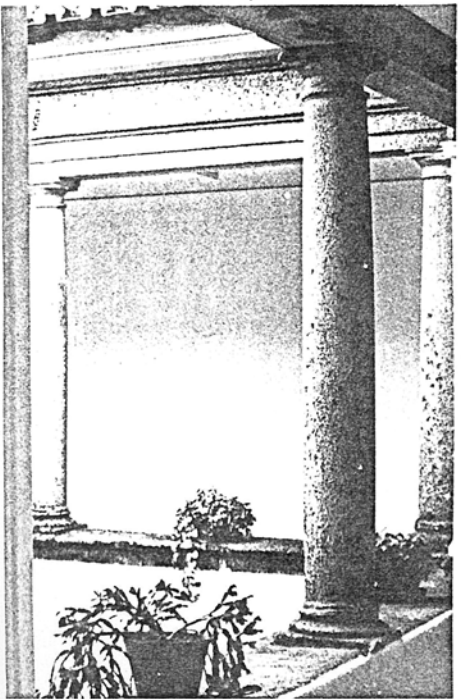


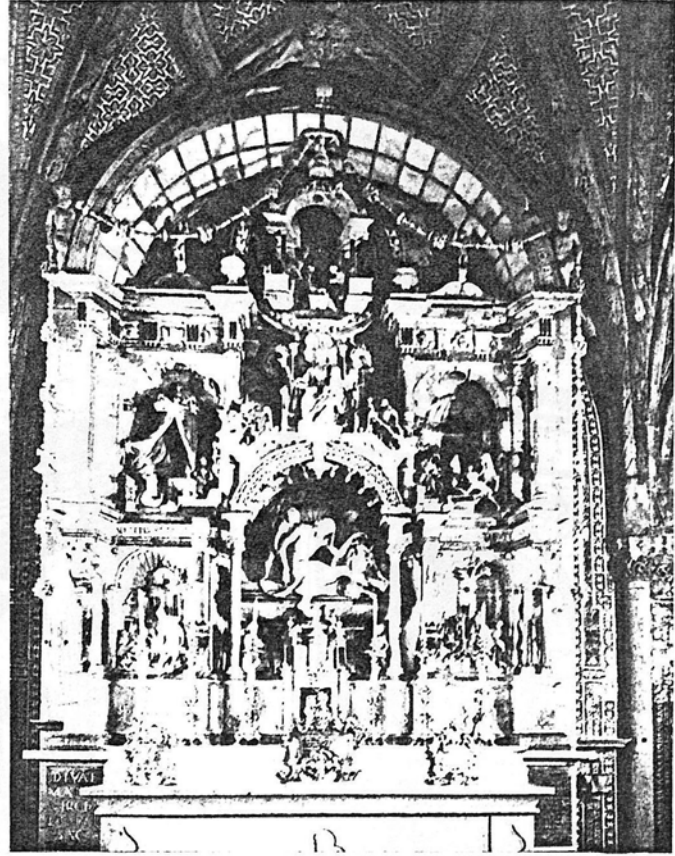
BOM JESUS DE VALVERDE
eixos das estruturas de suporte
fustes das colunas
círculos negros no pavimento

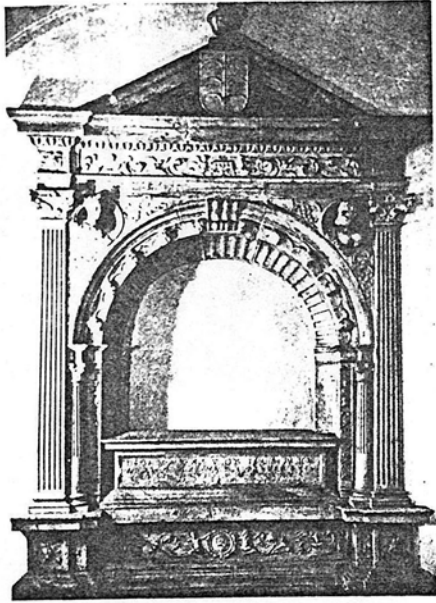
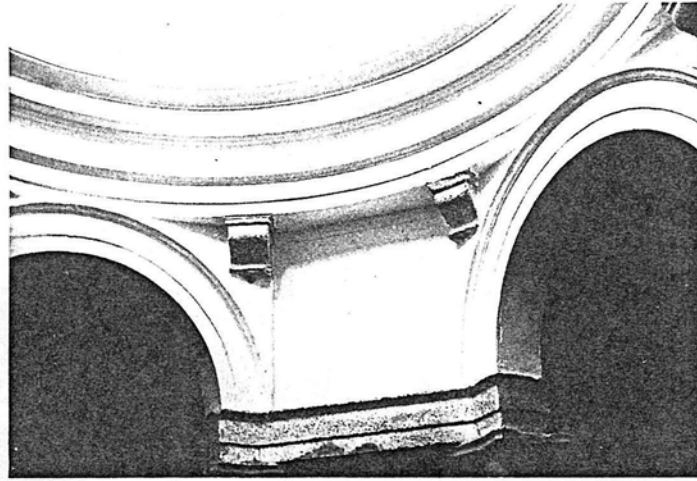
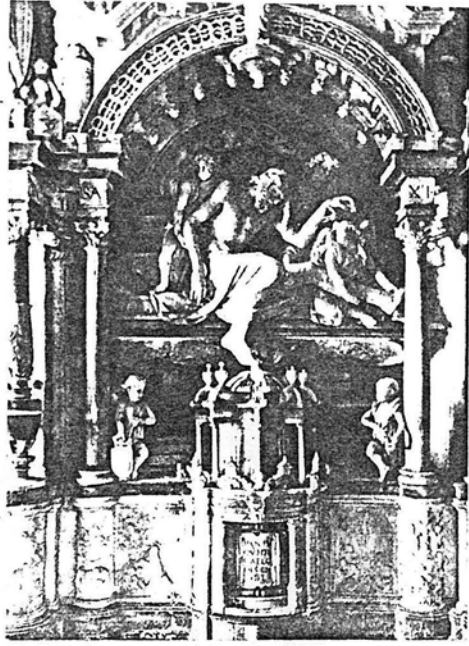


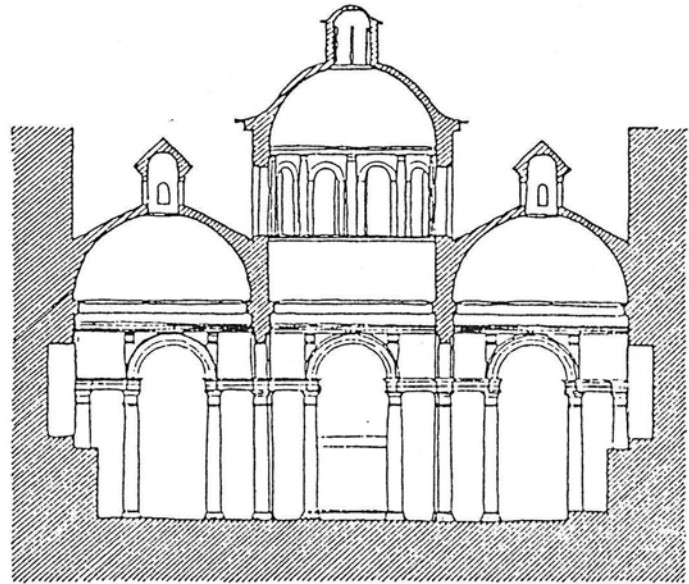
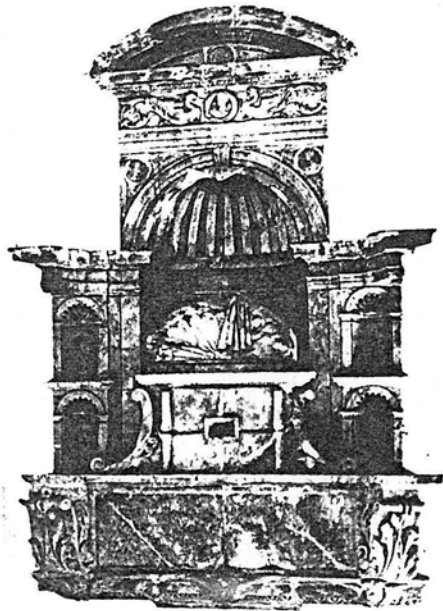




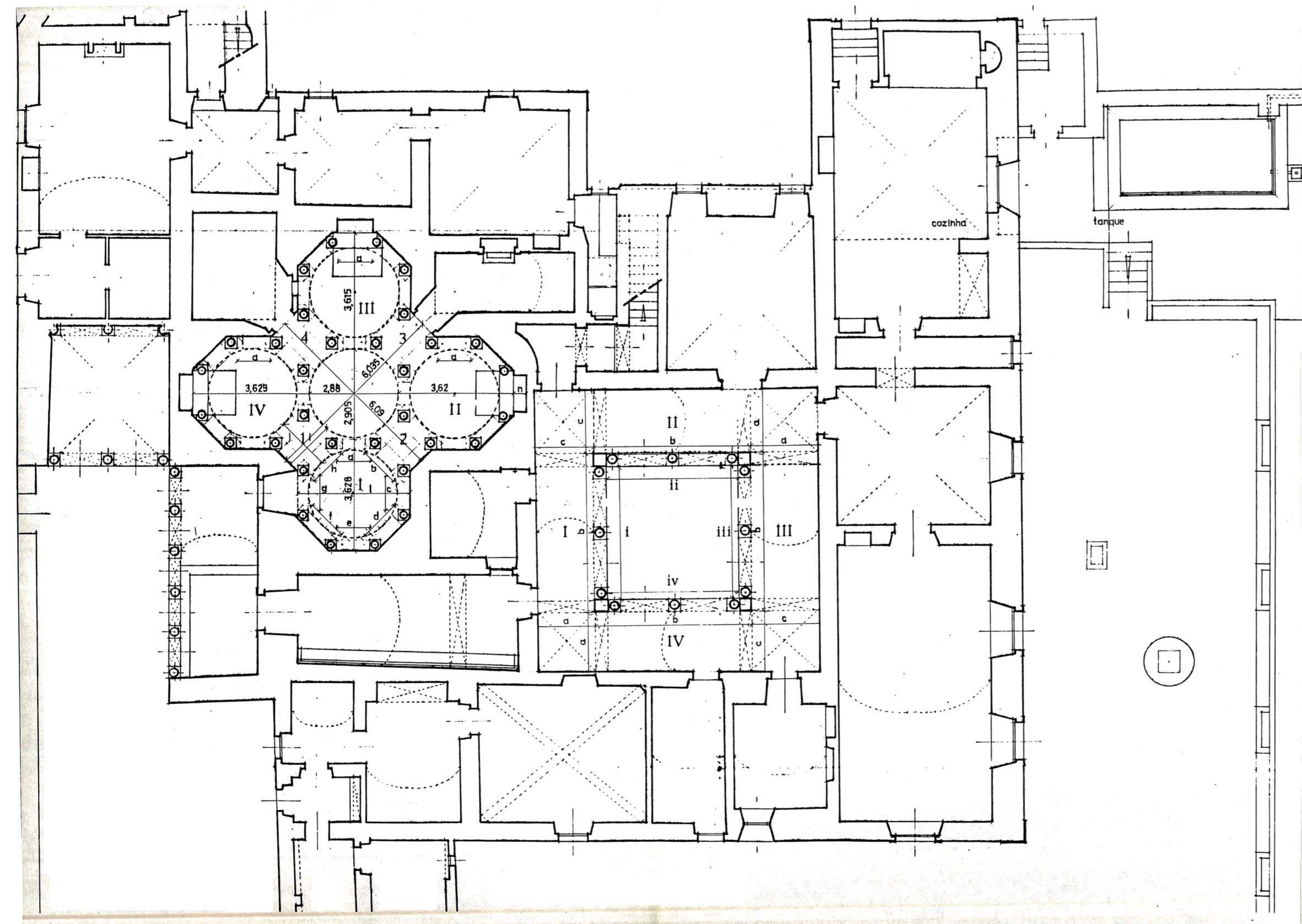








DESENHOS

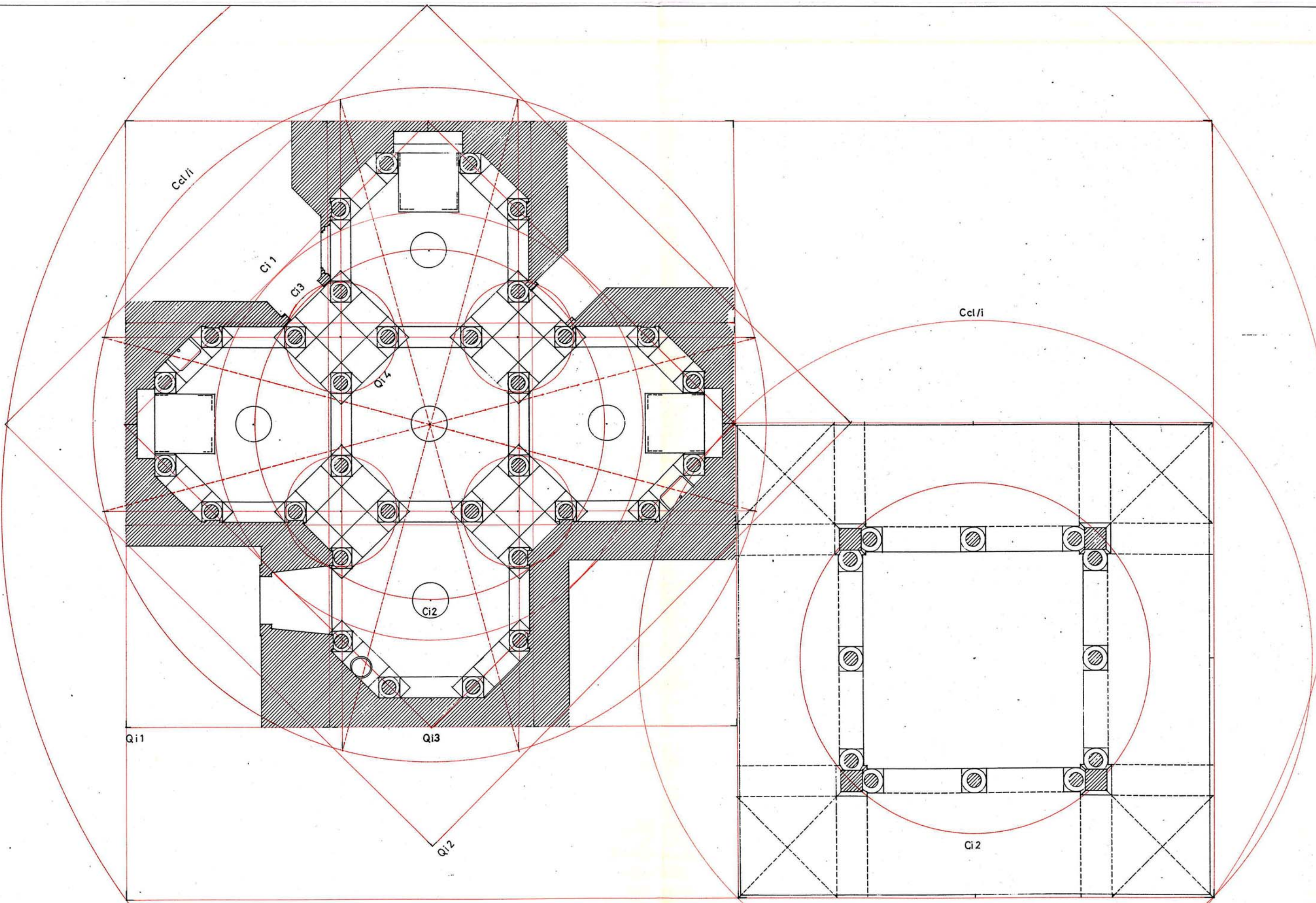


IGREJA										
CAPELAS E NAVE										
	a	b	c	d	e	f	g	h	h	i
I	1,17	1,225	1,17	1,23	1,172	1,225	1,162	1,22	—	3,64
II	1,175	1,235	1,165	1,22	1,18	1,225	1,16	1,215	0,345	3,65
III	—	1,22	1,18	1,22	1,16	1,225	1,17	1,22	0,15/0,40	3,595
IV	1,165	1,22	1,162	1,22	1,17	1,223	1,17	1,22	0,34	3,637
projecto	1,155	1,21	1,155	1,21	1,155	1,21	1,155	1,21		3,83

ESPAÇOS INTERCALARES		
	i	j
1	1,55	1,78
2	1,565	1,775
3	1,65	1,775
4	1,65	1,77
projecto		1,76

COLUNAS E PILARES			
		base	base do fuste
		lado	perím diám
IGREJA	colunas	≈ 0,39	0,865 0,275
CLAUSTRO	colunas medianas	≈ 0,46	0,96 0,305
	colunas adossadas	≈ 0,31	
	pilares	≈ 0,58	

CLAUSTRO								
	parede	a	b	c		a	b	c
I	8,74	1,84	5,125	1,80	i	0,07	3,85	0,06
II	8,70	1,82	5,12	1,76	ii	0,06	3,92	0,06
III	8,905	1,82	5,28	1,83	iii	0,06	4,07	0,065
IV	8,685	1,76	5,089	1,83	iv	0,067	3,92	0,055

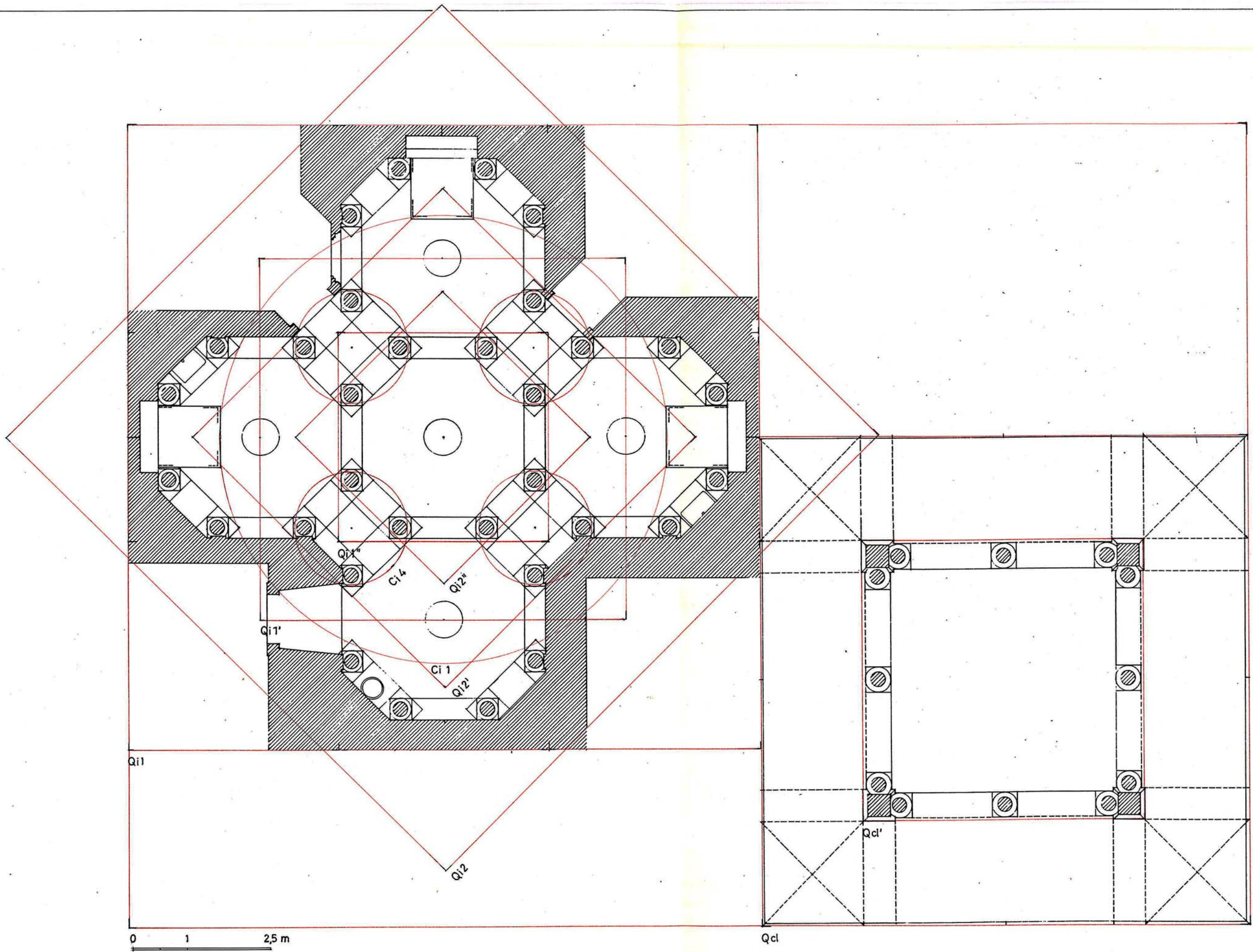


lado Q13 = diâmetro Ci1
 lados Qi1 : Qcl = 14 : 11
 lados Qi3 : Qcl = 9 : 10

diâmetro Ci1 : Ci3 = 4 : 1
 Qi2 : Ccl/i = quadratura do círculo
 Qi4 : Ci3 = quadratura do círculo

IGREJA E CLAUSTRO DO CONVENTO DE BOM JESUS DE VALVERDE
 ESQUEMA DE TRAÇADOS
 ESC. 1/5/100

PROJECTO
 II

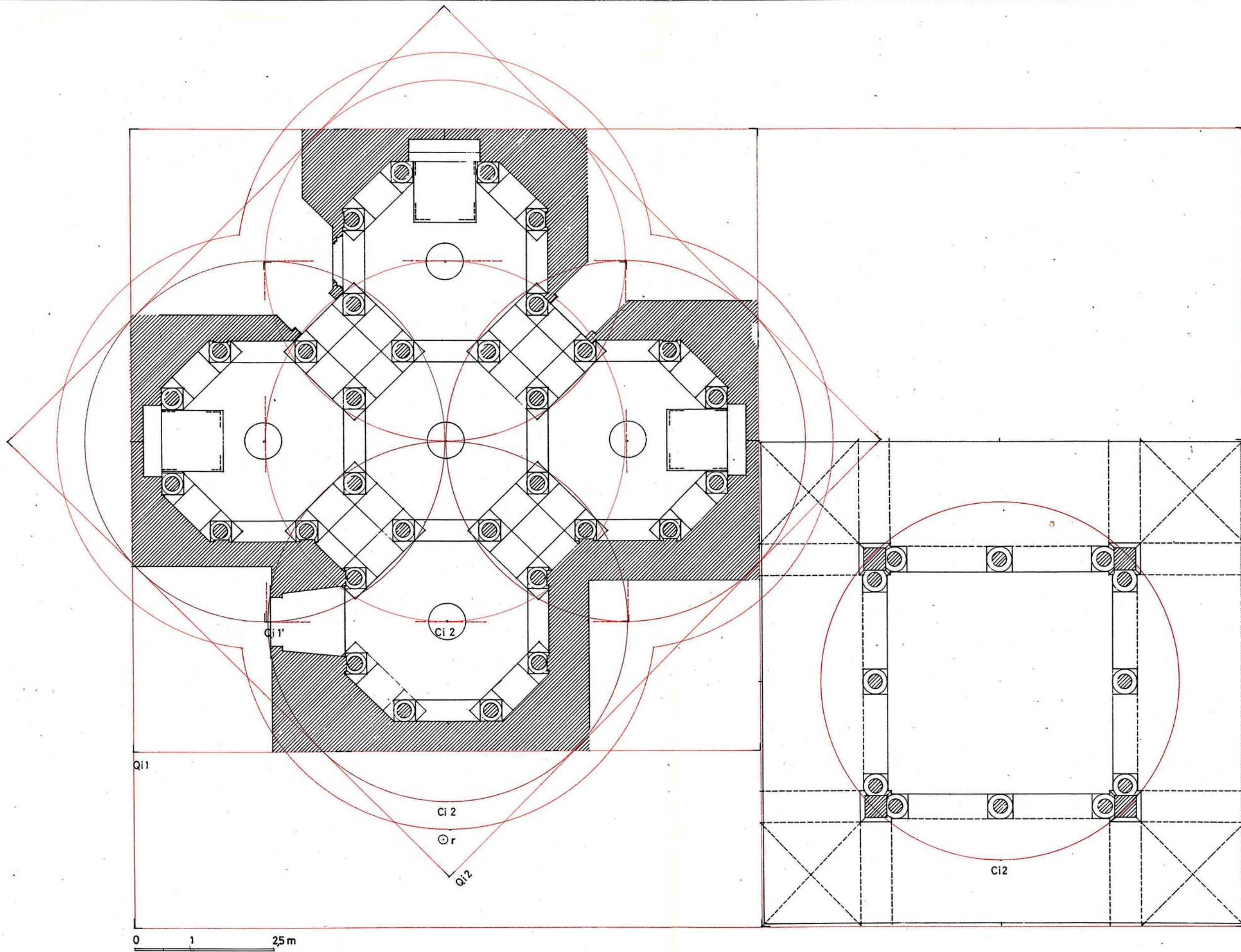


$Qi1'' : Qi1' : Qi1 = 1 : 3 : 3^2$
 $Qi2'' : Qi2' : Qi2 = 1 : 3 : 3^2$

$Ci4 : Ci1 = 1 : 2^2$
 $Qcl' : Qcl = 1 : 3$

IGREJA E CLAUSTRO DO CONVENTO DE BOM JESUS DE VALVERDE
 SÉRIES DE ABERTURA DO ESPAÇO
 ESC. 1,5/100

PROJECTO
 III



0 1 25m

\emptyset Ci 2 = lado Qi 1' Qi 1': Qi 1 = 1:3

$\odot r = \frac{1}{3}$ lado Qi 1

IGREJA E CLAUSTRO DO CONVENTO DE BOM JESUS DE VALVERDE
 FIGURA DA GUARDA DO TANQUE ESC. 1,5/100

PROJECTO
 IV

