

# A FUNÇÃO DA IMAGEM ARTÍSTICA – SEGUNDO A TRADIÇÃO MEDIEVAL DA IGREJA E A PRÁTICA DA PINTURA PORTUGUESA DO RENASCIMENTO

Rui Oliveira Lopes

Actualmente, quando nos colocamos perante uma pintura do séc. XVI, a ideia com que ficamos sobre essa pintura está condicionada pela noção de realidade que temos das coisas. Essencialmente, é o conhecimento que temos das coisas e o processo de similitudes que condiciona a comunicação entre nós e a pintura.

Dependendo da cultura do observador o objecto pode ser uma simples imagem ou uma exímia obra de arte. É, precisamente, a multiplicidade de culturas que torna possível uma diversidade de linguagens artísticas.

Partindo deste princípio, temos naturalmente de assumir que a comunicação entre nós e uma pintura do séc. XVI, que observamos num museu, perde qualidades de comunicação através de uma descontextualização do espaço, já para não referir o fosso que existe entre o pensamento de uma sociedade medievo-renascentista e um individualismo pós-moderno. Logo, a percepção que temos sobre a pintura do séc. XVI, que é variável por natureza, dependendo da cultura de cada um de nós, não coincide com a representação original. Isto porque os códigos fundamentais da cultura dos agentes intervenientes na concepção da imagem não coincidem com os códigos de uma cultura contemporânea.

Por esta razão, há que, através de uma arqueologia do saber, trazer à luz do conhecimento actual os códigos fundamentais da cultura de artistas, comitentes e de um século menos erudito, para que deste modo possamos chegar a uma percepção verossímil da representação e dos significados intrínsecos da pintura do século XVI.

O que entendemos por uma arqueologia do saber não consiste apenas nos padrões culturais que caracterizam uma sociedade, mas também o saber e conhecimento artístico que imprimem um valor estético à obra. Estamos de acordo com Umberto Eco na sua análise sobre as limitações de uma sociologia da arte, quando afirma: “É, pois, às próprias raízes do organismo artístico – àquela maneira de formar do artista que se torna maneira de ser da coisa, a própria consistência de um acto de comunicação visto na sua vitalidade orgânica – que deve ser reconduzida a possibilidade de uma sua consideração histórica, pela qual se manifesta a autonomia do organismo, qual guardião dinâmico de uma viva heteronomia, complexo vivo, emergente de relações e realidades várias”<sup>1</sup>. Fundamentalmente, um organismo artístico, apesar de viver em estrita convivência com o circunstancialismo histórico-cultural, tem, por definição, de ser entendido em conformidade com a linguagem e expressão do artista.

Em traços gerais, esta estrutura metodológica tem sido desenvolvida por nós nos estudos que encetámos recentemente<sup>2</sup>. Nestes estudos procurámos compreender a pintura portuguesa do Renascimento como foi entendida pelos homens do seu tempo e ler o seu significado intrínseco de acordo com a tradição medieval da Igreja. Investigámos as conjunturas económicas, diplomáticas, expansionistas, culturais e religiosas que permitiram um intercâmbio de referências que influenciariam não apenas o gosto dos comitentes mas também o modo de representar e a formação cultural e artística dos artistas portugueses. Os artistas portugueses encontram na Flandres e em Itália esquemas de representação que foram adoptados e adaptados a uma realidade nacional e de acordo com o seu pensamento artístico. Será redutor

<sup>1</sup> Sobre as limitações da sociologia da arte veja-se, ECO, Umberto. “Função e limites de uma sociologia da arte”. IN: *A definição da arte*. Lisboa: Edições 70, col. Arte e comunicação, nº 13, 2006, pp. 33 - 43. A presente edição trata-se de um conjunto de textos escritos entre 1955 e 1963, tendo sido publicados pela primeira vez na versão italiana em 1968.

<sup>2</sup> OLIVEIRA LOPES, Rui. *Imagens para edificar. Modelos didácticos na pintura portuguesa do Renascimento*. Lisboa: Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2006. *Idem*. “Fundamentos da imagem cristã. Em torno de uma conceptualização e uso da imagem na arte Ocidental”. IN: *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*. - Lisboa. - nº 5 (2006), pp. 207 - 216.

entender a pintura portuguesa do Renascimento como uma mera reprodução de modelos retirados dos grandes centros artísticos europeus.

Concluimos, a partir do nosso estudo sobre os modelos didáticos da pintura portuguesa do Renascimento, que a tradição medieval da Igreja sobre o uso da imagem é ainda perceptível na pintura do século XVI, como poderemos verificar não apenas na pintura propriamente dita, mas também na obra de Francisco de Holanda.<sup>3</sup>

Torna-se, portanto importante perguntar: Se a tradição medieval da Igreja sobre o uso e função da imagem é ainda perceptível na pintura portuguesa do século XVI, porque é que nos referimos a ela como sendo *do Renascimento*?

Apesar de esta questão ter uma resposta implícita no nosso estudo *supra* citado, pensamos que o seu interesse requer um estudo aprofundado.

Uma vez que o objectivo do nosso estudo é analisar a linguagem renascentista dos pintores portugueses, em harmonia com as ideias de um pensamento e cultura cristã, é importante partirmos das obras e não dos artistas. Principalmente porque a realidade artística portuguesa, no caso da pintura, é caracterizada pelos laços familiares contraídos entre si.<sup>4</sup> Finalmente, o funcionamento, muitas vezes, em regime de parceria oficial, como o comprova a empreitada de Ferreirim, e o entrosamento entre Gregório Lopes, Garcia Fernandes e Cristóvão de Figueiredo, formados na oficina de Jorge Afonso, dificulta o desenvolvimento de uma diversidade estilística. Finalmente, é fundamental considerar que a pintura portuguesa do séc. XVI é profundamente subsidiária da encomenda. Naturalmente, a liberdade criativa é visivelmente dependente da influência do comitente na definição dos programas iconográficos, como acontece no retábulo de Lamego, encomendado pelo Bispo D. João Camelo de Madureira a Vasco Fernandes, em 7 de Maio de 1506.

Analisaremos, portanto, as referências artísticas e culturais, quer do ponto de vista da forma, quer do ponto de vista das ideias, os traços característicos de uma linguagem renascentista na narrativa das *estoreas* e temas de devoção, a organização do espaço de representação de uma composição simbólica.

### Similitude, analogia e conveniência artística

*“Até fins do século XVI, a semelhança desempenhou um papel construtivo no saber da cultura ocidental. Foi ela que orientou em grande parte a exegese e a interpretação dos textos: foi ela que organizou o jogo dos símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de as representar.”*<sup>5</sup>

Desde a queda do Império Romano do Ocidente que as dinâmicas do pensamento, da cultura e do saber europeu conheceram outros ritmos. A multiplicidade cultural na emergência de novos Estados define novos contornos, não através de uma ruptura com o pensamento clássico, já por si em declínio, mas através de uma miscigenação cultural. Os processos de miscigenação decorrem da confrontação de saberes, de onde emana uma reciprocidade de influências e confluências do saber. Deste modo, as *estoreas*, mitos e lendas locais ganham uma nova dimensão, prolongam-se no espaço e no tempo, constituindo parte de uma cultura mais universalizada. A partir do séc. XV, as políticas de Expansão Portuguesa, iniciadas por D. João I e continuadas em grande medida por D. João II, redefiniram novos espaços de miscigenação cultural e confluência do saber, do Norte de África ao Extremo Oriente, passando pelas Américas.<sup>6</sup>

Naturalmente, como consequência destes encontros de culturas os esquemas de representação artística herdaram tendências, gostos, sistemas de significação, temas e mitos de outras culturas que permaneceram imutáveis ou, por vezes, foram adap-

<sup>3</sup> “Mostremos primeiramente que cousa he esta ciencia que de que queremos tratar para sermos melhor entendidos e digamos que cousa he a pintura, quanto ao que d'ella entendemos. A pintura diria eu que era uma declaração do pensamento em obra vesivil e contemplativa, e segunda natureza. É imitação de Deos e da natureza prontissima. É mostra do que passou, e do que inda será. É imaginação grande que nos põe ante os olhos aquilo que se cuidou tão secretamente da idea, mostrando o que se inda não viu, nem foi por ventura, o qual é mais. É também ornamento e ajuda das obras diuinas e naturaes, dando o aruor do homem que as raizes traz do ceo o maravilhoso fructo da pintura”. HOLANDA, Francisco. *Da pintura antiga*. Lisboa: IN-CM, Col. Arte e Artistas (intro. e notas de Angel González Garcia), pp. 26 - 27.

<sup>4</sup> Francisco Henriques era cunhado de Jorge Afonso, que por sua vez era sogro de Gregório Lopes. Garcia Fernandes casou com a filha de Francisco Henriques. A escola coimbrã é dirigida por Vicente Gil e Manuel Vicente, pai e filho, tal como o cargo de pintor régio passa de Jorge Afonso para o genro, Gregório Lopes, e deste para o filho, Cristóvão Lopes.

<sup>5</sup> FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas - uma arqueologia das ciências humanas*. Lisboa: Edições 70, 2002, p. 73.

<sup>6</sup> O verticalismo antropológico coetâneo nas relações entre europeus e povos autóctones, aliada à tendência de investigação contemporânea à luz de uma visão europeia tem conduzido a conclusões menos correctas sobre os processos de aculturação nas diferentes zonas do mundo, pelo que este tema carece de novas abordagens de investigação.

tados a uma realidade cultural. Criou-se um manancial de referências que a conveniência tornou possível e que por um processo de similitude e analogia se redefiniram no espaço e no tempo. A sensibilidade artística de pintores, escultores, arquitectos e outros artistas, mas também de uma elite culta de comitentes, não ficou indiferente às referências artísticas do passado, resultando em reproduções, ou em “citações” inseridas em outros contextos.<sup>7</sup>

Esta cultura artística denuncia o conhecimento do artista ou do comitente, a sua *forma mentis*, os princípios sob os quais se rege a sua consciência. Sub-repticiamente tecidas no plano artístico, as referências são reveladoras de uma visão ampla e de um domínio do conhecimento coetâneo. É neste âmbito que a obra de arte comunica e que nós, investigadores e teóricos da arte, naturalmente preocupados em segmentar, catalogar, dissecar, inventariar, muitas vezes não conseguimos compreender.

Seria redutor pensar que a cultura artística se resume à tratadística, aos textos que sistematizam a arte, aos receituários técnicos. É primordial complementar com saberes de carácter histórico-filosófico que, durante a Idade Média e Renascimento convivem com a realização artística.<sup>8</sup> Nos textos religiosos encontramos, com alguma frequência, princípios deontológicos, uma organização de significados e também uma ontologia artística.

O contexto cultural e artístico em Portugal, durante a segunda metade do século XV e a primeira metade do século XVI, fundamenta em clara medida, a inumerável produção artística. A afirmação de Portugal na Europa, quer do ponto de vista diplomático, através da política de casamentos encetada por D. João I, quer do ponto de vista económico, com a fixação da Feitoria Portuguesa da Flandres primeiro em Bruges e mais tarde em Antuérpia, permitiu uma livre e intensa circulação de bens e pessoas. Artistas e Humanistas italianos chegaram a Portugal, como foi o caso do Humanista Cataldo Parisio Sículo, do mesmo modo que artistas portugueses se estabeleceram em Itália, como foi o caso de Álvaro Pires, citado nas Vite de Giorgio Vasari, e também de João Gonçalves, este activo em Florença em 1435.

No Norte da Europa a Feitoria Portuguesa na Flandres funcionava como um entreposto cultural, onde os Feitores procediam à contratação de artistas flamengos para trabalharem no Reino e dinamizavam a importação de obras de arte.<sup>9</sup> Assistimos também à vinda para Portugal de gravadores do Norte da Europa, como são os casos de Valentim Fernandes, Nicolau da Saxónia, Hermão de Campos, mas também o

<sup>7</sup> Esta ideia tem sido defendida por vários historiadores e teóricos da arte que desenvolveram os seus trabalhos sobre a transição do cânone clássico para o sistema de representação cristão. Cf. WARBURG, Aby. *El Renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento Europeu*. Madrid: Alianza Editorial, 2005. *Idem*. *The renewel of pagan antiquity*. Los Angeles: The Getty Institute, 1999. Apesar do título ser praticamente idêntico, após compararmos ambas as edições, verificamos que os textos publicados não são os mesmos. Vejam-se também GRABAR, André. *Les voies de la création en iconographie chrétienne*. Paris: Flammarion, 1979; SAXL, Fritz e PANOFSKY, Erwin. *La mythologie classique dans l'art médiéval*. Brionne: Gérard Monfort Éditeur, 1990. E SEZNEC, Jean. *The Survival of pagan gods: the mythological tradition and its place in Renaissance Humanism and Art*. New York: Harper Touchbooks, 1953.

<sup>8</sup> Cf. PEREIRA, José Fernandes. *A cultura artística portuguesa (sistema clássico)*. Lisboa: [s.n.], 1999, pp. 2 e 3.

<sup>9</sup> Grande número da pintura flamenga que hoje se encontra em Portugal é proveniente de importação conduzida pelos feitores portugueses, entre o final do séc. XV e 1548. Por outro lado, D. Isabel, casada com Filipe, o Bom, Duque da Borgonha, enviou um retábulo destinado à Capela do Fundador do Mosteiro de Santa Maria da Vitória. O

retábulo era, muito possivelmente, da oficina de Rogier van der Weyden. A pintura apenas se conhece pelo desenho de Domingos Sequeira e representava a família ducal da Borgonha: Filipe, o Bom, D. Isabel e o filho de ambos, Carlos, o Temerário, todos numa atitude devota perante a Virgem e o Menino. É importante ainda referenciar o dito *Panorama de Jerusalém*, que Maximiliano I ofereceu a D. Leonor e que esta ofereceu, por sua vez, ao

Mosteiro da Madre de Deus, depois de se fazer representar muito devotamente no painel. D. Leonor mandou também importar pintura da oficina de Quentin Metsys, nomeadamente o *Político da Virgem das Dores*, sob o mesmo modelo da Virgem do *Trípico da Paixão*. Esta pintura foi, talvez, encomendada por D. Manuel ao feitor Silvestre Nunes para, posteriormente, ser doada ao Mosteiro de Santa Clara de Coimbra. “(...) Sylvestre

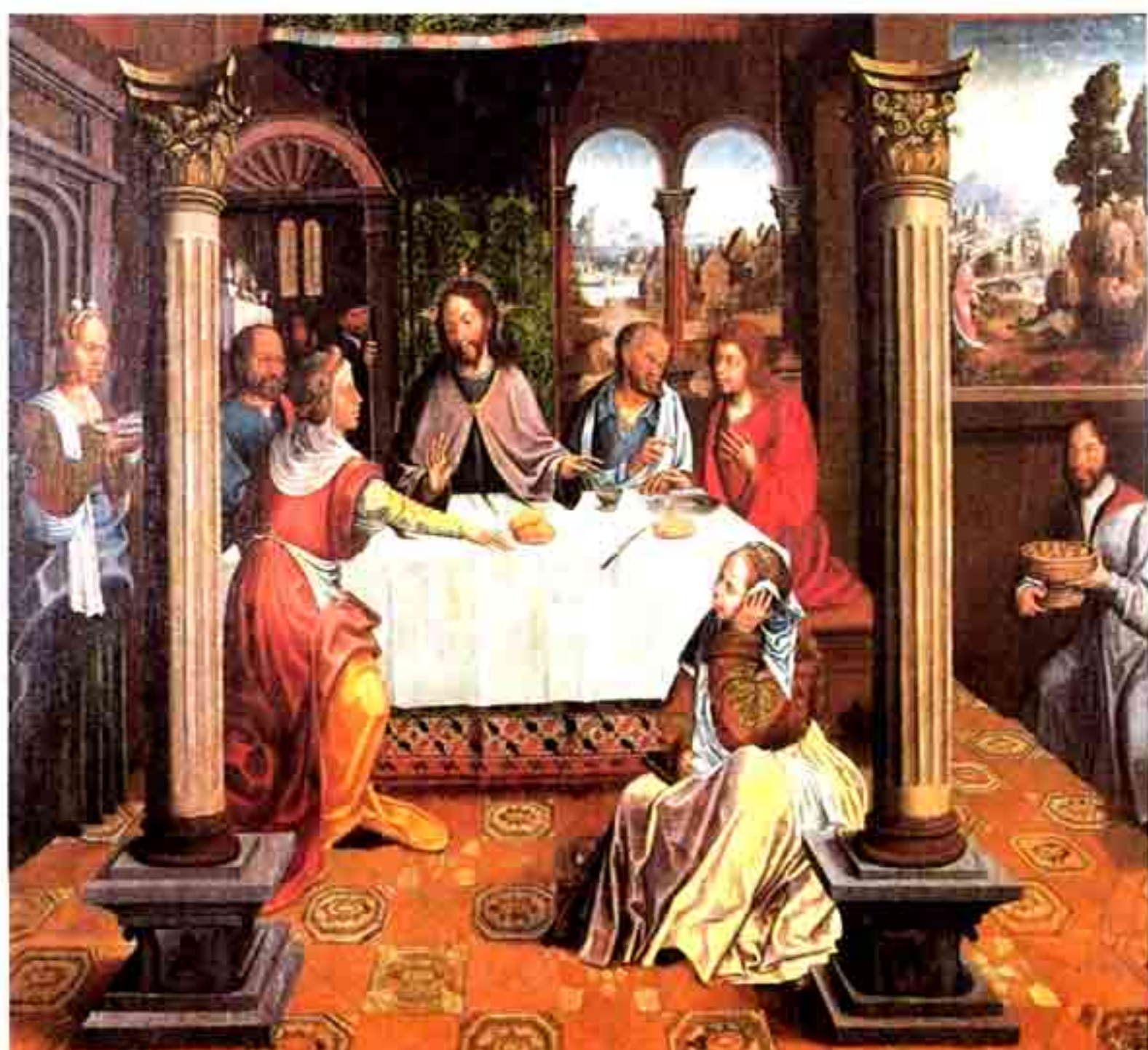
nunes cavaleiro da casa delrey nosso Sñor que esteve em frandes por feytor do dito Sñor. Estando elle hy de presente logo per elle foy dito que era verdade que o dito Sñor lhe mandara fazer em frandes huê retauolo pera o capytollo do mosteiro de Santa Crara de Coimbra o qual elle trouxera ora quando veyo de frandes (...)”. Cf. REIS SANTOS, Luís. *Obras Primas da pintura flamenga no séc. XV e XVI em Portugal*. Lisboa: ed. autor, 1933.

gravador franco Germão de Galharde e o italiano Nicolau Gazini, foram determinantes para responder ao programa editorial da Rainha D. Leonor. As gravuras que profusamente ilustram os primeiros incunáveis, de que é exemplo a *Vita Christi*, impressa por Valentim Fernandes em parceria com Nicolau da Saxónia, formam os primeiros alicerces de uma cultura artística. O carácter portátil da gravura permite uma fácil circulação para além de uma reprodução quase massificada.

Em síntese, temos, perante a ausência de uma tratadística fundamentada e teórica da representação artística, uma cultura artística, meramente visual, assente nos modelos importados do Norte da Europa, na actividade artística de mestres flamengos activos em Portugal e a circulação de gravuras que é muitas vezes usada na pintura portuguesa.<sup>10</sup>

Por uma questão cronológica, uma vez que a impressão dos primeiros incunáveis na Europa é anterior à importação significativa de obras de arte e também à vinda de artistas flamengos para o reino, vamos deter-nos primeiro com o uso da gravura na pintura portuguesa do séc. XVI.

Segundo Erwin Panofsky, Michael Wolgemut foi um dos primeiros artistas a utilizar gravuras de Martin Schongauer e de outros nos esquemas de composição da obra de arte.<sup>11</sup> Dagoberto Markl, na esteira de Joaquim Figueiredo nos estudos da influência da gravura na pintura, verificou que existe uma *influência directa, influência indirecta e intencionalidade dos tipos iconográficos*.<sup>12</sup> A influência directa trata-se de um reprodução completa, do modo como acontece com o retábulo da Nossa Senhora da Graça em Torres Vedras e a gravura de Israel van Meckenem. A *influência indirecta*, mais frequente, caracteriza-se pelo aproveitamento de alguns detalhes da gravura, que permitem uma “citação” a ideia original da gravura, sobretudo em termos de composição. Deste modelo temos o exemplo da *Última Ceia* de Francisco Henriques, do retábulo para a Capela-Mor da Igreja de S. Francisco de Évora, inspirado numa gravura do monogramista I. A. de Zwolle. Finalmente, a *intencionalidade dos tipos iconográficos*, revela um elevado grau de cultura quer do artista, quer do próprio comitente, que pretendia reter a importância do significado, por vezes pouco claro, de uma gravura. O exemplo máximo desta intencionalidade é a pintura da oficina do mestre viseense, Vasco Fernandes, *Cristo em casa de Marta* [Fig. 1], que utiliza em simultâneo duas gravuras de Albrecht Dürer: *Melancolia I* e *Filho Pródigo*.<sup>13</sup> Esta



[Fig. 1] – Cristo em casa de Marta. Oficina de Vasco Fernandes.

pintura, encomendada pelo Bispo de Viseu D. Miguel da Silva, entre 1535 e 1540, para o Paço Episcopal do Fontelo, representa Maria em primeiro plano a partir do modelo da *Melancolia I* de Dürer. Efectivamente, o pintor ou até mesmo D. Miguel da Silva, usa esta gravura pela sua propriedade reflexiva, de modo a representar a Vida Contemplativa de Maria, com a qual o Bispo de Viseu se identificava. Em 1508 publicou-se uma obra de Christoforo Landino, *Christophori Landini Quattor*, na qual se debate,

<sup>10</sup> Esta questão foi estudada, em Portugal, primeiro por Joaquim Figueiredo em *Albrecht Dürer e a sua influência na Península Ibérica*. Na esteira de Joaquim Figueiredo, Dagoberto Markl retoma os estudos da influência da gravura na pintura portuguesa do Renascimento em MARKL, Dagoberto. *Duas gravuras de Albrecht Dürer no painel "Jesus em Casa de Marta" atribuído a Vasco Fernandes*. IN: *História e Sociedade*, nº 4-5, 1980, pp 15-19. Mais recentemente a relação entre gravura e pintura no séc. XVI foi tema da tese de Doutoramento de Manuel Batoréo. BATORÉO, Manuel. *Moda, Modelo, Molde. A gravura na pintura portuguesa do Renascimento. (c. 1500 – 1540)*. Lisboa: Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2005.

<sup>11</sup> PANOFSKY, Erwin. *The life and art of Albrecht Dürer*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1955, pp. 16 - 25. "It is for Wolgemut that credit is due for having emancipated the art of woodcut designing from the domination of publishers and for having vindicated for painters what had been a domain of Professional "illustrators".

<sup>12</sup> MARKL, Dagoberto. "Vasco Fernandes e a gravura do seu tempo". IN: RODRIGUES, Dalila (coord.). *Vasco Fernandes e a pintura europeia do Renascimento*. Lisboa: CNCDP, 2002, pp. 261 - 278.

<sup>13</sup> Cf. MARKL, Dagoberto. "Duas gravuras de Albrecht Dürer no painel "Jesus em casa de Marta e Maria" atribuído a Vasco Fernandes. Breve achega ao estudo da influência alemã na pintura portuguesa do séc. XVI". IN: *História e Sociedade*. - Lisboa. - nº 4 (Jun. 1979).

<sup>14</sup> MARKL, Dagoberto. "Vasco Fernandes e a gravura"..., p. 268.

<sup>15</sup> Relativamente ao retábulo da Pena e à cultura artística de Nicolau Chanterene veja-se HENRIQUES, Francisco. *O Retábulo da Pena de Nicolau Chanterene. Geometria e significação*. Lisboa: Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2007.

<sup>16</sup> Esta ideia é originalmente defendida por Vitor Serrão e, mais tarde, é retomada por Manuel Batoréo na sua dissertação de mestrado, BATORÉO, Manuel. *A pintura do Mestre da Lourinhã. As tábuas do Mosteiro das Berlengas na evolução de uma oficina*. Lisboa: Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1995.

<sup>17</sup> Esta ideia é defendida originalmente por Reynaldo dos Santos, apesar de a actividade de Francisco Henriques estar documentada entre 1508 e 1518, ano em que morre devido a um surto de peste. SANTOS, Reynaldo dos. "O pintor Francisco Henriques, identificação da obra e esboço crítico da sua personalidade artística". IN: *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, IV, Lisboa, 1938. Dagoberto Markl defende, reforçando a tese anterior, que Francisco Henriques terá vindo para Portugal no contexto da encomenda do retábulo da *Vida da Virgem*, para a Sé de Évora, chefiado por um mestre flamengo da oficina de

reflectindo sobre as vidas de Maria e de Marta, a vida activa e a vida contemplativa. Segundo propõe Dagoberto Markl, é possível que o Bispo de Viseu tivesse conhecimento deste texto e pretendesse uma "ilustração" reflexiva desta parábola no seu retiro espiritual.<sup>14</sup> Por outro lado, a paisagem do *Filho Pródigo*, também de Dürer, terá despertado a sensibilidade estética do artista de Viseu, uma vez que não estamos perante uma reprodução idêntica da paisagem de fundo.

Percorrendo de uma forma transversal pela pintura portuguesa do séc. XVI verificamos que a utilização da gravura é, de um modo geral, meramente referencial. A gravura faz parte de uma cultura artística e visual que influenciou não apenas pintores portugueses mas também escultores, de que é exemplo Nicolau Chanterene que utilizou uma gravura de Marcantonio Raimondi na representação da *Última Ceia* para o retábulo da Pena.<sup>15</sup> É legítimo pensar que as gravuras não circulavam apenas por entre as mãos dos artistas que muitas vezes as deixavam como legado ao sucessor da sua oficina. As gravuras existiam também, muito certamente, nas colecções bibliográficas dos mecenas e também de teólogos ecléticos que encontravam em muitas dessas gravuras exemplos de imagens que pretendiam ver representadas a óleo.

O início do séc. XVI é marcado com a vinda de pintores do Norte da Europa para Lisboa. Francisco Henriques, Frei Carlos e o chamado Mestre da Lourinhã, que alguns autores já identificaram como sendo o iluminador Álvaro Pires,<sup>16</sup> são os pintores flamengos que deixaram um legado artístico mais significativo em Portugal.

A conveniência entre a pintura flamenga em Portugal e a emergência das estruturas oficinais, sobretudo em Lisboa, associada a um gosto pelo "*modo da flandres*", permite-nos perceber que alguns pintores portugueses adoptaram técnicas e tendências do Norte da Europa.

É particularmente interessante analisar a proximidade entre a pintura de Francisco Henriques e a oficina de Jorge Afonso. Francisco Henriques terá chegado a Lisboa ainda durante a última década do séc. XV.<sup>17</sup> Presumivelmente veio de Bruges por intermédio da Feitoria Portuguesa, do mesmo modo que Frei Carlos, como confirma a caracterização estilística muito próxima de Hans Memling, sobretudo na pintura que Francisco Henriques executou para a Igreja Matriz da Ribeira Brava, *Nossa Senhora entre São Bento e São Bernardo*. O estilo brugense está presente não só no traço dos rostos das personagens, como também na composição, que repete aqui no seguimento de uma das Pale da Igreja de S. Francisco de Évora, que representa *Santa Maria da Graça com o Menino entre Santa Julita e São Querito*<sup>18</sup> [Fig. 2 e3]. Embora, por outro lado, o especialista em pintura flamenga em Portugal, Luís Reis-Santos, tenha procurado sempre negar a naturalidade e o estilo flamengos de Francisco Henriques.<sup>19</sup> O que de facto se verifica é que o estilo flamenguizante de Francisco Henriques, perante a emergência das oficinas sob o cosmopolitismo lisboeta, progressivamente se naturalizou de acordo com os códigos fundamentais da cultura portuguesa.

Gérard David. Cf. MARKL, Dagoberto. "Francisco Henriques e o Mestre do Retábulo da Sé de Viseu. Fontes Comuns". IN: BAPTISTA PEREIRA, Fernando António (coord.). *Francisco Henriques. Um pintor em Évora no tempo*

de D. Manuel I. Lisboa: CNCDP, 1997, pp. 53 - 61.

<sup>18</sup> Será interessante, quanto à composição, comparar estas pinturas de Francisco Henriques com o painel de S. Vicente, S. Martinho e S. Sebastião de Frei Carlos e

com o painel do *Casamento místico de Santa Catarina*, de Hans Memling.

<sup>19</sup> REIS-SANTOS, Luís. *Obras-primas da pintura flamenga dos séc. XV e XVI*. Lisboa: Edição de autor, 1953, p. 32.

A actividade artística, tanto de Francisco Henriques como de Frei Carlos resultou numa refundição de linguagens e técnicas. Do mesmo modo que os pintores flamengos redimensionavam o seu léxico artístico, também Jorge Afonso imprimiu nas suas obras um cariz acentuadamente flamengo. Francisco Henriques, por um lado, dirigiu uma das mais importantes obras retabulares do início do séc. XVI, na Igreja de S. Francisco em Évora, enquanto que, por outro lado, Jorge Afonso teve o cargo Arauto de Malaca, examinador, vedor e avaliador das obras do reino, ocupando também o cargo de pintor oficial de *o Venturoso*.

Em 1512, Jorge Afonso esteve em Tomar, no Convento de Cristo, onde terá permanecido até 1514 para voltar a Lisboa e receber o título de “Arauto de Malaca”.<sup>20</sup> Naturalmente, D. Manuel, Rei e Mestre da Ordem do Cavaleiros de Cristo, terá entregue a empreitada da Charola de Tomar aos dois pintores da sua preferência, Jorge Afonso e Francisco Henriques, depois de este ter voltado da Flandres.<sup>21</sup> Perante a ausência de qualquer fonte documental, é unânime a autoria de Francisco Henriques no painel da *Ascensão*, tal como propôs Luís Reis-Santos, embora, por outro lado, não seja possível definir criteriosamente a quota-parte de intervenção do mestre flamengo ou de Jorge Afonso nos restantes painéis. Mais, comprova ainda estarmos presente uma obra de parceria o facto de o mestre flamengo ter recebido, em 1514 o título de “Passavante Santarém”, no mesmo ano em que Jorge Afonso recebe o cargo de “Arauto de Malaca”.



[Fig. 2] – Casamento místico de Santa Catarina. Hans Memling.

<sup>20</sup> Cf. MOREIRA, Rafael. “Vasco Fernandes, Jorge Afonso e o “Mestre da Lourinhã”, três notas sobre pintura manuelina”. IN: CORREIA, Alberto (coord.). *Actas do Simpósio Vasco Fernandes, Pintor renascentista de Viseu*. Viseu: Grupo de Amigos do Museu de Grão Vasco, 1991, p. 7.

<sup>21</sup> A atribuição da autoria dos doze painéis da Charola de Tomar, dos quais apenas seis chegaram até nós, tem conhecido alguma controvérsia, tendo Reynaldo dos Santos e Luís Reis-Santos atribuído a obra categoricamente ao pintor régio, embora Luís Reis-Santos atribuisse uma *Ascensão* ao “presumível Francisco Henriques”. REIS-SANTOS, Luís. *Jorge Afonso*. Lisboa: Artis, 1966, p. 6. Mais tarde, Dagoberto Markl atribuiu as pinturas a um pintor flamengo chamado Jan Drabbe. MARKL, Dagoberto, BAPTISTA PEREIRA, Fernando António. *História de Arte em Portugal. O Renascimento*. Lisboa: Alfa, 1986. Finalmente, Fernando António Baptista Pereira, desde 1997, que defende uma empreitada de parceria entre Jorge Afonso e Francisco Henriques. BAPTISTA PEREIRA, Fernando António e FALCÃO, José António. “Francisco Henriques. Percurso biográfico e caracterização da obra”. IN: BAPTISTA PEREIRA, Fernando António (coord.). *Francisco Henriques. Um pintor em Évora no tempo de D. Manuel I*. Lisboa: CNCDP, 1997, pp. 44 e 45.

A influência dos artistas flamengos em Portugal não se cinge à obra de Jorge Afonso. Tendo sido este pintor luso o vértice da mais importante oficina de pintura no reino, de onde emergiram talentos como Gaspar Vaz, Gregório Lopes, Cristóvão de Figueiredo e Garcia Fernandes, tendo esta cultura artística constituído um legado da sua oficina para os seus seguidores.

### Simbolismo tipológico

A pintura portuguesa de Quinhentos era entendida de um modo muito além de um simples valor estético. Como pensamos ter demonstrado, muitas vezes a pintura suporta dois níveis de entendimento.<sup>22</sup> O mesmo tema é representado de modo a

que um público com distintos níveis de conhecimento consiga entender a pintura com suporte nas suas estruturas intelectuais. Segundo o Papa Gregório I, o Magno, a imagem tinham três funções essenciais: *aedificatio* e *instructio*, *intendere* e *compunctio*, para além de uma dupla função ornamental e pedagógica no espaço sagrado.<sup>23</sup> Gregório I refere-se a uma *aedificatio* espiritual através de uma reflexão visível dos exemplos da Vida da Virgem, da Vida e Paixão de Cristo e das Vidas dos Santos; a uma *intendere* da História Sagrada como uma ilustração de uma cultura cristã; e, por fim, a pintura deveria despertar um sentimento de *compunctio*, isto é, um sentimento apoteótico que a devoção espiritual inflama nas almas puras.

Presumivelmente, exceptuando o caso de Frei Carlos, os artistas não tinham um conhecimento teológico suficientemente apurado para que pudessem, no mesmo espaço pictórico, criar uma linguagem plural e ambivalente. Deste modo, como o comprovam alguns dos contractos que foram documentados, o programa iconográfico é rigorosamente definido pelo comitente que pretende, por vezes, servir as necessidades edificantes do seu clero, por um lado, e as necessidades espirituais da comunidade em geral, por outro.

Daqui resulta uma linguagem artística mais ampla, enriquecida com novos sistemas de significação e estruturas simbólicas para uma narrativa da imagem. Uma das características mais representativas da interferência dos comitentes no programa iconográfico é o *simbolismo tipológico*. Este é o princípio pelo qual se entendia que todos os elementos da História Sagrada, sejam eles acontecimentos, personagens ou instituições, estão dotados de um simbolismo escatológico, ainda que neles os desígnios de Deus se apresentem de uma forma pouco clara, isto é, muitas vezes, recorrendo a prefigurações vetero-testamentárias. A mensagem divina, que está oculta na Velha Lei, surge revelada no Novo Testamento. Os teólogos e exegetas estabeleceram uma relação entre os acontecimentos a partir da Encarnação de Cristo, aos quais chamaram *tipos*, e os acontecimentos anteriores registados no Antigo Testamento aos quais chamaram antetipos.

Na pintura portuguesa do séc. XVI existem vários exemplos que surgiram das oficinas de Vasco Fernandes (nomeadamente no retábulo da Sé de Lamego e no



[Fig. 3] – S. Vicente, S. Martinho e S. Sebastião. Frei Carlos.

<sup>22</sup> OLIVEIRA LOPES, Rui. *Imagens para edificar...*, p. 77 - 98.

<sup>23</sup> Cartas de São Gregório Magno ao Bispo Sereno de Marselha, em: MGH, *Gregorii I Papae Registrum Epistularum* II, 1, lib. IX, 208, p. 195 e II, 2 lib. XI, 10, pp. 270 - 271; ou em: CChL 140<sup>A</sup>, lib. IX, 209, p. 768 e lib. XI, 10, p. 874 - 875.

painel de *Cristo em Casa de Marta*), de Cristóvão de Figueiredo, de Garcia Fernandes.

A pintura da oficina de Vasco Fernandes é particularmente copiosa neste aspecto, pese o facto de muita da sua obra surgir no âmbito de encomendação de sucessivos bispos locais. O retábulo que executou para a Sé de Lamego foi encomendado pelo Bispo D. João Camelo de Madureira, no ano de 1506. Através dos contratos poderemos fazer uma reconstituição do programa iconográfico, apercebendo-nos que o Bispo especifica, categoricamente, a narrativa da *estorea*.

O primeiro contrato, firmado em 1506, deixa evidente uma associação entre o Velho Testamento, através do Génesis, e o Novo Testamento com as pinturas alusivas ao Anúncio, Nascimento e Infância de Jesus. A Criação do Mundo e a Queda do Homem têm uma relação antitética com “*a Esperança da Redenção pela Encarnação do Verbo, explorando os conteúdos temáticos que a tradição medieval desenvolvera a partir da lição textual do primeiro Livro do Antigo Testamento e dos inícios dos Evangelhos*”.<sup>24</sup> Estas “citações” textuais relativas a cada composição do programa iconográfico denunciam uma concepção teológica profundamente vincada na mentalidade do comitente que, durante os quatro meses que distanciam o primeiro do segundo contrato, reflectiu sobre um programa iconográfico de edificação espiritual destinado à casa da sua Sede Episcopal.

Apesar de os contratos especificarem o programa iconográfico detalhadamente quanto às *estoreas*, não existe qualquer elemento que induza a crer que o Bispo D. João Madureira tenha intervindo em pormenores como as associações tipológicas que vemos na *Anunciação* e na *Circuncisão*. Porém, nada nos permite afirmar que a iniciativa partiu de Vasco Fernandes, pelo que, devido à complexidade dos temas, cremos ter sido definido pelo comitente, de acordo com o seu programa espiritual.



[Fig. 4] – *Anunciação do Retábulo de Lamego*. Vasco Fernandes.

Na *Anunciação* [Fig. 4] tem, na parte superior à esquerda, uma pequena estrutura retabular com a ilustração de *Moisés diante da Sarça Ardente* (Ex 3, 1-2), *Profeta Ezequiel* (Ez 44, 1-2) e *Gedeão perante o velo orvalhado* (Jz 6, 36-40). São três figuras veterotestamentárias, “prefigurações” ou “antetipos” que representam a dedicação das duas vidas por Israel e pelo povo de Israel, tal como o Filho do Altíssimo que é anunciado à Virgem receberá o trono de David. A Sarça ardente que arde e não se consome tem implícito o princípio que “*Maria concepit filium et non amisit virginitatem*”. A porta de Ezequiel mantém-se fechada porque só Deus pode passar através dela, tal como Jesus é concebido por Deus sem que Maria perca a sua pureza. É a *conceptio clauso utero*. Por fim, Gedeão perante o velo orvalhado constitui também uma alusão à concepção virginal de Maria, na medida em que só no velo havia orvalho e sobre toda a terra havia *secura*; esta é a imagem da virgindade de Maria intacta. Como, muito bem, mostrou Luís Alberto Casimiro estamos perante a confluência dos três momentos da História da Salvação: a Era *Ante Legem*, a Era *Sub Lege* e, com a anunciação do Senhor, a Era *Sub*

<sup>24</sup> BAPTISTA PEREIRA, Fernando António. *Imagens e Histórias de Devção...*, p. 326.

<sup>25</sup> CASIMIRO, Luís Alberto. *A Anunciação do Senhor na pintura Quinhentista portuguesa (1500 - 1550)*. Porto: Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, p. 1435.

*Gratia*.<sup>25</sup> Esta ideia é reforçada com dois *tondi* que estão imediatamente em baixo, em que num está Adão e no outro está Eva que segura uma maçã e aponta com o indicador da mão direita em direcção a Maria. A mulher que pecou aponta para a imaculada e Adão indicia que Jesus é o “Novo Adão”.

No painel da *Circuncisão* vemos um “retábulo escultórico” como se de um baldaquino se tratasse, rematado com as armas do Bispo D. João de Madureira. Na parte central está representado o *Padre Eterno*, ladeado pelo *Rei David* à direita e o *Sacrifício de Isaac* à esquerda. Estes temas representam uma prefiguração da Paixão e Morte do Redentor. Mais do que a representação da Circuncisão de Jesus estamos perante um tema da Liturgia hodierna: o mistério do amor divino revelado no sacrifício da Cruz. O sacrifício de Isaac antecipa o de Cristo. Deus Pai, que deteve Abraão no momento em que estava para imolar Isaac, não hesitou em sacrificar o seu Filho para salvar os Homens.

É precisamente esta associação tipológica que vamos encontrar no painel da *Apresentação no Templo*, de Garcia Fernandes, datado de 1538. Apesar de o tema em primeiro plano ser uma apresentação no Templo, o tema real da pintura é a *Circuncisão* de Jesus, que percebemos, não apenas pelo simbolismo tipológico, mas também pela sequência narrativa da cena que está em segundo plano.

O simbolismo tipológico está, *grosso modo*, representado através de escultura fingida. Porém, existe com alguma frequência a utilização do “quadro dentro do quadro” como forma de narrativa tipológica, tal como assistimos no painel da *Anunciação* do retábulo-mor da igreja de Santa Maria do Castelo, em Torres Vedras [Fig. 5 e 6].

O conjunto retabular foi inicialmente atribuído por Reynaldo dos Santos, no contexto da Exposição de 1940, a um “Mestre de Torres”, depois de José de Figueiredo ter incluído o retábulo na oficina de Cristóvão de Utreque e na de Gregório Lopes. Mais tarde, e após restauro das pinturas, Fernando António Baptista Pereira, através de um estudo do processo criativo, atribuiu em definitivo a Cristóvão de Utreque, associando este retábulo às duas pinturas da Enxara do Bispo.<sup>26</sup>

O aspecto curioso relativamente a esta narrativa tipológica é que faz uma síntese da prefiguração da imaculada concepção de Maria e do sacrifício de Deus Filho pela Humanidade. É o princípio e o fim das coisas. No pequeno retábulo de devoção particular que vemos no aposento de Maria tem representado o *Sacrifício de Isaac* no painel central, ladeado pela representação de *Moisés e a Sarça Ardente*, do lado esquerdo, e *Gedeão e o velo orvalhado*, do lado oposto.

Como poderemos verificar esta é uma situação recorrente no panorama da pintura religiosa em Portugal no



[Fig. 5] – *Anunciação do Retábulo de Torres Novas*. Mestre Desconhecido.

<sup>26</sup> BAPTISTA PEREIRA, Fernando António. *Imagens e Histórias de Devoção...*, p. 375.

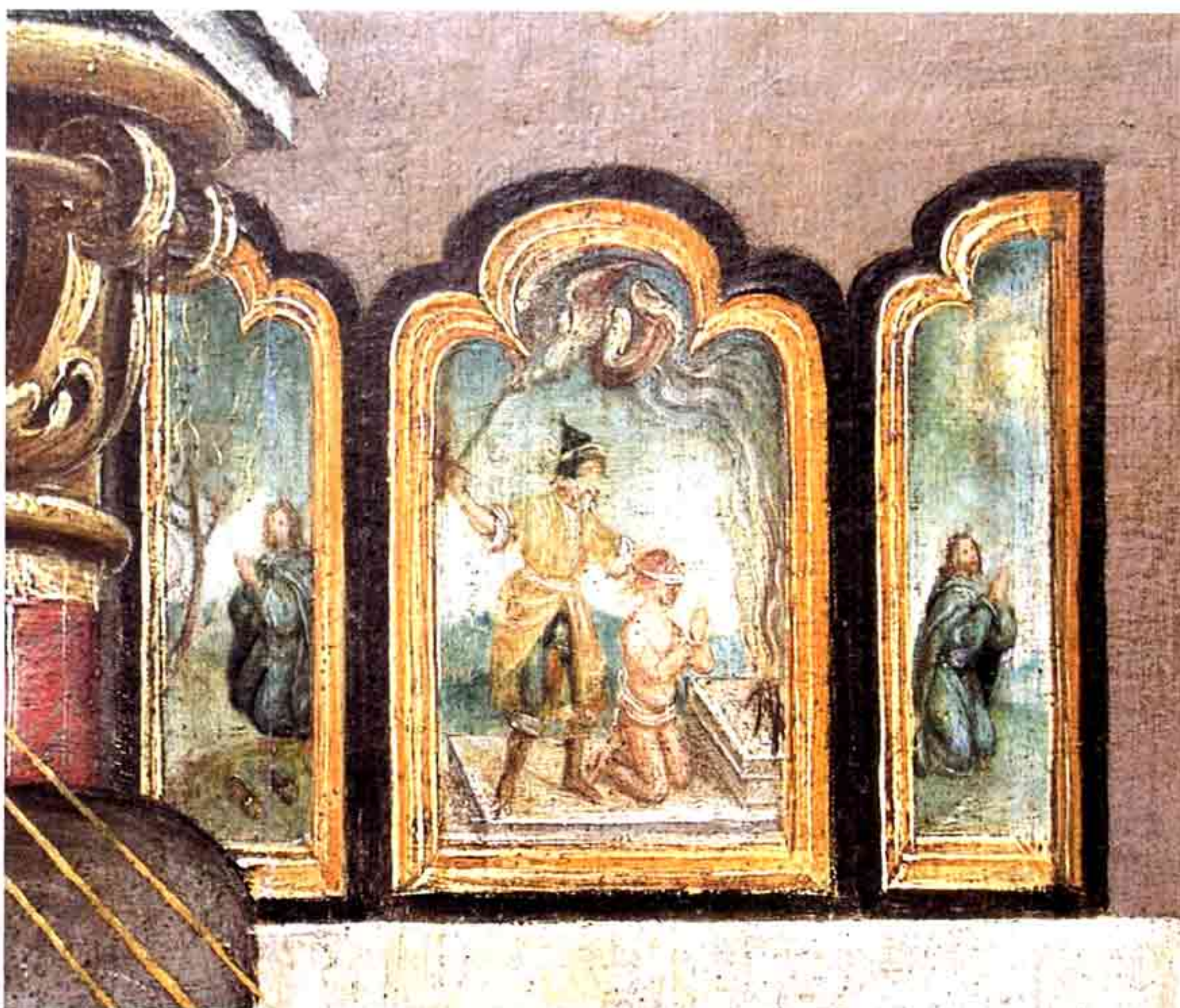
séc. XVI que, para além de revelar um contributo enriquecedor por parte de um comitente com formação teológica, introduz uma nova categoria narrativa das *estoreas* de devoção. A *narrativa tipológica* caracteriza-se pela repetição e analogia ou enquanto cumprimento da profecia, funcionando as narrativas novi-testamentárias como tema dominante e as vetero-testamentárias como elementos subsidiários.<sup>27</sup>

### Estorea, espaço e sistemas narrativos

Desde os anos oitenta que a crítica dos países anglo-saxónicos tem incidido os seus estudos no campo da narratividade visual, desde a Antiguidade Egípcia até ao Renascimento. Esta metodologia assenta numa renovada abordagem semiológica em concomitância com uma antropologia e história cultural, de modo a analisar as categorias e códigos de reconhecimento, para que a imagem possa ser entendida.

A *New Anglo-American Art History* foi desenvolvida por historiadores como Norman Bryson, Judith Berg Sobré, Richard Brilliant, Withney Davis, Marilyn Lavin e Lew Andrews. Entre nós, foi Fernando António Baptista Pereira que, na sua tese de doutoramento, se propôs reconstituir as estruturas retabulares da pintura portuguesa do séc. XV e XVI, de acordo com os processos teóricos da narrativa visual como facto cultural.

O problema da *narratividade* na representação artística passa por uma racionalização do espaço. Após uma prosperidade da narrativa durante o período clássico existe um interregno que se prolonga até ao Gótico, que reintroduz uma pluralidade de modelos narrativos. Como afirma Fernando António Baptista Pereira, “*com as possibilidades abertas pela perspectiva, a capacidade de representar os diversos tempos de uma istorea no espaço de representação pareciam infinitas. E assim veio a acontecer, logo no arranque da experiência renascentista, tanto na Itália (...), como na Flandres*”.<sup>28</sup>



[Fig. 6] – Anunciação do Retábulo de Torres Novas (pormenor). Mestre Desconhecido.

<sup>27</sup> KEMP, Wolfgang. *The narratives of Gothic stained glass*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 3. Cit. a partir de BAPTISTA PEREIRA, Fernando António. *Imagens e Histórias de Devoção...*, p. 52.

<sup>28</sup> BAPTISTA PEREIRA, Fernando António. *Imagens e Histórias de Devoção...*, p. 62.

Perante esta evidência, a tradição vincada da imagem icónica persiste como parte de um ethos remanescente das figuras em pose, contrastando com a fluência de uma narrativa verosímil e teatral.

Nos séc. XV e XVI, em Portugal, existe uma estreita relação entre a ideia do comitente e o resultado artístico. O uso ou função da imagem está em conformidade com a sua concepção formal. A imagem devocional servia de veículo à manifestação de sentimentos de purificação e edificação espiritual. Portanto, também neste campo, o comitente partilha responsabilidade com o artista que, numa confluência de saberes, artístico e teológico, resulta na obra de arte.

De um modo sintético, uma vez que este tema foi já profundamente estudado por Fernando António Baptista Pereira, cingir-nos-emos apenas a citar alguns modelos narrativos da pintura portuguesa do séc. XVI.

O modelo mais comum é o da *narrativa contínua*, colocando em justaposição episódios antecedentes ou precedentes ao tema principal ou em primeiro plano. Este modelo é frequentemente visível na pintura de Garcia Fernandes, de que é exemplo a *Apresentação no Templo*, de 1538, representando uma circuncisão num segundo plano. Também o tríptico da *Aparição de Cristo à Virgem*, em primeiro plano, tem vários episódios representando a *Ressurreição*, *Descida de Cristo ao Limbo*, *Aparição a Maria Madalena* e o *Encontro em Emaús* [Fig. 7]. A sequência narrativa parte do segundo para o primeiro plano, o que faz com que o tema principal da pintura não seja a *Aparição de Cristo à Virgem*, mas sim a Vida Gloriosa de Cristo e o seu triunfo sobre a morte, representada, em grande medida, no segundo plano da composição.

Ainda no âmbito da pintura de Garcia Fernandes, temos um exemplo de uma pintura aparentemente icónica que, à semelhança do célebre *Santo Agostinho* de Piero della Francesca em exposição no MNAA, contrasta com episódios narrativos que preenchem o fundo discreto. O painel do *Santo António* da Sacristia da igreja de Santa Cruz de Coimbra representa no fundo dois episódios relacionados com a passagem do santo pelo Mosteiro de Santa Cruz, em Coimbra. Tendo o conjunto de seis pinturas sido executado pela o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, o comitente eventualmente terá dado indicação a Garcia Fernandes para referenciar a passagem de Santo António por aquele mosteiro. Revelador ainda de uma intervenção activa do comitente na execução do conjunto é o facto de estarmos perante dois grupos de pinturas: três santos intercessores contra os males do espírito (*Santo António*, *S. Vicente* e *S.*



[Fig. 7] – *Aparição de Cristo à Virgem*. Garcia Fernandes.

Lourenço) e três santos intercessores contra os males do corpo (S. Sebastião, S. Roque e os Santos Cosme e Damião).

Igualmente comum é o modelo narrativo que faz uma descrição da acção através de uma sucessão de episódios num conjunto de composições de sequência linear, em contínuos andares. Este é normalmente o modelo adoptado para as grandes estruturas retabulares como assistimos nos retábulos de Lamego e Viseu, da Igreja de S. Francisco de Évora, ou até mesmo em conjuntos retabulares de dimensões mais modestas como os retábulos de Gregório Lopes para o Mosteiro de Santos-o-Novo e para a Ermida de Nossa Senhora do Paraíso.

Finalmente, na evolução da oficina de Gregório Lopes, o filho, Cristóvão Lopes, sucessor como mestre dessa oficina e como pintor régio de D. João III, apresenta a categoria de “*momento*” revelador da essência do episódio. Este modelo narrativo marca a transição para o espaço-tempo figurativo do Maneirismo, já com preocupações de carácter moral extraídas das resoluções pós-Trento.

O programa iconográfico do *Tríptico do Juízo Final*, referimo-nos naturalmente ao chamado *Julgamento das Almas* e ao par composto pela *Anunciação* e *Batismo*, é muito mais complexo do que realmente aparenta. Como já tivemos oportunidade de afirmar, pensamos que o tríptico deverá ser atribuído a Cristóvão Lopes.<sup>29</sup> O painel central, com a representação do Juízo Final surge ladeado por uma *Anunciação* e por um *Batismo de Cristo*. Estamos claramente perante os três momentos mais importantes dos desígnios de Deus. Os três temas representam a natureza divina e humana de Jesus ao ser concebido pelo Pai no seio de Maria, a natureza simultaneamente humana e divina ao ser baptizado por S. João Baptista no rio Jordão e a aparição da Trindade no Juízo Final. A *Anunciação* representa o “*momento*” em que Deus é tornado Homem; o *Batismo de Cristo* na descida do *Espírito Santo*, em forma corpórea, quando Deus é assumido como o Filho de Deus Pai, o “*momento*” em que Deus se revela aos Homens; e, por fim, o *Juízo Final*, com a representação do “*momento*” da segunda vinda de Deus, quando Ele se revela para separar os justos dos réprobos.

Complementando o tema geral de cada um dos painéis existe uma pequena particularidade em cada um deles, revelador de uma *acção momentânea*. Na *Anunciação* testemunhamos a concepção virginal de Maria, através de uma *conceptio per aurem*. No *Batismo*, presenciamos o momento da descida do Espírito Santo e no *Juízo Final* assistimos ao dramatismo dos condenados às penas do Inferno a serem carregados por Satanás, enquanto outros vestem os trajes dos justos.

A complexidade e elaboração teológica na construção destes modelos de edificação espiritual e normalização dos comportamentos sociais encontram sustentação na tradição medieval da função da imagem. A reintrodução dos modelos narrativos na pintura portuguesa de Quinhentos revela que a função da imagem segundo a tradição medieval da Igreja se harmoniza com a linguagem da arte do Renascimento.

### **A imagem devocional: *Pathos*, *Compunctio* e edificação espiritual**

Para finalizar a ideia que pretendemos demonstrar, uma vez que a dimensão de um artigo desta natureza não permite uma dissertação exaustiva sobre o tema, iremos discorrer sobre as linguagens artísticas no seu relacionamento intrínseco com a linguagem teológica.

Afirmámos atrás que a imagem devocional poderá ser tanto icónica como narrativa, no sentido em que a sua função se coaduna com o carácter formal da pintura. George Kaftal, no seu ensaio iconográfico sobre o retábulo da *Veneração de S. Vicente*,

<sup>28</sup> OLIVEIRA LOPES, Rui. *Imagens para edificar...*, p. 149 - 163.

<sup>30</sup> KAFTAL, George. "Essai iconographique sur les panneaux attribués à Nuno Gonçalves". IN: *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, nº 6, 1942.

<sup>31</sup> MARKL, Dagoberto. "Francisco Henriques e o mestre...", p. 56. Um ano depois, José Alberto Seabra Carvalho reforça esta ideia de proximidade à pintura de Francisco Henriques, afirmando que alguns dos tipos padrões nos brocados que Frei Carlos utiliza são visíveis na pintura do mestre do Retábulo da Igreja de S. Francisco de Évora. Cf. CARVALHO, José Alberto Seabra. "Frei Carlos e o Outro - Preposições sobre a Oficina do Espinheiro". IN: BAPTISTA PEREIRA, Fernando António (coord.). *Do Mundo Antigo aos Novos Mundos - Humanismo, Classicismo e Notícias dos Descobrimentos em Évora (1516-1624)*. Lisboa: CNCDP, 1998, p. 163.

<sup>32</sup> Recentemente foi inaugurada uma exposição no Museu Nacional de Arte Antiga sob o título *Frei Carlos e o belo portátil*, que esteve patente entre 16 de Novembro de 2006 e 4 de Fevereiro de 2007. Esta exposição, comissariada por José Alberto Seabra de Carvalho, surgiu com o objectivo principal de mostrar ao público uma pintura de Frei Carlos que foi adquirida pelo Estado. Em primeiro lugar, consideramos que este seria o momento oportuno para organizar uma grande exposição que mostrasse a um novo público, de um modo transversal, a pintura de Frei Carlos em contexto com os outros mestres flamengos que se estabeleceram em Portugal durante o séc. XVI. Seria de esperar a publicação de um catálogo que, quanto mais não fosse, perpetuasse o momento no futuro e permitisse o acesso visual a pinturas que fazem parte de colecções privadas.

diferencia dois tipos de imagens dos santos. As *imagens de devoção*, que representam o Santo fora do tempo, imóvel e isolado e a imagem de cena que, para uma edificação dos fiéis, ilustrava uma *vida* exemplar.<sup>30</sup> Na verdade, George Kaftal distingue *imagem icónica* e *imagem narrativa*, aplicando de modo desacertado o termo *imagens de devoção*.

Efectivamente, na pintura portuguesa do séc. XVI, a comunicação do saber teológico usa como suporte uma linguagem artística, de modo a que esta constitua uma expressão plástica da linguagem teológica. Deste modo, será natural pensarmos que artistas como Frei Carlos tinham, pela sua sensibilidade espiritual, uma linguagem artística muito particular. A sua condição de militante da Igreja confere-lhe um modo distinto de olhar e compor a obra.

Frei Carlos é talvez um dos mais importantes pintores do Renascimento português, emergente de um núcleo artístico flamengo composto pelo Mestre da Sé de Évora, pelo Mestre do Retábulo de Viseu, Francisco Henriques, o Mestre da Lourinhã e António de Holanda.<sup>31</sup> A importância da sua obra resultou numa extensa fortuna crítica sem no entanto lhe ter sido dedicada qualquer exposição que reunisse toda a sua obra e que proporcionasse um estudo teórico e crítico actualizado.<sup>32</sup>

Sabemos hoje que Frei Carlos ingressou no Convento de Nossa Senhora do Espinheiro, em Évora, fundando aí uma oficina de pintura sobre tábuas que servia, sobretudo, outros conventos hieronimitas, nomeadamente o de Santa Maria da Costa, em Guimarães, e S. Jerónimo do Mato, em Alenquer, onde foi sepultado em meados do séc. XVI. A pintura de Frei Carlos, e da sua oficina, surge para um público privilegiado, para uma Igreja Militante que, através de uma edificação espiritual, almeja ascender a uma Igreja Triunfante. Do mesmo modo que o *Speculum Historiale*, de Vicent de Beauvais, é um "espelho" da História no qual os Homens deviam ver o seu reflexo, a pintura de Frei Carlos é um espelho do exemplo espiritual que deveriam interpretar em vida.

De forma a entendermos a função e recepção das pinturas deveremos entender o espírito religioso do convento hieronimita, começando, como seria evidente, pela vida do Doutor da Igreja que deu origem à Ordem do Espinheiro.

Consideramos que nem no título escolhido para o evento foi particularmente feliz porque José Alberto Seabra de Carvalho confunde o conceito de *portátil* com o de *particular*. As reduzidas dimensões das tábuas expostas permitem pensar que as pinturas serviam uma devoção particular e individualizada, perante as quais o observador mantém um "relacionamento" privilegiado com o divino. É, portanto, o oposto a uma comunicação colectiva dos conjuntos retabulares que se colocavam no altar-mor ou nas capelas laterais das grandes igrejas. O que na realidade deveremos entender como portátil durante o séc. XVI é a gravura

que circulava de modo prolífero individualmente ou como ilustração de livros impressos. Por sua vez, o conceito de *Belo* é aqui anacronicamente aplicado, uma vez que o conceito é tratado de um modo sistemático apenas com Kant na *Crítica da Faculdade do Juízo*. Para finalizar, será importante ainda referir que José Alberto Seabra de Carvalho, na legenda da pintura de Frei Carlos, *Bom Pastor*, afirma que a pintura não representa um tema bíblico. Certamente, a pintura terá feito parte de um oratório particular, possivelmente até do prior do Convento. Este é o capítulo do Evangelho de João, no

qual Deus se autodefine como divindade e pastor de toda a Humanidade: "Eu sou o bom pastor: conheço as minhas ovelhas e elas me conhecem, assim como o Pai me conhece e eu conheço o Pai; e dou a vida pelas minhas ovelhas. Tenho ainda outras ovelhas, que não são deste ovil. A essas também tenho eu de reunir, e elas ouvirão a minha voz, e então haverá um só rebanho, um só pastor. Por isso meu Pai me ama: porque eu dou a minha vida, para retomá-la depois. Ninguém me pode tirar, mas sou eu que a dou por mim mesmo: tenho o poder de a dar e o poder de a retomar. Tal é a ordem que recebi de meu Pai" (Jo. 10, 14-18).

S. Jerónimo<sup>33</sup> nasceu na Dalmácia, c. 342, e estudou em Roma. Por volta de 374 viajou para a Síria onde passou vários anos em retiro espiritual<sup>34</sup>, onde se manteve a estudar e a traduzir os textos gregos. Mais tarde voltou a Roma como secretário do Papa Dâmaso, fazendo uma revisão da Bíblia que resultou na chamada *Vulgata*. Ficou para a posteridade a sua dedicação às letras sagradas, bem como a sua erudição, que resultou do eremitismo. Tal como afirma Severo: “*Dedicou-se de tal maneira à leitura e aos livros que nunca descansava, nem de dia nem de noite: ou lia ou escrevia*”.<sup>35</sup> Ora é precisamente este eremitismo, este retiro espiritual consagrado à reflexão das coisas sagradas que caracteriza o ambiente do Convento do Espinheiro e que se aproxima da resolução plástica da *Virgem do Leite* de Frei Carlos. Na lenda de S. Jerónimo, o Doutor foi acusado de ler Cícero e Platão, renegando as letras divinas. Consequentemente, foi torturado até que promettesse consagrar a sua leitura às obras sagradas. Assim, S. Jerónimo negou todo o materialismo mundano em prol da graça de Deus, da mesma forma que, na pintura de Frei Carlos, há uma desmaterialização mundana, permanecendo para a eternidade um registo de consagração etérea à Virgem e a Jesus em redenção. São claramente imagens de edificação espiritual e de devoção e não imagens onde o observador lê uma *estorea*.

Por outro lado, as imagens da *Virgem do Leite* remetem também para a ideia salvífica e miraculosa do leite virginal. Durante a Idade Média são registados vários milagres resultantes do leite da Virgem. Os mártires S. Catarina, S. Martina e S. Vítor são alguns exemplos, porém a *Lactação de S. Bernardo* é o mais célebre e importante de todos. Por toda a Europa surgiram relíquias com o Leite da Mãe de Deus. O culto do Leite de Maria justifica-se também com a forma como S. Bernardo predicou e escreveu sobre a Virgem. A *lactatio* conta como, estando um dia em oração diante de uma imagem da Virgem dizendo “*Monstra te esse matrem*” e apareceu a Virgem com o menino ao colo olhando para S. Bernardo que vê um jorro de leite dos peitos de Maria dizendo “*Monstro me esse matrem*”.<sup>36</sup> Estas aparições da Virgem a devotos em oração aconteceram também a Santo Agostinho, S. Domingos, S. Caetano. O que é facto é que as aparições da *Virgem e o menino* a clérigos em oração permitiram a criação de uma parentela espiritual de Jesus, com os chamados *collactanei Jesu*, irmãos de leite do Filho divino.<sup>37</sup> Os filhos da Igreja são filhos de Maria e da mesma forma que Maria alimentou Jesus, a Igreja alimenta os cristãos. O acto de Maria amamentar Jesus torna-se ainda mais relevante quando temos em consideração o facto de, até há

<sup>33</sup> Jerónimo vem de *ierar* - santo - e de *nemus* - bosque. Diz-se na sua lenda que ficou com este nome pelo seu retiro reflexivo no ermo da floresta. O seu nome também se traduz por “visão de beleza”. Esta beleza reside na alma e na moral, que consiste na honestidade dos costumes. Cf. VORAGINE, Jacobo. *Legenda aurea*. Lisboa: Editora Civilização, Tomo II, 2004, p. 197.

<sup>34</sup> É importante termos em consideração, como afirmámos anteriormente, que o culto à Virgem ganhou emergência na Síria.

<sup>35</sup> Cit. a partir de VORAGINE, Jacobo. *Legenda áurea...*, p. 203.

<sup>36</sup> MUELA, Juan Carmona. *Iconografia de los santos*. Madrid: Istmo, 2003, p. 53.

<sup>37</sup> *Op. Cit.*



[Fig. 8] – *Virgem, o Menino e Anjos*. Frei Carlos

<sup>38</sup> VORAGINE, Jacobo. *Legenda áurea...*, p. 99.

<sup>39</sup> Cf. OLIVEIRA LOPES, Rui. *Imagens para edificar...*, p. 30; e BAPTISTA PEREIRA, Fernando António. "O Bom Pastor". IN: AA. VV. *Do Mundo Antigo aos Novos Mundos. Humanismo, Classicismo e Notícias dos Descobrimentos em Évora*. Évora: CNCDP / CME, 1998, pp. 332-335.

<sup>40</sup> Uma vez que o tema é idêntico diferenciá-las-emos pela proveniência. A de dimensões mais reduzidas será a do Espinheiro e a outra a de S. Vicente.

<sup>41</sup> "Então foram abertos os olhos de ambos, e conheceram que estavam nus; e coseram folhas de figueira, e fizeram para si aventais". Gn 3, 7.

<sup>42</sup> Em Portugal existem dois códices alcobasenses do *Castelo Perigoso* - o cod. alc. 199, da primeira metade do séc. XV e o cod. alc. 214 que é uma cópia tardia do final do séc. XV ou início do séc. XVI. Os tratados que compõem o códice são: *Castelo Perigoso; Dos benefícios de Deus; Do livro da consciência e do conhecimento próprio; Da amizade; Das penas do Inferno; Das alegrias do Paraíso; Livro dos três caminhos e dos sete sinais do amor embebedado*.

<sup>43</sup> Cf. LANÇA, Maria Manuela. *Para uma edição de dois tratados...*, p. 8 e ss.

<sup>44</sup> SILVA, Elsa Maria Branco da (ed.). *Castelo Perigoso...*, p. 93.

<sup>45</sup> Op. Cit.

pouco tempo, em meio aristocrático, o normal seria as crianças serem alimentadas por uma *Mãe de Leite* e não pela mãe biológica. Esta exceção aconteceu também com a mãe de S. Bernardo: "Logo que dava à luz um filho, oferecia-o a Deus com as suas próprias mãos, recusando-se a que fosse amamentado por peitos alheios, como se com o leite materno, quisesse infundir neles a natureza do seu próprio bem".<sup>38</sup> Do mesmo modo que S. Bernardo estava em oração frente a uma imagem da Virgem, os monges do Espinheiro estavam perante uma *Virgem do Leite* com a mesma atitude devota, revendo em S. Bernardo a sua espiritualidade na condição de membros da Igreja militante, tal como se revêem no *Bom Pastor* de Frei Carlos.<sup>39</sup>

As pinturas do tema *Virgem, o menino e Anjos*<sup>40</sup> de Frei Carlos, ou da sua oficina, são imagens de espírito devocional à Virgem [Fig. 8 e 9]. Do ponto de vista formal, na pintura proveniente do Convento do Espinheiro a Virgem, Jesus e os Anjos estão colocados num primeiro plano, ocupando grande parte do espaço pictórico. A posição da Virgem é em tudo semelhante à posição que ocupa nas pinturas da *Virgem do Leite*. Jesus está de pé no colo de Maria, com o braço direito à volta do pescoço da mãe e com a mão estendida pegando num figo que um anjo lhe oferece. Ao fundo, uma paisagem semelhante à *Virgem do Leite* do MNSR. Porém, na pintura do Espinheiro, vemos, na margem esquerda, um jardim muralhado com uma torre, onde está um anjo. Se traçarmos a linha oblíqua da muralha ficamos com a percepção de que as personagens estão dentro do espaço muralhado. Esta percepção é confirmada com a pintura proveniente do mosteiro de S. Vicente. Nesta imagem, as personagens estão dispostas lateralmente. A Virgem está sentada com Jesus ao colo, com o braço esquerdo a segurar o pescoço da mãe e com a mão direita estendida para receber um figo da mão de um anjo. A Virgem, Jesus e o Anjo estão representados no interior de um jardim muralhado. O facto de na pintura do Espinheiro termos apenas a percepção e na pintura de S. Vicente ser claramente visível a representação das personagens no interior do jardim muralhado tem que ver com a dimensão do campo visual. A amplitude do espaço pictórico da pintura de S. Vicente permitiu a Frei Carlos um carácter descritivo que é apenas sugerido na pintura do Espinheiro.

Ao nível dos motivos iconográficos, encontramos a referência à aliança, como vimos também nas pinturas da *Virgem do Leite* e ainda o figo e a muralha que envolve as personagens. O figo tal como a maçã está também associado à Árvore do Conhecimento no Jardim do Éden. É, poderíamos dizer, uma alternativa à representação da maçã porque também é referenciada na história da Queda do Homem.<sup>41</sup> O figo e a maçã representam também as doçuras paradisíacas que nos esperam como compensação de uma vida virtuosa.

O jardim muralhado que envolve as personagens remete-nos para um texto cartusiano consagrado à devoção da Virgem. O *Castelo Perigoso* é um conjunto de sete tratados cartusianos, onde o primeiro deles deu a designação genérica ao códice.<sup>42</sup> O *Castelo Perigoso* data da primeira metade do séc. XV, constituído uma tradução do manuscrito francês *Lê Chastel Périlleux*, do séc. XIV, atribuído a Frère Robert.<sup>43</sup> Em o *Castelo Perigoso* tudo é símbolo e parábola. O castelo é a Santíssima Virgem "porque este foi huiu castello muyto bem guarnido de cava humildade e de muro de virgiindade e de privilégios de todas virtudes e d'avomdamça de todas as graças".<sup>44</sup> O título do primeiro capítulo é precisamente *Intrauit Jhesus in q[u]od[d]am castel[l]um: Luce XI capitulo*. O texto tem, portanto, o propósito de explicar como apesar de Maria ter recebido *em seu homrrado castello, scilicet, no tenpllo do seu glorioso corpo, o rey e senhor e emperador do çeeo e da terra*<sup>45</sup> se manteve pura e virgem. Seguidamente, Frère Robert adianta que *he cousa muy proveitosa seguir o enxemplo desta homrrada senhora, eu, com a ajuda do Senhor Deus, quero*

*emssinar a todos e a todas fundar de seus corações huiu castello tam forte contra seus imiigos*".<sup>46</sup> Seguem-se depois alguns capítulos em torno do sacramento da penitencia e pecados capitais, sem escapar a "gargantoice", sempre amiga de comer e beber. Os títulos que encimam os capítulos chamam-nos, com frequência, a esta realidade dominadora de toda a obra: C.<sup>o</sup> IX.<sup>o</sup> - *da preguiça e de como pecam os religiosos em muitos modos acerca deste pecado*; C.<sup>o</sup> X.<sup>o</sup> - *desa meesma e de como nom ha cousa tam vill e tam gram dapno como perder tempo*; C.<sup>o</sup> XI.<sup>o</sup> - *da avareza e de como a propriedade em os religiosos he torpe pecado*; C.<sup>o</sup> XII.<sup>o</sup> - *da gargantoice e diversas speçias e ramos dela e aqui trauta dos religiosos*; C.<sup>o</sup> XIII.<sup>o</sup> - *da luxuria e de como este pecado he mais grave e feo em os religiosos e religiosas*; C.<sup>o</sup> XVII.<sup>o</sup> - *da satisfaçom que deve seer feta por o pecado. E de como o rreligioso pode gaanhar paz e amor com seu abbade*. Termina o escritor com uma "recomendação" final: *Ora avemos buscado lugar përa edeficar nosso castello, esto he em terra de paz e a matéria aparelhada përa hordenar e o edefício, scilicet, graças e vertudes que som neçessarias a buscar aquella paz e os quatro signaaes de virgiindade que Deus rrequere a ssuas esposas que som em lugar de pedra e call e de barro que convem juntar per trabalho e amor. Ora seja Deus connosco que nós lhe possamos edeficar castellos de nossos corações, em que a elle praza morar, assy como nos elle prometeo no evangelho. Eu sam convosco ataa fim do mundo. Este castello chamamos nós periigoso de ter. E quallquer que ha entendimento bem sabe que em fazer huum forte castello ha grande studo (...)*.<sup>47</sup>

46 Op. Cit.

47 Op. Cit., p. 126.

O espaço muralhado representado nas imagens tem uma profunda relação com os locais para onde foram executadas originalmente. Nos mosteiros e conventos o claustro é um local privilegiado no contacto com Deus. É uma reprodução dos Jardins do Éden e que, muitas vezes, quatro caminhos confluem numa *Fonts Vitae*. É um espaço simbólico reservado à meditação, que isola o monge de todas as coisas terrenas e efémeras. É como que um castelo que o protege e o mantém na fé. Nas imagens que estudamos, que representam a *Virgem, o Menino e Anjos*, o espaço muralhado, para além de uma alegoria à pureza da Virgem, que se manteve virgem, antes, durante e após o parto, é também uma referência ao *castelo perigoso* que todos os monges deveriam edificar no seu espírito.

Naturalmente, não pretendemos afirmar que existe uma relação directa entre as imagens de Frei Carlos e o *Castelo Perigoso*. O monge-pintor do Convento do Espinheiro não partiu do tratado de Frère Robert para a resolução plástica da *Virgem, o menino e Anjos*. O que é claro é que nas imagens de Frei Carlos transparece a mesma preocupação teológica que advém de um pensamento cultural e religioso em torno de uma edificação espiritual que, à semelhança e exemplo da Virgem, torne o clérigo imune às tentações que o mantêm puro e no sagrado matrimónio com Deus. É, portanto, através de uma **exercitação espiritual**, perante uma imagem da Virgem envolta pelos muros da sua pureza que os monges deverão, igualmente, edificar o seu espírito.

Em 599, o Papa Gregório Magno dirigiu uma carta a Sereno, Bispo de Marselha, em que define as três funções da imagem: instrução, edificação e, para além de uma dupla função ornamental e pedagógica, deveria também despertar o sentimento de *compunctio*.<sup>48</sup> Este sentimento é, em bom rigor, o sentimento filantropo que deveria inundar o espírito de fé perante as imagens da Paixão, da representação do sofrimento de Cristo e sacrifício pela Humanidade. Este sentimento enuncia o desprezo pelas coisas mundanas e a ânsia de um encontro definitivo com Deus. É a bem-aventurança dos que choram.

Cornélius Grapheus de Schrijver, um humanista e amigo de Damião de Góis em Antuérpia, quando este foi aí secretário da Feitoria Portuguesa, descreve o sentimento de *compunctio* do humanista português, que lacrimejava perante uma *Crucificação*.<sup>49</sup>

<sup>48</sup> Literalmente, traduzindo do latim significa compunção, dor e sofrimento.

<sup>49</sup> GRAPHEUS, Cornélius. "Pictura illustris Damiani de Goes". IN: GÓIS, Damião. *Legatio Magni Indorum Imperatoris Presbyterii Ioannis, ad Emmanuelem Lusitaniae Regem*

Entre os pintores portugueses do séc. XVI é na obra de Cristóvão de Figueiredo que vamos encontrar esta preferência por uma narrativa perturbadora e espectacular. Este *pathos* é a característica mais vincada da pintura de Cristóvão de Figueiredo, recorrendo a modelos de composição elaborados, densos e de elevada complexidade emotiva. A linguagem artística de Cristóvão de Figueiredo, pelo poder comunicativo que as suas obras exercem sobre o seu público, tornou-o num dos mais importantes artistas portugueses do Renascimento.

A sua actividade artística está documentada desde 1515, data em que já ocupava o importantíssimo cargo de examinador de pintores. Em 1518-1519 trabalha na empreitada da Relação de Lisboa, primeiro com Francisco Henriques e depois com Garcia Fernandes, Gregório Lopes e André Gonçalves. No ano seguinte inicia uma das mais significativas obras que resultaram da sua oficina. O retábulo da Igreja do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, que apenas ficou concluído por volta de 1529-1530, encontra-se, actualmente, disperso. O *Calvário* e o *Ecce Homo* permanecem na sacristia. A *Deposição no Túmulo* está exposta no MNAA, enquanto que o *Achamento da Santa Cruz por Santa Helena*, o *Exalçamento da Santa Cruz* e o *Milagre da Ressurreição do Mancebo* estão no MNMC.

O *Ecce Homo*, *Calvário* e a *Deposição no Túmulo* constituem o coroamento do retábulo. A representação das três cenas que mais impressionam visualmente e que melhor sintetizam o sacrifício do Filho de Deus pela Humanidade. São as cenas que melhor transmitem e permitem ao observador sentir a dor de Cristo durante a flagelação, o peso da cruz a caminho de Golgotá e, por fim, o seu corpo sem vida. É de facto interessante verificar que Cristóvão de Figueiredo viria a repetir esta sequência de imagens narrativas que apelam à emoção e ao sentido espiritual e altruísta dos Homens em outras pinturas de pequeno porte, de devoção particular, de que são exemplo os dois trípticos que se reservam no MNAA, num dos quais, no volante direito contém uma oração. Os restantes painéis, *Achamento da Santa Cruz*, *Exalçamento da Santa Cruz* e o *Milagre da Ressurreição do Mancebo*, celebram e apelam ao êxtase das virtudes e glórias do símbolo da Redenção de Cristo. O expressionismo das figuras e a agitação provocada por uma *compunctio* exacerbada ganham uma nova dimensão, transpondo o espaço de representação.

A maturidade artística de Cristóvão de Figueiredo trouxe-lhe o estatuto de debuxador de várias tábuas que viriam a ser pintadas por outros artistas que davam continuidade aos seus esquemas compositivos. Por volta de 1533, coordenou a execução de três retábulos para a Igreja do Mosteiro de Ferreirim, aos quais, no ano seguinte, associou a actividade de Garcia Fernandes, Gregório Lopes e, possivelmente, Cristóvão de Utreque.

É interessante verificarmos que um dos mais experientes artistas do Renascimento português confere uma continuidade de um dos princípios fundamentais da tradição medieval da Igreja no uso da imagem, através de um aparato emocional e espectacular que imprime na sua obra.

## Conclusão

A função da imagem segundo a tradição medieval da Igreja, apesar de continuar presente na pintura portuguesa do séc. XVI, não é de todo um factor limitativo. Aquilo que verificamos é que a cultura artística de homens como Francisco Henriques, Gregório Lopes, Cristóvão de Figueiredo, Frei Carlos, em simbiose com uma reflexão teológica e *forma mentis* de comitentes de elevado grau de erudição, resultou

numa linguagem artística com um léxico complexo, conjugando elaborados esquemas de composição.

Embora o cânone, em relação ao uso da imagem cristã, se verifique na pintura portuguesa do Renascimento existe, em simultâneo, uma cultura renascentista profundamente vincada pela abertura de Portugal ao Mundo, pelo enriquecimento antropológico que os contactos com outras culturas proporcionaram. O alargamento das fronteiras do conhecimento despertou os artistas portugueses para novas realidades e para novos modelos de representação que caracterizam uma linguagem artística Renascentista.