

ESTUDO DO PORTAL AXIAL DA IGREJA DO MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE BELÉM À LUZ DO MÉTODO GEOMÉTRICO DE COMPOSIÇÃO

Francisco Henrique

Introdução

Ao longo dos últimos séculos muitas considerações têm sido tecidas a propósito da excelência e mestria de Nicolau Chanterene, manifestas nas numerosas obras que deixou em Portugal e, também, na Península Ibérica. Tendo-se estendido a sua fama dada a notabilidade artística que evidencia em cada peça, chegando mesmo ao ponto de muitas vezes ter sido considerado italiano, tais encómios não foram gerados senão pelo facto da sua arte e a natureza plástica das suas obras se evidenciar muito próxima dos princípios clássicos e dos ideais renascentistas transalpinos. A incontornável e inequívoca importância que a obra deste artista tomou para a arte portuguesa, os novos vocábulos e sintagmas de que a revestiu pertencentes a uma nova gramática artística inovadora e, à época, ainda sem ecos em território nacional, transformaram-na proficuamente por via de grande número de seguidores, quer no âmbito da escultura como da pintura. Mestre Nicolau demonstrou possuir, na essência, o conhecimento dos modelos de ambos os pólos renascentistas, embora constantemente reformulando-os numa perfeita afirmação de um génio artístico, seguindo sempre para além da norma e da tratadística de que foi, de facto, conhecedor.¹

Na inexistência de qualquer estudo geométrico aplicado à escultura em Portugal, julgámos ser pertinente uma tal análise visando o retábulo da igreja do Mosteiro de Nossa Senhora da Pena, incontestavelmente a obra maior do imaginário régio, supondo que uma tal observação pudesse constituir um enriquecimento da leitura da complexa organização compositiva da estrutura narrativa aí presente, desta forma contribuindo para a consolidação de uma série de afirmações quanto aos elevados níveis de erudição deste escultor.² Com o objectivo de encontrar suficientes comprovações que demonstrassem o emprego de uma metodologia geométrica aplicada à concepção deste retábulo, a corroboração do seu conhecimento erudito, e a observação do processo evolutivo que conduziu a esta obra maior, tornou-se imperativo o estudo exaustivo e alargado à restante obra retabular de Chanterene, no qual incluímos o portal axial da igreja do mosteiro de Santa Maria de Belém, por motivo de uma óbvia aproximação tipológica que oportunamente teremos a oportunidade de observar.

Quando efectuámos este estudo e nos debruçámos sobre o portal axial verificámos não existir a habitual adequação desta estrutura tectónica ao mesmo traçado regulador que encontrámos sistematicamente operante – sempre comprovado e sistematicamente justificado – em todas as restantes obras retabulares de Chanterene.³ Assim, ainda que longe do pressuposto original do estudo a que nos propúnhamos, sabendo da controvérsia gerada em torno deste portal – das várias opiniões existentes relativamente à sua altura original, dos vários pareceres quanto à sua primitiva formulação, da sua adequação à implementação do coro-alto que posteriormente viria a ser construído, bem como das subsequentes reformulações oitocentistas – dada a referida inadequação por nós encontrada, fomos conduzidos a tentar procurar, segundo a aplicação deste mesmo *Método Geométrico*, uma

¹ Cf. Dias, Pedro, *Nicolau Chanterene: escultor da Renascença*, Lisboa, Ciência e Vida, 1987; Idem, *O Fydias Peregrino: Nicolau Chanterene e a Escultura Europeia do Renascimento*, Coimbra: Univ. Instituto de História da Arte: CENEL Electricidade do Centro, 1996; Idem "O contributo de Nicolau Chanterene para a afirmação de uma estética de Raiz Clássica em Portugal", *Actas do I Congresso da APEC*, Coimbra, 1999; e ainda, Grilo, Fernando, *Nicolau Chanterene e a Afirmação da Escultura no Renascimento na Península Ibérica (c. 1511 – 1551)*, Tese de doutoramento apresentada à Faculdade, de Letras da Universidade de Lisboa, 2000.

² Henriques, Francisco, *O Retábulo da Pena de Nicolau Chanterene – Geometria e Significação*, Lisboa: Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2007.

³ Ibidem

(re)formulação hipotética daquela que poderá ter sido a sua estrutura original, e que ao longo destas páginas vimos expor.

A Análise Geométrica da Obra de Arte

Em resultado da pesquisa bibliográfica que fizemos em torno deste assunto, tomámos conhecimento da obra de Charles Boleau, *Charpentes: La géométrie secrète des peintres*,⁴ bem como do estudo analítico de Luís Casimiro, este último visando a análise geométrica de um importante reportório artístico referente ao tema da *Anunciação* na pintura portuguesa no período de Quinhentos.⁵ Nesta última obra encontramos um amplo corpo de estudo no qual o autor elabora sucintamente um método pessoal, *Geométrico, Iconográfico-Iconológico* – baseando-se nos mais recentes estudos dos mais conceituados autores – aplicando-o a um vasto reportório de pinturas sobre este episódio bíblico, no contexto artístico nacional.⁶

Perfilhando da opinião que depois dos óptimos resultados obtidos por via da aplicação desta metodologia “se torna evidente a vantagem da sua utilização”, podemos concluir também, após o presente estudo, que utilizado com a mesma, necessária e indispensável, probidade científica e intelectual, o mesmo constituirá um método igualmente “rigoroso, eficaz, válido e credível” para um mais profundo conhecimento e uma profícua interpretação, não só da pintura, mas de um vasto leque de obras de arte deste período, no qual se inclui, também, a arquitectura e a escultura.

No presente caso, e com base neste mesmo pressuposto, considerando ser extremamente pertinente o emprego deste método na análise por nós efectuada, aplicámo-lo ao mais significativo corpo de obras escultóricas de Nicolau Chanterene no âmbito da retabulística, com o fito de alcançarmos um mais profundo conhecimento da sua obra.

Antes de explanarmos as nossas análises, e para um pleno entendimento do estudo geométrico que efectuámos, é indispensável uma sucinta exposição deste método, referindo uma série de aspectos essenciais, as suas características, e as diferenças que se operaram no nosso procedimento.

O Método Geométrico

Assim designado por Luís Casimiro, este é um “processo de análise (...), baseado na aplicação de regras matemático-geométricas de acordo com critérios estabelecidos e percorrendo etapas bem definidas, com o objectivo de propor uma leitura, cientificamente fundamentada, daquele que terá sido, eventualmente, o *esquema geométrico de composição* utilizado (...), ou seja, a estrutura geométrica que esteve na génese da obra (...), como traçado regulador, auxiliando o artista a organizar a sua composição”.⁷

Charles Boleau e, depois, Luís Casimiro, afirmam a particular atenção que o artista do Renascimento terá empregue na escolha das dimensões do rectângulo que delimita a obra de arte, pois essas medidas acarretarão enormes implicações no trabalho sequente, declarando inclusivamente que conhecer a estrutura interna de uma obra se torna imprescindível para a sua total compreensão, tal como teremos oportunidade de verificar.⁸

Este traçado regulador, que não é possível ser captado de imediato nem é visível numa usual observação, tendo constituído uma inicial hipótese de trabalho – mas que no decurso das múltiplas investigações granjeou aos mais diversos autores garantias da sua efectividade – terá estado na génese das obras de alguns artistas do Renas-

⁴ Cf. Boleau, Charles, *Charpentes: La géométrie secrète des peintres*. Paris: éditions du Seuil, 1963.

⁵ Casimiro, Luís Alberto, *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550)*. Porto: Tese doutoral apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004.

⁶ Devemos salientar os nomes de E. Panofsky, E. Gombrich C. Boleau, J. Hambidge ou M. Ghika, entre outros, e referindo apenas aqueles que tomaram maior destaque nesse estudo.

⁷ Casimiro, Luís Alberto – *A Anunciação do Senhor*, pg. 853 e ss.

⁸ Embora L. Casimiro tenha estendido o seu estudo apenas à pintura sobre tábua, o estudo de C. Boleau estende-se a um âmbito mais alargado.

cimento, servindo como auxiliar de estruturação e suporte a toda a composição no estabelecimento das relações entre os seus vários elementos.

Sem ser conhecida qualquer indicação apriorística da eventual estrutura interna posta em prática pelo artista, este método é desenvolvido experimentalmente segundo um sistema de tentativa e erro, prosseguindo na eliminação e/ou aceitação das diversas hipóteses de estudo tendo em conta as especificidades compositivas de cada obra, até ser encontrado e proposto, sempre “devidamente justificado”, o esquema geométrico operante.

Embora conhecido mas não suficientemente divulgado e posto em prática, este sistema relativamente inovador não foi ainda devidamente sistematizado e alargado a um número suficiente de obras e artistas para que possam ser conhecidas preferências ou métodos eleitos por alguns desses criadores. No entanto, no nosso estudo prosseguimos as nossas pesquisas sempre baseadas e fundamentadas no método de análise proposto por estes investigadores, dado aí termos encontrado suficiente rigor, aplicabilidade e proficiência.

Se em várias ocasiões encontrámos um número considerável de concordâncias na aplicação de diferentes traçados, o que por vezes nos levou a considerar, provisoriamente, terem sido esses os que o artista empregou nas diferentes obras, contudo, por via de um trabalho atento, sistemático e continuado, com a experiência através dele adquirida e efectuando estudos mais aprofundados, foi-nos possível destringir outro traçado mais particular e conclusivo. De facto, durante o desenvolvimento da nossa análise, cremos ter tomado conhecimento de um sistema que se afirmou constantemente concordante e sempre plenamente justificado nas obras em estudo, motivo pelo qual cremos estar em presença de uma “assinatura chanterenesca”. Sendo esse sistema um desenvolvimento de uma das propostas assinaladas e identificadas por Luís Casimiro, um pouco mais complexo e intrincado, embora sem ser revestido da carga mais erudita de alguns dos vários modelos reconhecidos em algumas obras de pintura já estudadas, cremos estar em presença de um desenvolvimento próprio do artista – ou talvez adquirido durante o seu processo de aprendizagem, visto que o encontrámos operante em todas as obras em estudo – traçado esse ao qual as características plásticas e compositivas de cada obra se foram progressivamente adaptando por via de um profícuo labor, estudo reflectido e perícia amadurecida. Oportunamente e no desenvolvimento da nossa explanação, referi-lo-emos pormenorizadamente.

Toda a aplicação do *Método Geométrico* passa por um estudo rigoroso que toma contornos de precisão bastante apurados, quer efectuados segundo os métodos tradicionais – por meio de régua, esquadro e compasso – ou segundo os novos meios tecnológicos, computacionais, de que dispusemos para o presente estudo. Tal rigor de análise não pode nem deve, desejavelmente, questionar as menores diferenças apresentadas no meio artístico. Não podemos esquecer que estamos em presença de obras de pedraria – algumas delas com características particularmente dóceis, como seja o caso da pedra de Ançã – e em alguns casos expostas ao ar livre, tendo sofrido a erosão causada pelo clima e sujeitas a consideráveis diferenças de pressão e temperatura que terão estado na origem de contracções e dilatações – mais visíveis ao nível das juntas – causando pequenas alterações. Por outro lado ainda, não devemos equiparar a minúcia da análise matemática e geométrica, vista com a magnitude e o detalhe que os meios computacionais permitem ao nível do tratamento da imagem, demasiado rigorosos se comparados com o talhe da pedra conseguido por esforço manual da percussão do martelo sobre o escopro e o cinzel, por mais exímia que

possa ter sido. Assim, dados os meios e objectos de análise, fica explícito que teremos sempre de contar com algumas – mínimas – margens de erro.

Resta-nos acrescentar que para a análise efectuada a estas obras escultóricas, nas quais a volumetria é uma característica essencial, coexistindo na mesma obra um vasto número de planos em profundidade, partimos do pressuposto que as deveríamos analisar segundo um modelo bidimensional, de superfície, tomado no seu plano mais anterior, tal como se do seu debuxo se tratasse, pois terá sido assim, depois da *concepti*, da *idea*, que elas terão começado a ser materializadas.

Embora todas as obras tenham sido, por diversas vezes, minuciosamente analisadas *in loco* e nos seus mais ínfimos detalhes, a análise geométrica decorreu sobre fotografias de alta resolução na maioria dos casos, e algumas delas realizadas segundo os mais apurados preceitos, efectuadas por um reconhecidíssimo fotógrafo, Luís Pavão, as quais fazem parte do acervo do Arquivo Fotográfico do DCD, gentilmente cedidas pelo IPPAR para a execução desta análise.

Com a finalidade do nosso estudo, essas imagens foram cortadas segundo os limites físicos da própria obra, por via dos já referidos métodos computacionais, de forma a obtermos rectângulos com as medidas extremas das obras em análise.

A Ciência da Arte – O esquema geométrico da composição

Inextricavelmente associado ao Humanismo, o Renascimento foi um momento particular da história e da cultura, originando tão profundas e profícuas alterações que geraram um importante salto epistemológico e o surgimento de um “novo homem”. Um profundo interesse por culturas e civilizações ancestrais levou alguns intelectuais ao estudo das línguas antigas, o Grego, o Latim e o Aramaico, e desta forma a conhecer e a reabilitar uma série de conhecimentos esquecidos da Antiguidade. O contacto com as teorias filosóficas de Pitágoras, Protágoras, Platão ou Aristóteles, entre outros, bem diferentes do conhecimento místico vigente na época, levaram-nos a uma mais profunda tomada de consciência e ao enaltecimento das virtudes, inebriando-os ainda mais profundamente com a excelência da ciência e do conhecimento.

Desde logo absorvendo os recentemente descobertos ensinamentos de Vitruvius, a reabilitação de uma série de noções no âmbito da Matemática, da Geometria e da Óptica, tornou-se fundamental para o artista do Renascimento que, pretendendo evidenciar os seus dotes intelectuais e o seu conhecimento esclarecido, lutou por se notabilizar e elevar o estatuto da sua prática ao nível das sete artes liberais, equiparando-se aos retóricos, aos poetas, aos músicos, aos matemáticos, ou aos astrónomos.⁹ Também com este intuito, mas pretendendo patentear a excelência do seu *mister*, o artista moderno acercou-se deste vasto e erudito conjunto de saberes que lhe permitiam afirmar o carácter do seu conhecimento científico, distanciando-o do mero labor manual do artífice e do artesão. Conhecedor, ele passa a aplicar uma série de fórmulas de cariz matemático-geométrico com o intuito de conferir às suas composições as características de harmonia, proporção, simetria e eurtmia enunciados por Vitruvius nos seus *De Architectura Libri Decem*.¹⁰

Imbuídos dos conceitos pitagóricos relacionando as propriedades dos números e as harmonias universais e pretendendo participar dessa ordem cosmológica, a *proporção* passou a tomar um papel decisivo nas obras dos mais importantes artistas deste período. Este conceito vitruviano, traduzido da palavra grega *analogia*, pressupõe aspectos práticos, quantitativos e aritméticos que, juntamente com outros qualitativos e estéticos, encerram os vocábulos *symetria*, *commensus* ou *commensu-*

⁹ Cf. Wittkower, Rudolph, *La Escultura: procesos e principios*. Madrid, Alianza Forma, 1987, p. 93.

¹⁰ Cf. Vitruvius, *Los Diez Libros de Arquitectura*, Madrid, Ed. Akal, 1992, Livro I, Cap. I e II.

¹¹ Cf. *Sagredo Medidas del Romano*, Toledo, 1526, Edição fac-similada com introdução de Fernando Marias e A. Bustamante, Madrid, Colección Tratados, 1986, p. 81.

¹² Cf. Panofsky, Erwin, *O Significado Nas Artes Visuais*. Cap. II "A História Das Proporções Humanas Como Reflexo Da História Dos Estilos", Lisboa, E. Presença, 1989, n. 19, p. 72. Ver também *Sagredo Medidas del Romano*..., p. 81.

¹³ Enunciando-se comumente "a parte menor está para a maior, assim como esta está para a totalidade". Cf. Euclides, *Elementos*, Madrid, Editorial Gredos, 1994, Livro VI, Definição 3.

¹⁴ Cf. Vitruvius, *Los Diez Libros de Arquitectura*, Madrid, Ed. Akal, 1992, Livro I, Cap. II. Ver também Panofsky, Erwin, *O Significado Nas Artes Visuais*. Cap. II "A História Das Proporções Humanas Como Reflexo Da História Dos Estilos", Lisboa, E. Presença, 1989, n. 19, p. 72.

¹⁵ Cf. Hambidge, Jay, *The Elements of Dynamic Symmetry*, Nova York, Dover Publications, (s.d.), pp. XIV-XV.

¹⁶ Vitruvius, *Los Diez Libros de Arquitectura*, Madrid, Ed. Akal, 1992, Livro I, Cap. II. Ver também Panofsky, Erwin, *O Significado Nas Artes Visuais*. Cap. II "A História Das Proporções Humanas Como Reflexo Da História Dos Estilos", Lisboa, E. Presença, 1989, n. 19, p. 72.

¹⁷ Wittkower, Rudolph, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Madrid, Alianza Editorial, 2002, pp. 154-159.

ratio.¹¹ Pode ser dito que a diferença entre *proportio* e *symetria* se resume à distinção entre a norma e a aplicação da mesma. Para Vituvio, simetria pressupõe o princípio estético da relação mútua entre os membros e a consonância entre as partes e o todo; enquanto Proporção é o procedimento técnico segundo o qual se põe em prática o sistema de simetria. Enquanto esta não determina a beleza de um corpo, garantindo apenas a sua realização técnica por estabelecimento de um módulo, a simetria deverá relacionar de uma maneira bela e apropriada todos os "membros" do conjunto.¹²

Definindo uma relação aritmética entre duas grandezas, a *Divina Proporção* tomou para estes artistas uma enorme importância, uma vez que aplicada a um segmento de recta, por exemplo, ela determina a sua divisão de uma forma única em que a relação entre as partes e o todo permanece idêntica. Ou seja, a relação de proporcionalidade entre a parte menor e a parte maior é igual à relação de proporcionalidade entre a parte maior e a totalidade, tendo ficado conhecida por Euclides como a *divisão de um segmento segundo a extrema e média razão*.¹³ Induzidos pelos clássicos, os artistas do Renascimento reconhecem esta harmonia matemático-geométrica em inúmeras manifestações da natureza, verificam a sua aplicação em algumas das mais imponentes construções da Antiguidade, e reconhecendo-lhe características de perfeição identificam-na com o belo. Esta proporção e método de divisão foi largamente utilizada sob variadíssimas formas pelos artistas deste período e de épocas seguintes, nomeadamente, na definição da *secção áurea* de segmentos, no cálculo proporcional de segmentos adjacentes, na construção do *rectângulo de ouro* (onde se verifica uma relação proporcional entre os dois lados), de pentágonos regulares (onde os pontos resultantes da intersecção das diagonais determinam, sempre, a *Secção Áurea* das linhas que se cruzam) ou de pentagramas (resultantes do anterior traçado e originando novos pentágonos regulares), entre outros.

O conceito de *simetria*, embora na Antiguidade Clássica se revestisse de um significado mais lato porquanto se mantivesse inextrincavelmente ligada à euritmia, definia-se então como a relação harmoniosa entre as partes e o todo.¹⁴ Contudo, ela refere-se igualmente ao arranjo ordenado das unidades em torno de um centro, tendo sido vastamente utilizada na divisão simples de figuras geométricas regulares, nomeadamente os rectângulo e triângulos equiláteros, permitindo a divisão destas áreas em outras mais pequenas múltiplas da primeira.

Por outro lado, existe outro tipo de simetria, correspondendo a uma ordenação em que a dinâmica das formas conduz à transição de uma para a outra. Este tipo de simetria a que Jay Hambidge chamou "dinâmica" e que não é alcançada de uma forma natural ou espontânea, foi conhecida pelos egípcios e, mais tarde, pelos gregos que desenvolveram o seu conhecimento, chegando mesmo a encontrá-la no processo de crescimento de organismos, entre os quais o corpo humano.¹⁵

A *euritmia*, sempre orientada e em complemento da simetria, segundo a tradução de Vitruvius que nos fornece Panofsky, deverá proporcionar "uma aparência agradável e um aspecto apropriado". Ou seja, a euritmia estabelece a "aparência conveniente" dos vários elementos de uma composição, na ordenação e regularidade, ou justa proporção, entre as várias partes do todo.¹⁶

A mesma harmonia que Pitágoras encontrava nos números, observou-a igualmente na escala musical cumprindo exactamente as mesmas regras e proporções que podiam ser expressas também de forma numérica, sendo-lhe atribuída a descoberta dos intervalos fixos da escala musical.¹⁷

Acreditando, assim, que toda a realidade era composta por números, pretenderam os artistas do Renascimento transpor também para o campo geométrico esse conjunto de regras. Já referidas por Platão e Vitruvius,¹⁸ elas viriam a receber a atenção de Alberti no seu tratado *Re Aedificatória*, de 1486, onde estabelece uma relação entre as consonâncias musicais e as dimensões das superfícies que podem ser construídas obedecendo às mesmas proporções.¹⁹ Alberti chama harmonia ao acorde de notas agradáveis ao ouvido, sendo que neste conjunto algumas são “graves e outras agudas”, e transpõe para o campo das artes visuais uma idêntica relação na construção de superfícies obedecendo às mesmas leis de ordem e harmonia, considerando que, desta forma, elas possuiriam idêntica capacidade de agradar aos olhos e ao espírito.

Acreditando que a consistência geométrica era absolutamente imprescindível à harmonia proporcional do desenho espacial, racional e expositivo, sempre com a preocupação em dimensionar as suas obras estabelecendo estruturas internas de forma ordenada, harmoniosa e equilibrada, o estudo sistemático e continuado conduziu o artista do Renascimento a descobertas que avultaram os conhecimentos nos domínios da Matemática, da Geometria e da Óptica. Estes, conjugando-se com uma incessante procura de formas de figuração cada vez mais fiéis à realidade, potenciaram a circunstância que o levou a alcançar a tão almejada retratação mensurada do espaço.

Embora já desde o *Trecento* se assistisse à tentativa de aquisição de formas de organização racional do espaço e de processos de representação cada vez mais próximos do real, apenas no dealbar do século XV Filippo Brunelleschi realizará as primeiras pinturas representadas em perspectiva. Sem que exista qualquer corroboração teórica da forma como o alcançou, e apenas confirmada a sua execução através de uma carta de 1413 descrevendo sucintamente o processo e o seu conteúdo, o facto é que logo durante o primeiro quartel deste século assistiremos à execução, por outros autores, de obras admiráveis onde é notavelmente empregue um semelhante sistema de representação espacial.²⁰ Contudo, a primeira teorização e sistematização de um processo de projecção perspectivo só aconteceu mais tarde, pela mão de Alberti. No seu tratado *De Pictura*, escrito em latim, em 1435, e um ano mais tarde numa tradução para o italiano vernáculo, o *Della Pictura*, para além da enumeração de alguns conceitos básicos da geometria euclidiana – numa descrição em linguagem comum e de mais fácil entendimento, ou enumerando os conceitos essenciais da ciência *perspectiva* tal como foi desenvolvida pelo filósofo islâmico Alhazen – descreve um método científico, matemático e geométrico, visando a retratação do espaço do real numa superfície bidimensional.²¹ Não sendo o objectivo do presente artigo fazer uma análise da evolução e das metodologias perspectivas no Renascimento, porquanto não exista neste portal qualquer aplicação deste sistema, resta-nos apenas remeter para outros estudos onde é amplamente aprofundado esse assunto, referindo agora apenas alguns nomes fundamentais empenhados no alcance de sistemas geométricos e matemáticos de projecção mensurada e sistemática do espaço, tais como Piero della Francesca, Leonardo, Jean Pélerin (o dito Viator), ou Albrecht Dürer.²²

Exposição do método

Com estes pressupostos, facilmente se depreende a preocupação e o empenho que os artistas do renascimento depositariam no delineamento de um *esquema geométrico da composição*, porquanto este consista no conjunto ordenador das entidades geométricas básicas subjacentes à obra.

¹⁸ Platão, *Timeo*, 35b-36b, in *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Crístias*, Madrid, Editorial Gredos, 1997. Vitruvius, *Los Diez Libros de Arquitectura*, Madrid, Ed. Akal, 1992, Livro I, Cap. I.

¹⁹ Alberti, Leon Batista, *Re Aedificatória*, Madrid, Ed. Akal, 1991.

²⁰ Kemp, Martin. *The Science of Art – Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*. Londres, Yale University Press, 1990, p. 9.

²¹ Ibidem, pp. 21-23.

²² Para uma descrição detalhada dos vários métodos que enunciamos, consultar Casimiro, Luís Alberto, *A Anunciação do Senhor*, pp. 997-1099. Ver também Kemp, Martin. *The Science of Art...*, pp. 21-68; Ver ainda Henriques, Francisco, *O Retábulo da Pena...*, pp. 16-27; e Trindade, António de Oriol, “A Recepção do Modelo de Perspectiva Linear Renascentista a Norte e a Oeste dos Alpes e um Exemplo Concreto no Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa”, in *Arte Teoria* nº 6, Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2005, pp. 51-73.

Neste conjunto, o rectângulo no qual se inscreve a obra tendo em conta os seus limites extremos, o *marco* – assim denominado por C. Bouleau – é o elemento que assume a importância de maior relevo, uma vez que se constitui o “*molde* que dá ao seu conteúdo uma forma determinada”.²³ Esta sua expressão toma maior sentido quando o autor nos demonstra que em função da tipologia do rectângulo proposto – das relações proporcionais dos seus lados, e tendo em conta o possível método construtivo que poderá ter estado na sua origem – estas passam a ser determinantes para o traçado geométrico interno do mesmo rectângulo.

Conhecido o *marco* e as suas dimensões físicas ser-nos-á possível calcular o *módulo* do rectângulo em questão, conceito entendido como a *razão entre o seu lado maior e o seu lado menor*. Assim, esse número caracteriza a relação entre os lados do rectângulo e, como tal, também o próprio rectângulo, definindo-o dentro de uma série de tipologias identificadas e apresentadas por L. Casimiro.²⁴ Referiremos apenas sucintamente que os rectângulos se podem dividir em duas categorias maiores, dadas as suas características de *simetria*. Assim, classificam-se *estáticos* ou *dinâmicos*, dado o seu módulo poder ser representado por um número *racional*, *inteiro*, ou *fraccionário*, no primeiro caso; ou por um número *irracional*, no segundo caso.

Dadas as características tipológicas do rectângulo, ser-nos-á possível conhecer uma trama constituída por linhas horizontais, verticais e oblíquas que o dividem, denominada *armadura do rectângulo*. Esta trama pode ser obtida segundo diferentes métodos de divisão:

- decorrendo da própria forma construtiva do rectângulo, o que visa variadíssimos casos desde os rectângulos *estáticos* e os *dinâmicos*, às figuras compostas;

- segundo a *Secção Áurea* dos lados do rectângulo;²⁵

- de acordo com as consonâncias musicais;²⁶

- ou ainda, cumprindo a denominada *regra geral dos rectângulos*.²⁷

De indiscutível importância no delineamento da composição, referimos também as linhas estruturantes da construção perspectivada da representação – caso exista ou seja detectável – e, ainda, as possíveis figuras geométricas implícitas na composição.

Em resumo, com o intuito de se proceder à análise geométrica de qualquer obra é imprescindível a identificação do *marco* no qual se insere a obra e o respectivo *módulo*, identificando-se posteriormente a respectiva *armadura*, *linhas de construção perspectivada* e *figuras geométricas implícitas*.

Aplicação do método

Na aplicação do método geométrico às obras retabulares de Chanterene, tomámos como pressuposto fundamental a análise de todo o conjunto retabular como conjunto uno e indiviso, uma vez que inerente à sua idealização, a máquina retabular enquanto estrutura arquitectónica, opera a função ordenadora e estruturante de todos os elementos aí presentes e nos quais se incluem, obviamente, os espaços reservados às figuras e episódios relativos aos ciclos iconográficos, muito embora sejam estes a assumir o inequívoco e primordial destaque em toda a obra. Por outro lado ainda, não é possível olvidar o papel que desempenhava a arquitectura, desde sempre reivindicando o estatuto de arte maior sobre a escultura e a pintura, pois a elas se prestava e proporcionava como meio privilegiado de expressão. Como tal, não pode ser menos-prezada a sua presença essencial, sobretudo nos casos em análise, apresentando-se estas arquitecturas dentro da arquitectura sem “quaisquer precedentes” e verdadeiramente inauguradoras de uma “moderna” linguagem artística *ao antigo* em território nacional, como tem vindo a ser vastamente referido.²⁸

²³ No original em francês lemos *cadre*, que significa *moldura de painel*. Cf. Bouleau, Charles, *Charpentiers: La géométrie secrète des peintres*. Paris: éditions du Seuil, 1963, p. 37. Ver também Casimiro, Luís Alberto – *A Anunciação do Senhor*, pg. 865, n. 6.

²⁴ Cf. O quadro XXXIII proposto por Casimiro, Luís Alberto – *A Anunciação do Senhor...*, pp. 891-893.

²⁵ Esta denominação pode também ser referida como a *Divina Proporção*, *Regra de Ouro*, ou *Extrema e Média Razão*.

²⁶ Cf. Bouleau, Charles, *Charpentiers...*, Cap. 4.

²⁷ Cf. Casimiro, Luís Alberto – *A Anunciação do Senhor...*, pp. 932-937.

²⁸ Cf. Grilo, Fernando, *Nicolau Chanterene...*, p. 588 e também 612-616.

Embora nos tenhamos proposto seguir, sequencialmente, a metodologia referida pelo investigador supracitado, no decurso da nossa análise deparámo-nos com uma série de circunstâncias que acabaram por nos determinar uma diferente abordagem e, por fim, revelando uma nova armadura que, pensamos, ser um processo geométrico de divisão do rectângulo muito próprio do artista em análise, dado não termos encontrado tal “orgânica” nos diferentes métodos detectados pelos autores já referidos. Passamos a explaná-la.

Assim, em primeiro lugar, tomámos as medidas extremas dos rectângulos nos quais se inscrevem as obras retabulares em questão, calculando, seguidamente, os diferentes *módulos* de cada *marco* e identificando as suas diferentes tipologias. Em função dos dados então alcançados, prosseguimos na aplicação dos vários métodos de divisão propostos e utilizados por L. Casimiro.

Uma vez calculado o *módulo* da primeira obra por nós analisada,²⁹ verificámos não estar em presença de um *marco* enunciado como um dos exemplos mais peculiares e preferencialmente usado pelos artistas do Renascimento, tais como os vários rectângulos dinâmicos: os rectângulos de Ouro (o), $\sqrt{2}$, $\sqrt{3}$, $\sqrt{4}$ (ou 2), $\sqrt{5}$, e $\sqrt{6}$.³⁰

Após a análise das restantes obras em estudo, constatámos mesmo que em nenhuma delas se verificava a existência deste tipo de rectângulos, e que só apenas em alguns casos estamos em presença dos denominados rectângulos *estáticos*, mas sem que se nos tenha afigurado ter existido uma escolha objectiva e com um pressuposto formulador.³¹

Assim, deduzimos não ter estado subjacente à escolha dos *marcos* das respectivas estruturas retabulares nenhum arbítrio premeditado, baseado ou fundamentado num pressuposto de “harmonia visual” que encontrasse ecos em teorias matemáticas de índole pitagórica, mas sim tendo em vista o maior aproveitamento visual possível da área de implementação da obra. E se, em alguns casos, isso possa ser facilmente entendido e perceptível, tal como seja o caso da adequação do retábulo de S. Pedro ao curto diâmetro permitido pela curvatura da parede absidiolar da Sé Velha, em Coimbra, ou da adequação do retábulo da Pena ao vão do pano de parede e respectiva altura imposta pela abóbada do edifício original, o mesmo não podemos dizer no que se refere aos *módulos* escolhidos para os retábulos do claustro do Silêncio, do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, ou mesmo do retábulo da Lamentação, na igreja do mosteiro de S. Marcos, em Tentúgal, onde não existia o mesmo tipo de limitações e constrangimentos.

Ainda assim, procurámos a identificação mais próxima dos *marcos* destes retábulos com a dos rectângulos já enunciados, tendo-se procedido, inclusivamente, a todos os tipos de divisão propostos e especificados na tese supracitada, com o intuito de verificar qual dos traçados melhor se adequaria à composição em análise, tentando encontrar, assim, o traçado geométrico regulador que pudesse ter estado na sua origem.

Embora tenhamos encontrado algumas concordâncias entre as propostas efectuadas e a orgânica compositiva das imagens em análise, ainda assim algumas dúvidas subsistiam, não tendo nós encontrado nunca um número de concordâncias suficientes, dentro de um mesmo método de divisão, contemplando, simultaneamente, a estrutura retabular e as figuras humanas retratadas. Seguramente, terá sido este o motivo de maior descontentamento, pois partimos do pressuposto que ambas (a estrutura retabular, concebida enquanto estrutura arquitectónica que reúne, “enquadra” e ordena os espaços de representação, e a própria acção que decorre dentro do seu espaço específico) deveriam estar subordinadas ao mesmo traçado geométrico regulador.

²⁹ Na fase inicial do nosso estudo as análises não foram seguidas segundo a ordem cronológica da execução da obra, mas segundo a importância dada pelo grau de excelência da obra em questão, e que considerámos ser o retábulo da Pena. Contudo, a partir de determinado momento, o nosso estudo foi então efectuado segundo a ordem cronológica.

³⁰ Cf. Casimiro, Luís Alberto – *A Anunciação do Senhor...*, pp. 853-893.

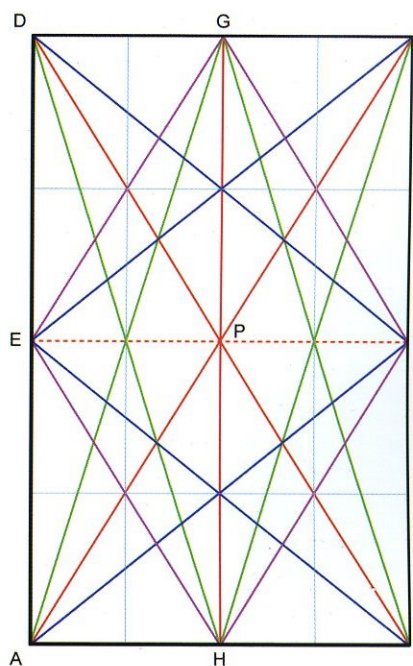
³¹ Os vários dados coligidos podem ser analisados no Quadro A no anexo do nosso estudo, onde ordenámos para cada uma das obras em análise, sequencialmente, as medidas físicas do *marco*, o respectivo *módulo* e a sua designação. Do mesmo modo, aí apresentamos o Quadro B retirado do estudo de Luís Casimiro e figurando no mesmo anexo, onde constam todos os principais rectângulos.

Foi durante este processo que compreendemos que a métrica de divisão de mestre Nicolau, sem que pressuponha um conhecimento mais erudito de divisões dos rectângulos, tais como segundo a *Extrema e a Média Razão* ou segundo as *Consonâncias Musicais*, ambos preconizados por Alberti,³² residia antes num sistema um pouco mais intrincado e complexo, embora consistindo apenas num ligeiro desenvolvimento de um método observado num dos *casos gerais dos rectângulos* descritos por Luís Casimiro.³³ Perante tal afirmação, passaremos a expor seguidamente todo o processo, começando por enunciar a divisão segundo essa mesma regra [*geral dos rectângulos*] e prosseguindo na direcção do traçado geométrico por nós encontrado.

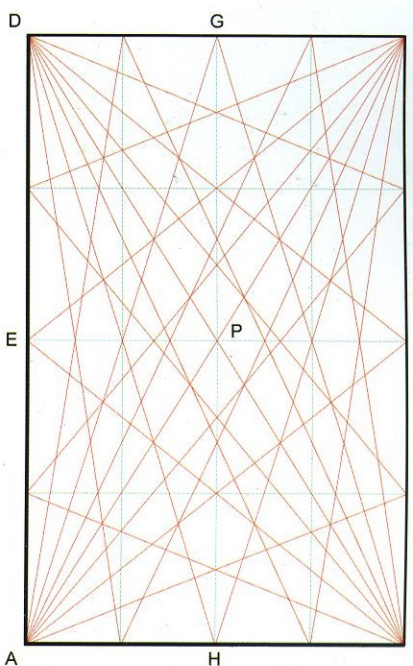
A Armadura NC

Baseado no pressuposto enunciado por C. Bouleau e J. Hambidge afirmando a diagonal como a linha de maior importância num rectângulo, em primeiro lugar, sobre o rectângulo dado ABCD devem ser traçadas as diagonais AC e BD, marcadas a vermelho na [Fig. A].³⁴ Deste modo, na intersecção destas duas linhas encontraremos o centro geométrico da figura dada, P, sobre o qual traçaremos a horizontal EF e a vertical GH (marcadas a traço vermelho interrompido na mesma figura, e que dividirão o rectângulo original em quatro rectângulos internos *semelhantes* ao primeiro: AHPE, HBFP, FCGP, e GDEP.³⁵ Devemos ainda referir a existência de mais quatro rectângulos internos: dois resultantes da divisão horizontal, EFCD e ABFE; e outros dois resultantes da divisão vertical, AHGD e HBCG. Com este processo obtemos o *traçado prévio* para obter a *armadura* do rectângulo.

O desenvolvimento do processo segue-se com a marcação das diagonais dos respectivos rectângulos resultantes, ou seja na marcação das oblíquas DH, GA, GB e CH, (identificadas a verde na fig.A); DE, CE, EB e FA (identificadas a azul na fig.A); e por fim, GE, GF, EH e FH (identificadas a rosa na fig.A). A intersecção destas linhas assume-se de enorme importância pois as horizontais e as verticais traçadas sobre esses pontos permitirão uma nova subdivisão do rectângulo ABCD proposto, das quais resultam dezasseis rectângulos *semelhantes* ao rectângulo inicial – todos exactamente iguais em *módulo*, diferindo apenas nas dimensões (traçados a azul claro na fig.A). Este traçado consiste em apenas uma parte da *Armadura I* do rectângulo, assim denominada



[Fig. A] – Armadura I



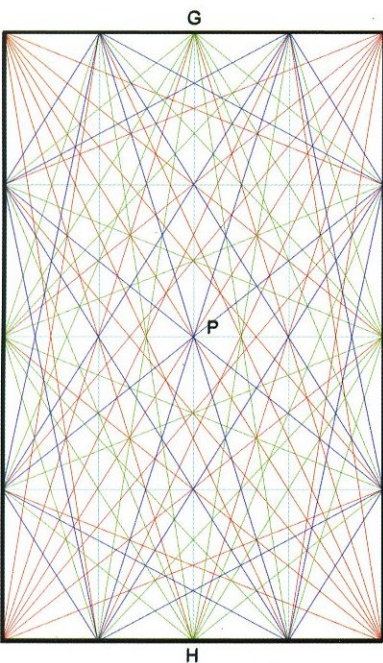
[Fig. B] – Armadura II

³² Cf. Alberti, Leon Battista, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, introdução, tradução e notas de Rocio de la Villa. Madrid: Tecnos, cop. 1999; *De Re Aedificatoria*, prologo de Javier Rivera; trad. Javier Fresnillo Núñez. Madrid: Akal, cop. 1991. Estes métodos eram frequentemente postos em prática pelos mais variados artistas deste período, também em território nacional. Cf. Charles Bouleau, *Charpentes...*, Cap.4; e ainda Casimiro, Luís Alberto – *A Anunciação do Senhor*, Quadro XXXIV, Vol. II, pgs. 1129-1131.

³³ Cf. Casimiro, Luís Alberto – *A Anunciação do Senhor*, pgs. 932-937

³⁴ Cf. Bouleau, Charles, *Charpentes...*, pp. 42-43. Ver também Hambidge, Jay, *The Elements of Dynamic Symmetry...*, p. 33

³⁵ A denominação *semelhante* indica um novo rectângulo, maior ou menor, mas com o mesmo *módulo*, podendo ser obtido ou verificável segundo uma divisão ou prolongamento das suas diagonais. Cf. Casimiro, Luís Alberto – *A Anunciação do Senhor...*, pg. 885.



[Fig. C] – Armadura NC

C por L. Casimiro, mais complexa do que esta por nós apresentada, mas que decidimos simplificar pois é aqui que a métrica de mestre Nicolau se modifica relativamente ao esquema proposto.³⁶

Enquanto a *Armadura II* do rectângulo é enunciada como a trama resultante do traçado das oblíquas que partem apenas dos vértices do rectângulo original em direcção aos pontos resultantes da divisão dos lados opostos [Fig. B], no desenvolvimento que observámos ser o traçado geométrico operante nos retábulos de Chanterene verificámos haver um acrescido número de linhas, considerando também a união entre todos os pontos resultantes dessas divisões [Fig. C].³⁷ Assim, teremos também as linhas oblíquas que unem os pontos médios de cada um dos lados do rectângulo com as divisões dos lados opostos (assinalados a verde na fig.C), e as linhas oblíquas que unem as restantes divisões de cada um dos lados do rectângulo com as divisões dos respectivos lados opostos (assinaladas a azul na fig.C).

Este novo traçado regulador, bastante mais denso e a que chamámos *Armadura NC* tendo em conta as iniciais do nome do artista, na verdade, não difere muito da *Armadura II* enunciada por L. Casimiro que, inclusivamente, por diversas vezes afirma que o artista poderá fazer uso “não só dos pontos projectados sobre os lados que entender, ou que melhor servirem a sua composição, como procederá de forma análoga com as linhas construídas no interior da superfície rectangular”. Ressalvamos que tais traçados não constituem um espartilho condicionador da criatividade do artista, antes pelo contrário, ela é verdadeiramente potenciadora oferecendo um número imenso de “possibilidades que se abrem diante da sua imaginação criadora para apoiar a sua composição”.³⁸

Tal como vimos, a *Armadura NC* é apenas um “desenvolvimento” da *Armadura II* evidenciada por L. Casimiro, verificando-se ser originada por um método puramente geométrico da divisão e subdivisão das medianas do rectângulo original. Verificamos ainda, que por via desta divisão, todos os dezasseis rectângulos *semelhantes* resultantes no interior do rectângulo original, se encontram divididos segundo as suas diagonais.

O que se torna verdadeiramente notável na confrontação desta armadura com as obras retabulares de Chanterene, é que tanto os elementos tectónicos que constituem a estrutura retabular, como as figuras humanas por eles enquadrados e

³⁶ Cf. Casimiro, Luís Alberto – *A Anunciação do Senhor...*, p. 935, fig. 61.

³⁷ Ibidem, p. 936, fig. 62.

³⁸ Ibidem, p. 937.



[Fig. D] – Retábulo da Pena, Palácio Nacional da Pena, Sintra

as figuras geométricas aí encontradas, assumem, simultaneamente, um enorme número de concordâncias não verificadas com a aplicação de nenhuma das outras *armaduras* [Figs. D, E e F]. Por este motivo, na análise aqui exposta, coibimo-nos de apresentar e enunciar o processo sequencial segundo o qual encontrámos o *marco* e o *traçado geométrico* ordenador, uma vez que lhe aplicaremos a encontrada *Armadura NC*.

Resta-nos referir que as ressonâncias semânticas que emanam da articulação geométrica das diversas figuras e personagens constitutivas da composição são enormemente potenciadas quando analisadas segundo esta metodologia, contribuindo para a construção de um significado maior e perfeitamente inserido no pensamento teológico vigente na época.

Na elaboração deste estudo propusemo-nos seguir uma metodologia faseada aplicada a todas as obras e cumprindo as seguintes etapas:

- 1 – Contextualização da obra – onde referimos sucintamente as condições históricas de que se revestiu a sua concepção, remetendo sempre para a bibliografia específica onde encontrámos esses dados e onde podem ser encontradas informações mais detalhadas mas que suplantam o objectivo do referido estudo.
- 2 – Análise plástica e iconográfica – onde foi feita uma descrição pormenorizada das obras tendo em conta:
 - os elementos tectónicos que compõem a estrutura retabular, bem como os respectivos motivos decorativos
 - as personagens e restantes elementos da composição referentes aos episódios representados.
- 3 – Análise geométrica – onde aplicámos a metodologia enunciada.
- 4 – Estratégias de significação – onde elaborámos uma possível interpretação à luz de todos os elementos reunidos, pretendendo fornecer, deste modo, um contributo para o melhor entendimento da mensagem artística e dos seus mecanismos de significação.



[Fig. E] – Retábulo da Lamentação, Palácio de S. Marcos, Tentugal

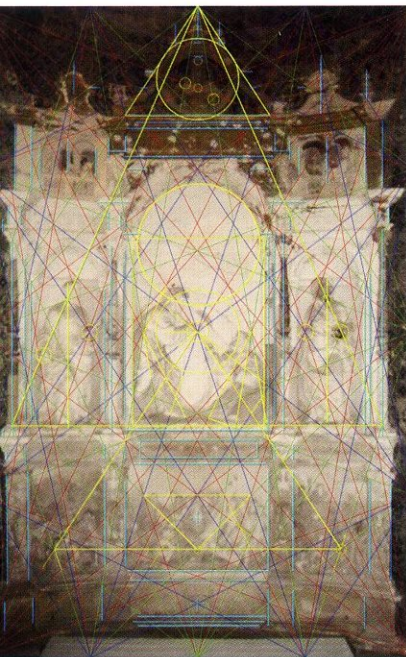
O Portal Axial da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Belém

1.1 – Contextualização

Durante muito tempo foi seguida a opinião de vários cronistas afirmando que a edificação do Mosteiro de Santa Maria de Belém se teria devido a um acto de acção de graças de D. Manuel pela recente descoberta do caminho marítimo para Índia por Vasco da Gama.³⁹ Só mais recentemente a confrontação directa da documentação coeva e a interpretação das mais variadas investidas de afirmação do poder real por parte de D. Manuel, permitiu aos investigadores trazer à luz novos esclarecimentos.

O Mosteiro de Santa Maria de Belém foi erguido no local onde existiu uma pequena capela dos frades da ordem de Cristo, fundada pelo Infante D. Henrique em 1459 com o intuito de proporcionar assistência religiosa aos marinheiros fundeados no ancoradouro de Belém. Alguns anos mais tarde, D. Manuel aí pretenderá fundar

³⁹ Dias Pedro, *Os portais Manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, Coimbra, Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1993, pp. 13-15.



[Fig. F] – Retábulo de S. Pedro,
Sé Velha de Coimbra

obra monumental com a construção de um novo panteão régio, cumprindo um magnífico programa iconográfico de celebração pessoal, numa proclamação de mudança e de legitimação “quase profética” da sua linhagem. Tendo sido outorgada a bula papal em 1496, dois anos mais tarde ali deram assento os frades hieronimita, cultos e literatos, encarregues da manutenção do culto funerário da casa reinante e também, mais tarde, de uma profunda reforma eclesiástica em Portugal.⁴⁰

O projecto sofreu diversas alterações devendo-se a fase inicial da edificação a Boitaca, o já afamado mestre agraciado por D. Manuel com o título de «Mestre das Obras do Reino». Após o descrédito deste junto da coroa, sucedeu-lhe em 1516 João de Castilho, o biscainho que desde há alguns anos vinha também laborando em diversas e importantes empreitadas régias em território nacional.

Devido à sua privilegiada localização constituindo um enorme aparato virado para a barra do

Tejo, bem visível por qualquer embarcação aportando a capital do reino, os dois grandes portais existentes na igreja estabelecem um importante programa iconográfico em todo o conjunto.

Virado a Sul e perpendicular ao eixo central da igreja, o portal mais opulento e de maior envergadura foi idealizado por João de Castilho e concebido pela sua “companha”, na qual laboraram cerca de cinco centenas de oficiais pedreiros.

O portal axial encabeçando o extremo poente do templo foi também iniciado por este mestre que deixou presente na sua génese provas bem evidentes da sua formação hispano-flamenga. Uma segunda fase do projecto sob orientação de um outro mestre terá conferido a este portal novos sintagmas de um discurso *ao antigo*, à data ainda algo desconhecido entre nós, vindo a constituir um novo patamar formativo no contexto artístico nacional. Falamos, naturalmente, de Nicolau Chanterene, o imaginário há pouco chegado da Galiza, onde havia laborado na grande empreitada do Hospital Real de Santiago de Compostela, aí concebendo um importante conjunto escultórico.

O portal axial, tal como o seu nome indica, colocado sobre o eixo central, constitui a principal entrada da igreja de onde logo se vê o “altar-mor, o santuário e o túmulo régio”.⁴¹ Embora mais pequeno por obvias necessidades de adaptação a um pano de parede que mais tarde viria a receber um coro-alto, e com menor impacto visual devido à sua localização, assume análoga importância simbólica no ciclo iconográfico em questão, complementando-o, “devendo ser lidos em conjunto, como um díptico esculpido à glória de D. Manuel”.⁴²

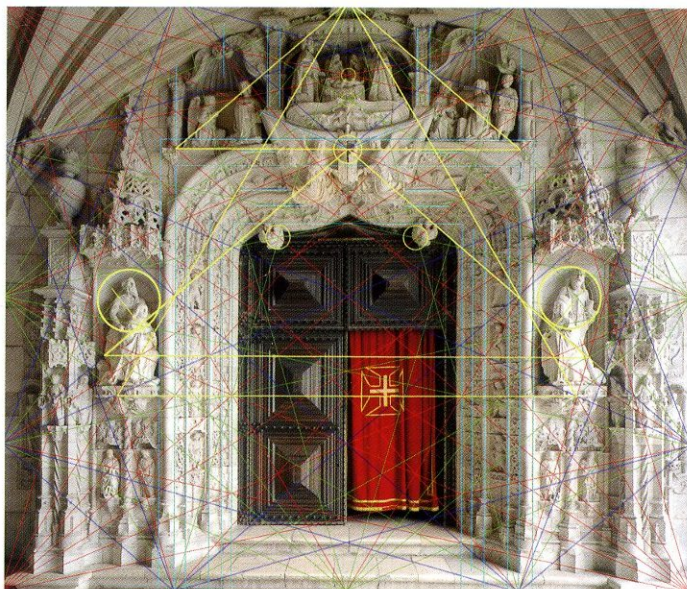
⁴⁰ Pereira, Paulo, (dir. de), *A simbólica Manuelina. Razão, celebração, segredo*, em “História da Arte Portuguesa”, 3 vols., Lisboa, Circulo de Leitores, 1995, vol. II, pp. 115 – 119.

⁴¹ Dias Pedro, *Os portais Manuelinos...*, pg. 171.

⁴² Ibidem, pg. 176.

1.2 – Análise Plástica e Iconográfica

Tal como afirma Pedro Dias, a estrutura tectónica deste portal é “típica do gótico final europeu”, embora uma série de elementos, tais como os topos dos pilares externos, as urnas que os encimam e também a generalidade dos motivos



[Fig. G] – Portal Axial do Mosteiro de Nossa Senhora de Belém

decorativos sejam já tipicamente renascentistas.⁴³

Anunciando-se como a “porta do Céu”,⁴⁴ o portal abre-se num largo vão ladeado por um agregado de cinco colunelos de diferentes tipologias, suportando um arco mistilíneo rebaixado, sobre o qual é representada a *Encarnação*, um dos Mistérios fundamentais do universo cristológico. Este coroamento é representado em três edículas separadas por colunas “pré-renascentistas”, com a *Natividade* ao centro, ladeada pela *Anunciação* e *Epifania*, à esquerda e à direita, respectivamente [Fig. G], suportadas por dois anjos afrontando-se e segurando o escudo de armas de Portugal, cujo paquífe e campo se encontram quebrados por

⁴³ Ibidem, p. 147.

⁴⁴ Pereira, José Fernandes, *Escultura Medieval*, Dicionário de Escultura Portuguesa, Ed. Caminho, Lisboa, 2005, pp. 242.

⁴⁵ Frei Manuel Baptista de Castro, citado em Dias Pedro, *Os portais Manuelinos...*, p. 152.

⁴⁶ Dias Pedro, *Os portais Manuelinos...*, pp. 147 e 171. Ver também Pereira, Paulo, (dir. de), *História da Arte Portuguesa*, 3 vols., Lisboa, Circulo de Leitores, 1995, pp. 115.

acção dos frades, em sinal de luto, quando souberam da morte de S. Sebastião em Alcácer-Quibir.⁴⁵

Lateralmente, dois largos botaréis mais afastados permitem a inclusão de dois nichos onde figuram as magníficas estátuas de vulto perfeito do casal reinante, autênticos retratos “tirados do natural”, acompanhados respectivamente por S. Jerónimo e S. João Baptista, seguindo o modelo sluteriano ensaiado em Champmol e largamente difundido em toda a Europa.⁴⁶ Evidenciando um notável paralelismo com as posturas de S. José e da Virgem em adoração ao Menino, as estátuas reais e os seus acompanhantes anunciam-se já inteiramente renascentistas no talhe, na pose, e na eurtmia.

Afirmando o seu soberano estatuto, D. Manuel apresenta-se genuflectido sobre um joelho apenas e com o outro pé assente num coxim, de mãos postas em adoração e a cabeça majestosamente erguida para o alto, numa pose de notável dignidade tal como o seu estatuto de monarca impunha. A sua indumentária foi devidamente cuidada, sendo visível o delicado debruado do manto com os largos pregueados denunciando um tecido espesso e pesado. Acompanhando-o vemos S. Jerónimo numa das habituais iconografias com o corpo semi-descoberto, denotando um estudo aprofundado e o conhecimento anatómico de mestre Nicolau. Também a sua pose evidencia distinção, a cabeça erguida, um braço amparando serenamente o ombro do monarca e o outro segurando o Livro das Escrituras.

A imagem de D. Maria de Castela é mais convencional, numa postura mais rígida e sem o mesmo tipo de tratamento, embora majestosa e digna da sua condição. Também ajoelhada e de cabeça erguida para o alto, o corpo inclina-se ligeiramente para a frente caindo as suas vestes com naturalidade, sendo de destacar o franjamento do manto e o debruado do toucado.

Apresentando D. Maria vemos S. João Baptista vestindo a tradicional pele de camelo apertada na cintura por um cinto de couro, segurando numa das mãos o Livro das Profecias e na outra um cordeiro com características formais pouco reais.

No entanto, o tratamento do cabelo e da barba são notáveis, assim como as pregas minuciosas da pele com que se cobre.

É importante referir a triangulação que aqui toma lugar, com o Nascimento do Salvador ocupando o vértice superior e os dois monarcas acompanhados pelos padroeiros formando a sua base. Estabelecendo um paralelismo mitográfico directo entre este local na capital do reino e a cidade da natividade de Cristo, este portal invoca o emblemático nascimento do Salvador, sendo concedido aos reis um local privilegiado no momento de adoração.⁴⁷ Esta estruturação iconográfica e a prefiguração das personagens levam-nos a encará-la segundo uma lógica retabular, sendo corroborada essa ideia pela organização compositiva de toda a estrutura, apresentando nas suas proporções uma idêntica disposição, na qual os volantes móveis se fecham sobre um painel central, justificando plenamente a sua inclusão no nosso estudo.

Abaixo das estátuas reais temos as imagens dos Quatro Evangelistas: S. João, S. Lucas, S. Marcos e S. Mateus. Segurando o Livro, e embora bastante mutilados, todos podem ainda ser identificáveis pelos seus atributos.

A meia altura dos dois butaréis surgem-nos seis figuras que têm suscitado algumas questões interpretativas, mas habitualmente descritos como seis Apóstolos, identificados pelos seus atributos como S. Tiago Menor, S. Paulo, S. Matias, S. Tomé, S. Pedro e S. André, devendo ter sido “a falta de espaço a determinar o corte pela metade dos primeiros seguidores de Cristo”.⁴⁸

No arco fundamental, no espaço intercolúnio central encontramos sobrepostos quatro anjos de cada lado, esculpidos em médio relevo, mais lembrando “putti ou amores do que anjos da Corte Celeste, tal o seu marcado renascentismo”.⁴⁹ Todos se apresentam envergando diversos tipos de roupagens e exibindo diferentes atributos: ora trajando de legionário romano e exibindo na mão um golfinho ou, noutro caso, um escudo redondo com um florão, ora vestindo a túnica de cantor e sustentando um escudo com a forma da cabeça de um leão. Em vários casos envergam couraças e mangas franjadas, quase sempre segurando filactérias, cartelas ou escudos de armas ou com um busto em perfil.

Na face exterior do portal encontramos ainda dois santos de veneração local e associados a uma recente mitologia nacional: do lado esquerdo vemos o Infante Santo, D. Fernando, ainda apresentando os seus grilhões e um bordão, e do lado oposto vemos S. Vicente trazendo na mão uma caravela.

Tal como já anteriormente referimos, claramente podem ser vistos neste portal elementos pertencentes a diferentes discursos estilísticos, evidenciando soluções orientadas por mestres com diferentes formações artísticas. Enquanto os elementos estruturais de suporte ecoam típicos sintagmas de cariz gótico, próprios da formação do mestre biscainho encarregue de uma primeira fase construtiva, já o restante esquema compositivo, a estatuária e uma série de novos elementos decorativos anunciam uma nova gramática artística de vanguarda, “vertendo para a realidade portuguesa a sua versão da arte italiana”.⁵⁰

1.3 - Análise geométrica

1.3.1 -Estrutura Interna

Tal como anteriormente referimos, depois de analisada a fotografia visando o portal axial, esta foi cortada segundo processos digitais, obtendo um rectângulo no qual se insere o portal tendo em conta os seus limites extremos. Seguidamente, apli-

⁴⁷ Dias Pedro, *Os portais Manuelinos...*, p. 171.

⁴⁸ Ibidem, p. 175.

⁴⁹ Ibidem, p. 154.

⁵⁰ Pereira, José Fernandes, *Escultura Clássica*, Dicionário de Escultura Portuguesa, Ed. Caminho, Lisboa, 2005, pp. 244.

câmos sobre este rectângulo a *Armadura NC*, podendo ser vista na figura G o resultado da sua aplicação sobre o portal axial.

Recordamos que de todas as linhas estruturantes que integram qualquer traçado regulador, o artista usará apenas as que lhe forem úteis e necessárias, como auxiliares da sua composição e na disposição dos seus mais variados elementos. Recordemos também que poderá ainda optar por projectar alguns dos pontos de intersecção das oblíquas no sentido de traçar linhas horizontais e verticais que usará, no todo ou em parte, com esse mesmo intuito.

Tal como nos foi dado a ver no estudo supracitado, em todos os casos em análise existe sempre um grande número de segmentos verticais e horizontais, naturalmente associados às estruturas arquitectónicas das máquinas retabulares, e neste caso concreto, à própria estrutura do portal. Na figura G assinalamos os vários segmentos que poderão ter existido, eventualmente, como auxiliares da composição.

Começando por referir as linhas verticais, vemos estarem assinalados, segundo uma disposição simétrica, os extremos dos colunelos mais exteriores e que demarcam o limite dos pés direitos.⁵¹ Da mesma forma, no seu interior, outros tantos segmentos delineiam as marcações dos colunelos internos. No topo do portal, também as pilastras na divisão do nicho central onde é representada a *Natividade*, se encontram bem marcadas. Nos extremos laterais deste conjunto, os balaústres que suportam o coroamento dos nichos da *Anunciação* e da *Epifania*, têm uma marcação central relativamente aproximada, embora mais concordante à esquerda. São ainda de referir os encostos de volutas dos coroamentos destes mesmos nichos, cujo encontro se dá, também, em local bem assinalado por duas verticais.

Quanto aos segmentos horizontais, sem que exista o mesmo necessário padrão de simetria, assinalamos os segmentos que parece terem servido como delineamento do colunelo mais exterior na marcação do arco mistilíneo, bem como a de alguns dos colunelos interiores.

Também na mesma figura identificámos o conjunto de linhas oblíquas que poderão ter sido usadas como auxiliares da composição na colocação e orientação das personagens, ou na ordenação das suas posturas. Começamos por salientar as linhas que partem do topo da estrutura, ao centro, unindo as figuras da Virgem Maria e de S. José, de alguma forma definindo a inclinação dos seus corpos, e em alinhamento com as mãos postas de D. Manuel e de D. Maria. Estas mesmas linhas orientam também a inclinação dos corpos dos reis, mais evidenciada pelas pregas das suas vestes. Seguidamente assinalamos a existência das linhas que partem das figuras reais em direcção ao escudo das armas de Portugal encimado pelo elmo e suportado pelos dois anjos. Ainda nas figuras dos reis, identificamos as linhas que unem as suas mãos postas com as figuras dos padroeiros que, atrás de si os apresentam, orientando também notavelmente as suas posturas. Ao alto, verifica-se a existência de duas linhas peculiares: à esquerda, a que estabelece a relação do Anúncio Angélico, e à direita, a do rei, “representante de toda a Humanidade” prestando a sua homenagem ao Redentor. Referimos também as duas linhas oblíquas (embora não assinaladas a amarelo) demarcando a separação do presépio com o conjunto formado pelos anjos que seguram o escudo das armas de Portugal, mais abaixo. Devemos ainda salientar importantes pontos de intersecção, tais como aquele onde se verifica a localização do Menino Jesus deitado sobre uma cesta improvisando o pequeno leito; mais abaixo, a localização do paquife; e ainda, embora de menor importância, a localização das duas quimeras pendentes da estrutura.

⁵¹ Utilizando cruzamentos que se apresentam simétricos relativamente ao eixo vertical, central a toda a composição.

No caso específico deste Portal, é muito importante salientar as considerações que fizemos sobre o rigor matemático no emprego do Método Geométrico. Tal como é possível ser verificado na imagem, existem um grande número de alterações e assimetrias na traça original do Portal, algumas delas devendo-se a posteriores intervenções, implicando uma menor adequação das linhas do traçado regulador à estrutura original, perfeitamente compreensível e em nada retirando à validade da presente análise.

1.3.2 - Figuras Geométricas

Nesta obra verificamos a existência de um número relativamente restrito de figuras geométricas, não encerrando todas a mesma importância no reforço da mensagem iconográfica, contudo, aí estabelecendo um número notável de triangulações, assinaladas na figura G. Referindo em primeiro lugar as figuras de maior preponderância, apontamos o triângulo que se forma partindo do ponto mediano do lado superior do *marco* em que se insere o portal, tendo como eixo de simetria o próprio eixo da composição, e delineando a composição da Santa Parentela. Neste mesmo seguimento é relevante assinalar que por acréscimo do gnómon⁵² deste triângulo uma notável relação se estabelece enquadrando também, mais abaixo, os reis de Portugal, contribuindo enormemente, para a mensagem simbólica deste portal, como facilmente se depreende e teremos oportunidade de verificar. Em terceiro lugar, identificámos o triângulo usando o mesmo eixo de simetria, estabelecendo a trilogia entre D. Manuel, D. Maria e o escudo das armas de Portugal. Por fim, mas não de menor importância, assinalamos a triangulação que se estabelece ligando os três importantes episódios da *Anunciação*, *Natividade*, e *Adoração dos Reis*. A análise simbólica associada aos quatro triângulos assinalados será seguidamente verificada. Resta-nos referir a presença das duas circunferências no remate dos nichos dos santos padroeiros, muito embora eles não tragam significativos contributos para a mensagem global implícita.

1.4 - A aplicação do modelo retabular chanterenesco

No seguimento do nosso estudo aplicado ao reportório das obras retabulares de Chanterene, verificámos aí existirem determinados pontos de concordância, parecendo-nos, então, estes aqui verificados um pouco “desfasados”. Esta questão colocou-se-nos, sobretudo, quando confrontámos os resultados supra mencionados com o resultado obtido da mesma análise ao retábulo da *Lamentação* da igreja do mosteiro de S. Marcos, em Tentúgal [Fig. E]. Vejamos:

De facto, esse retábulo é o resultado de uma encomenda de D. Aires Gomes da Silva – o segundo do nome – e sua mulher, D. Guiomar de Castro, para a capela-mor do mosteiro hieronimita de S. Marcos – localizado próximo de Tentúgal, na orla do Mondego – num desejo de aí criar um programa iconográfico de celebração pessoal, dando continuidade ao intento de sua avó, D. Beatriz.⁵³

Distinguindo-se pelas suas participações em investidas militares no Norte de África, D. Aires Gomes da Silva pertencia a uma notável linhagem de servidores do rei, tendo vindo a suceder a seu pai no cargo de Alcaide-mor de Montemor-o-Velho. Mais tarde D. Aires Gomes da Silva viria a ser Camareiro-mor de D. João II, tendo ainda sido enviado como embaixador à corte de Henrique VII de Inglaterra, e desde 1505 tomou o cargo de Regedor da Justiça da Casa da Suplicação. Mais tarde, em 1521, já mal de saúde, terá abdicado desta função para seu filho João da Silva.⁵⁴

⁵² Entende-se por gnómon a figura geométrica que associada a uma primeira reproduzirá uma figura semelhante à original Cf. Casimiro, Luís, *A Anunciação do Senhor* – pg. 888, fig. 19. Ver também Hambidge, Jay, *The Elements of Dynamic Symmetry*, pp. 101-104.

⁵³ Carvalho, J.M.Teixeira de, *O mosteiro de S. Marcos segundo os ms. de Fr. Adriano Casimiro Pereira e Oliveira / introd. e notas por J. M. Teixeira de Carvalho ; pref. Dr. Reynaldo dos Santos*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922., pp. 1-21

⁵⁴ Ibidem

Imbuído do elevado estatuto que detinha a sua família ao serviço da Coroa Portuguesa e interessado em se fazer eternizar, bem como a toda a sua família, num sumptuoso panteão familiar, Aires Gomes da Silva terá pedido autorização a D. Manuel para contratar o seu imaginário com o intuito de conceber obra de elevada categoria. É opinião consensual dos vários autores que têm vindo a abordar esta temática, que pretendendo aproximar-se de uma figura que tanto venerava e, simultaneamente, reivindicando



[Fig. H] – Reconstituição Hipotética do Portal Axial de Nossa Senhora de Belém

para a sua linhagem um elevado estatuto numa plena afirmação de prestígio, esta acção terá decorrido no sentido de uma identificação e de uma emulação mecenática da figura real de D. Manuel. Esta atitude é possível ser justificada tanto pela sua preferência na escolha de um mosteiro hieronimita, a poderosa ordem religiosa recentemente escolhida por D. Manuel para guardião do panteão régio; bem como pela maneira segundo a qual se faz representar, ajoelhado em oração e igualmente apresentado por S. Jerónimo; e ainda pela escolha do mais distinto artista ao serviço do rei, afamado pelas suas notáveis qualidades plásticas, capaz de reproduzir mimeticamente a partir do real.⁵⁵

Quando, posteriormente, efectuámos a análise geométrica do retábulo da Lamentação no Mosteiro de S. Marcos, em Tentúgal,⁵⁶ verificámos que na ordenação geométrica assente no traçado regulador aí possivelmente empregue, os doadores se encontravam perfeitamente alinhados, numa idêntica, mas mais perfeita, triangulação em direcção ao altíssimo estando as suas posturas em correcto alinhamento e concordantes com as oblíquas do traçado geométrico [Fig. E]. Tal como acima evidenciámos, não foi exactamente o que aqui encontramos.⁵⁷

Sabendo da controvérsia e das várias opiniões avançadas relativamente à altura original deste Portal, dos vários pareceres quanto à sua primitiva formulação, da sua adequação à implementação do coro-alto e das reformulações oitocentistas, segundo este mesmo *Método Geométrico* pusemos a possibilidade de tentar gizir aquela que poderia ter sido, supostamente, a sua topologia inicial.⁵⁸

Para tal, observando as cesuras entre os diversos blocos segundo os quais se organiza a estrutura do portal, e usando os meios computacionais aplicados a uma montagem fotográfica, tendo como pressuposto a mesma organização observada no retábulo de S. Marcos – pelo facto de aí existir uma idêntica figuração das personagens – adequámos a estrutura do portal ao traçado regulador já enunciado,

⁵⁵ Esta última característica sublinha o moderno carácter do encomendador, perfeitamente consciente e inserido no espírito do tempo renascentista, na importância que confere à verosimilhança da retratação do indivíduo.

⁵⁶ O qual foi concebido, em todos os aspectos, numa tentativa de emulação da figura mecenática de D. Manuel e da simbólica presente neste Portal, onde as figuras dos doadores aí presentes perfilham de uma idêntica postura à das imagens dos reis aqui presentes.

⁵⁷ Embora em S. Marcos os doadores olhem a direito e em Santa Maria de Belém o casal régio olhe para o alto: em ambos os casos, os comitentes prefiguram o mesmo acto de veneração e dirigem o olhar para a figura central de Cristo. Cf. Henriques Francisco, *O Retábulo da Pena...*, pgs. 110-113.

⁵⁸ "Foi muito alterado este pórtico e não é possível reconstituir a sua traça original. Pela análise dos elementos construtivos, estão lá bem marcadas, pelo menos, três empreitadas (...)", in Atanásio, Manuel Mendes, *A arte do Manuelino: mecenas, influencias, espaço*. Lisboa, Editorial Presença, 1984, p. 91-95. Ver também Dias, Pedro, *Os portais Manuelinos ...*, pp. 131, 136, 147, 148 e 152. Ver ainda Moreira Rafael, *A Arquitectura do Renascimento...*, pp. 254 e ss., e 264.

pelo que se tornou necessário ampliá-la em altura. Assim, foi-nos possível criar uma nova hipótese de trabalho, observando como pressupostos o actual “encurtamento” da altura do portal axial, bem como a tipologia de outros portais manuelinos tais como o portal sul deste mesmo mosteiro, o portal sul do Convento de Cristo, em Tomar, o portal da capela de S. Miguel, na Universidade de Coimbra, e o portal da Matriz da Golegã. O resultado da nossa reformulação pode ser visto na [Fig. H].

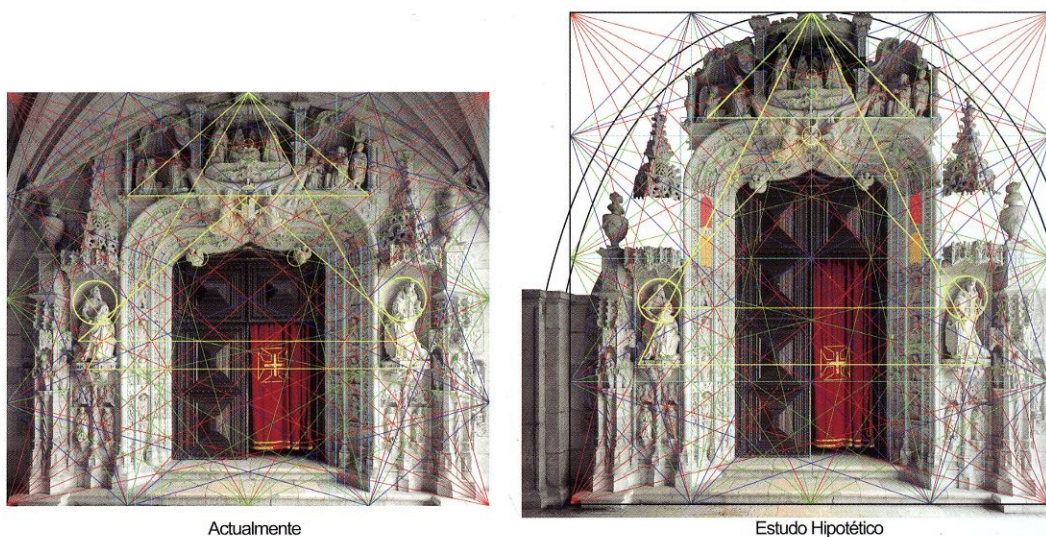
Esteve subjacente ao nosso estudo a preocupação de que as figuras dos reis se mantivessem no perfeito alinhamento das oblíquas que partiam do ponto mediano do lado superior do marco delimitador do Portal, integrando-se numa mais perfeita triangulação, em tudo idêntica à que encontrámos em S. Marcos. Para tal verificámos que teríamos de “aumentar” todo o traçado regulador, mantendo-o fixo na sua base, para que tais linhas se ajustassem e se tornassem “concordantes”.

Depois de termos concebido o novo traçado, sendo este mais alongado na vertical, verificámos que toda a estrutura deveria ser também prolongada de forma a ocupar a nova área encontrada, mais elevada do que a existente. Procurámos então as zonas de cisão entre os blocos para, por aí, efectuarmos os nossos cortes na imagem, permitindo-nos que toda a zona acima do arco mistilíneo, tomado a partir das laterais dos baldaquinos dos reis (que não fazem parte dos mesmo blocos de pedra) fosse elevada até serem encontrados os mesmos pontos de contacto verificados sobre o anterior traçado. Ou seja, assim, todo este grupo superior foi subido e ajustado a este mais recente traçado, mas cumprindo as equivalentes localizações nos cruzamentos das oblíquas, onde permaneceram concordantes o escudo das armas de Portugal e o Menino deitado sobre a cesta que Lhe serve de leito.

Perante estes novos dados e segundo uma nova e atenta observação, verificámos que a posição tão rebaixada da “abóbada esquartelada abatida” sobre o nicho central – sob a qual não se insere adequadamente a figura de S. José e que quase toca a cabeça da Virgem Maria – não seria consentânea com a altura dos coroaamentos dos dois nichos adjacentes, mais elevados e desaforando a sua área interna, permitindo uma melhor leitura de cada um desses grupos. Assim, e verificando que o Portal ainda não cumpria a altura total do novo traçado, mais uma vez procurando originais cesuras nos blocos de pedra, verificámos a existência de cortes nas pilastras que organizam o nicho central da *Natividade*. Como tal, tomámos todo o corpo da abóbada esquartelada incluindo os segmentos das pilastras acima da cesura, elevando-a até à altura permitida pelo novo traçado e obtendo a composição mostrada comparativamente na [Fig. I].

Tomando os topos das pilastras nas quais assenta o arco actual, executámos o delineamento do suposto arco, traçado a negro na figura, e terminando à altura permitida pelo novo traçado geométrico, rematando a estrutura de forma idêntica à que persiste na actualidade.

Verificámos que nos portais manuelinos – e do gótico, na generalidade – existe sempre uma profusão ornamental que preenche por inteiro a área de implementação no qual se insere o portal. Verificámos igualmente que, no portal sul, a altura dos baldaquinos é sensivelmente superior ao espaço reservado ao das figuras representadas. Assim, e verificando que também nos baldaquinos deste portal não existia união entre os diferentes blocos de pedra na separação entre a coroa e a cúpula respectivas, e sem que estes apresentassem uma perfeita adequação formal entre si e ao espaço recentemente proposto, decidimos elevar a coroa e o pináculo à altura



[Fig. I] – Estudo Comparativo

(média) em que se aproximassem, no seu topo, ao novo arco aí projectado, preenchendo o espaço que considerámos, inadequadamente, vazio.

É importante realçar que a altura do arco mistilíneo torna possível a inclusão de mais dois pequenos nichos em altura no intercolúnio e que, desta forma, notavelmente, se lhe adequam. Assim, ver-se-ia alargado o número de “anjos da Corte Celeste” para doze, um número mais concordante com este universo cristológico, e que nos orientaria para novas possíveis interpretações.

Mais uma vez referimos que esta hipótese de estudo, baseada no *Método Geométrico*, nos foi sugerida por apreciação e constante comparação deste mesmo traçado geométrico, aplicado e sempre operante nas restantes obras retabulares de Chanterene.

Assim, de acordo com as novas alterações, passamos a efectuar uma nova análise geométrica.

1.4.1 - Estrutura Interna (proposta)

Embora neste caso específico tenhamos partido de um de pressuposto de análise inverso,⁵⁹ voltámos a aplicar vários dos métodos de divisão interna aplicados à nova figura geométrica em que se inscreve o portal, sempre com o intuito de verificarmos se poderíamos encontrar um outro traçado orientador.

Assim, no que respeita às linhas verticais e horizontais, uma vez que reajustámos a estrutura retabular ao mesmo traçado mais alongado mas mantendo a sua ordenação, pode ser verificado na figura H que se mantêm as mesmas concordâncias.

Seguidamente identificamos as novas concordâncias do traçado e da estrutura por nós propostas, referindo apenas o novo e mais correcto alinhamento das figuras régias com as linhas que, de igual forma, estruturam as figuras da Santa Parentela.

Por fim, referimos as linhas que partem dos dois santos patronos que passam a encontrar-se sobre o campo do escudo das armas de Portugal.

1.4.2 - Figuras Geométricas (proposta)

Neste caso continuamos a verificar o mesmo número de figuras geométricas, mas onde as novas triangulações são estabelecidas de forma um pouco diferente [Fig. H].

⁵⁹ Ou seja, dado um determinado traçado regulador que encontrámos operante em exemplos análogos nas restantes obras retabulares de Chanterene, quando aplicado sobre este portal, modificámos a estrutura “original” do portal para que se adequasse a esse mesmo traçado.

Assim, mantém-se inalterável a triangulação que se estabelece no coroamento da estrutura e enquadrando os três momentos da *Encarnação*, bem como a triangulação que ordena a composição da Sagrada Família, mas cujo gnómon e o novo triângulo semelhante assim resultante, melhor delineiam a postura dos reis. Por fim, mas mais relevante, uma nova relação se estabelece com a triangulação proporcionada pelo escudo das armas de Portugal e os santos padroeiros, conferindo também uma nova leitura simbólica.

1.5 – Estratégias de significação

Tal como nos foi possível averiguar, o portal apresenta uma métrica de divisão horizontal idêntica à que encontramos nas comuns estruturas retabulares em voga em toda a península, como se de um tríptico se tratasse, e cujos volantes móveis se fecham sobre o painel central. De acordo com o traçado geométrico empregue, podemos observar o quão próximo se encontram as divisões horizontais da *armadura NC* sobre os colunelos exteriores do vão [Fig. H]. Assim, encontramos também delimitadas as três diferentes áreas deste “portal-retábulo”, correspondendo as duas laterais aos volantes móveis, e toda a área entre ambos correspondendo ao painel central. Corroborando esta mesma ideia e cumprindo a habitual tipologia, os reis e os respectivos santos patronos são representados nestas mesmas áreas laterais, e todo o espaço central – o vão de entrada para a igreja e todo o grupo escultórico no seu coroamento – constitui-se como uma entrada para o espaço do Sagrado, ele próprio pretendendo igualar o Império Celestial sobre a esfera terrestre.

Desta forma, dada a posição que as figurações de D. Manuel e D. Maria tomam na composição (nos vértices inferiores do triângulo acutângulo originado no extremo superior do portal e alinhando-se pelas figuras parentais da *Natividade*), também devido às suas dimensões e ao carácter natural das representações, as figuras régias apresentam-se como uma emulação das figuras de S. José e da Virgem Maria adorando e velando o Deus Menino, assumindo-se, simultaneamente, como guardiães do templo.

O paquife com o escudo das armas de Portugal e símbolo do reino, nesta organização compositiva servindo de suporte à *Natividade*, simboliza Portugal, país teóforo [portador de Deus], como veículo de cristianização do mundo, e tomando S. Jerónimo e S. João Baptista (nos vértices inferiores da triangulação assim formada) como zelosos protectores e vigilantes intercessores.

Os monarcas, assim designados por Deus para esta excelsa missão, orientando o seu intrépido povo na conquista do mais vasto e excelso império até então conhecido e ainda em plena expansão, através da representação da *Adoração dos Magos* assumem-se, igualmente, os reis do mundo venerando o Menino.

Observamos neste conjunto a predominância das três figuras triangulares, elas mesmas constituídas por três vértices, três arestas e três ângulos. *Três*, é o número que exprime a ordem espiritual e intelectual em Deus, no homem, e no cosmos. Neste último, ele simboliza a união do Céu com a Terra como resultado da união de *um* com *dois*. No universo cristão, *três* é o número que exprime a ordem espiritual e intelectual em Deus, a perfeição da Unidade Divina, sendo Um em três Pessoas, e assumindo-se como símbolo da Santíssima Trindade.⁶⁰ Neste portal, também esta representação tripartida toma lugar segundo a triangulação estabelecida: Deus uno ao alto, de onde emana a correspondência na dupla configuração terrena.

⁶⁰ Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain – *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa O Simbolismo do Templo Cristão

É bem patente a importância e toda a atenção dada a este portal, o empenho na sua elaboração e na concepção do seu programa iconográfico. Uma vez que a porta toma uma importante simbologia no contexto do templo, assumindo-se como *lugar de passagem* e ocupando um lugar primordial no rito iniciático, ela marca a separação entre o mundo profano e o lugar sagrado: a porta aberta para o Além, a entrada para a Casa de Deus. “A sacralidade da passagem e da porta assume todo o seu valor quando se trata do templo, razão pela qual se colocavam à entrada dos edifícios sagrados «guardas do limiar» (...) personagens semidivinas ou mesmo divinas”, elevando substancialmente a simbólica assim conferida à figura dos monarcas.⁶¹

⁶¹ Cf. hani, Jean,
O Simbolismo do Templo
Cristão: Lisboa,
Edições 70, 1998,
p. 77-78.