

ANTÓNIO DUARTE
DA ACADEMIA NACIONAL DE BELAS-ARTES

«ESCULTURAS DE PEDRA EXISTENTES
EM ESPAÇO DO ANTIGO CONVENTO
DE S. FRANCISCO DA CIDADE
—HIPÓTESES DE INTEGRAÇÃO»



E

4

27(8)

L I S B O A
1 9 8 4

«ESCULTURAS DE PEDRA EXISTENTES EM ESPAÇO DO ANTIGO CONVENTO DE S. FRANCISCO DA CIDADE —HIPÓTESES DE INTEGRAÇÃO»



Por ANTONIO DUARTE

ENTRE duas comunicações que nos propusemos fazer durante o período das Comemorações do Cinquentenário da Academia Nacional de Belas-Artes, decidimo-nos, entre «Escultores Vogais Académicos, de 1932 a 1982», trazer à vossa crítica a comunicação com o título em epígrafe.

Referimo-nos a esculturas integradas no património da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, espaço confinante com a nossa Academia, Biblioteca e Museu Nacional de Arte Contemporânea, instituições culturais alojadas no antigo Convento de S. Francisco da Cidade, que em tempos próximos passados formaram um todo que se perdeu, e de que se espera um renascer de valorização mútua, como centro cultural ampliado.

É lamentável, mas acontece frequentemente coexistir-se uma vida inteira com documentos culturais, da moeda ao livro, do quadro à estátua, do monumento civil ou religioso ou sítio arqueológico, e outros, sem jamais se lhes atribuir a importância que merecem, por alheamento, espírito de rotina, ou simples falta de curiosidade, mesmo entre aqueles que pela sua sensibilidade e cultura estão alertados para os valores do espírito. Observação que também nos visa, por não estarmos inteiramente isentos de culpa; ou será questão de opção num país «demasiado» rico desses valores?

O arrazoado vem a propósito de quatro esculturas de Santos de pedra, que deambularam por mais de cinquenta anos, o tempo de que

E
4/27
(8)

R. 4503

somos testemunha, por diferentes locais na área ocupada pela E. S. B. A. L., ladeando presentemente o pátio da cisterna.

Anteriormente a este local, para onde foram mudadas para sua valorização, estiveram colocadas junto do que resta do claustro no piso térreo da Escola, onde permaneciam sabe-se lá há quantos anos; nada nos garantindo valorização futura de sua exposição, continuando a sofrer indignidades ao alcance de mãos contestatárias, como se encontram.

Desde quando incorporadas no património da Escola?

Onde se encontra o registo da sua existência, não pedindo já a data da sua entrada, proveniência e identificação; terá alguma vez existido esse registo na Escola?

Se retiradas dos destroços da Conceição Velha, como salvados do terramoto, asiladas em S. Francisco da Cidade; mais fácil de admitir depois de 1834, quando extintas as ordens religiosas, com maior probabilidade após 1836, quando da criação da Academia de Belas-Artes, por decreto da Rainha D. Maria II.

Porque não guardadas no que resta do Convento do Carmo, onde se encontram, trazidas da Conceição Velha, à entrada do seu portal norte, capitéis, etc., tudo executado em pedra da mesma qualidade, igual à das quatro estátuas de Santos, na E. S. B. A. L.

Ou provenientes de Igreja que D. Manuel I, tenha mandado edificar, integrada no Convento de S. Francisco, que D. João III, continuou?

*

Com perto de quinhentos anos de existência contados, do trabalho daquele que as lavrou, em dura pedra, porque são do mesmo autor, chegaram aos nossos dias quatro obras de imaginária religiosa, esperaram para serem incorporadas no património, esse tempo apesar de claramente expresso pelo estilo a sua inclusão na nossa escultura da primeira metade do séc. XVI.

Se as quatro estátuas formavam conjunto na época em que estiveram integradas na arquitectura, ou só depois da sua remoção se encontram reunidas pelas vicissitudes porque passaram, será difícil apurar; não consta haver mais estátuas dispersas com as suas características, presumindo-se pertencerem a um conjunto, nitidamente expresso pela sua unidade formal.

São elas S. Pedro (*foto A*) apóstolo, Simão Pedro, num só bloco; farto e espesso manto, traçado da esquerda, apoiado no antebraço do mesmo lado, pela cintura alta formando largo «avental» com bordadura de um só

motivo relevado. Simbólico das cinco chagas das quinas do escudo nacional, ou mero motivo decorativo? Diferenciado, mas mantendo afinidades com a bordadura de três lóbulos alternados com «pedras» no S. Pedro na fachada lateral dos Jerónimos.

A mão direita espalmada segura livro aberto, na esquerda chave, constante da sua iconografia, colocada medianamente ao todo da estátua, com o patilhão ao alto, aberto em forma de cruz; comparada com a chave da estátua de S. Pedro do portal dos Jerónimos, bem acentua, dentro das semelhanças possíveis, a espessura e ausência de pormenores desta.

Nus, espreitam sob o tecido quebrado interior ao manto, os dedos do pé esquerdo; a base quase inexistente sobre que assenta o volume pesado da figura bíblica, cuja altura, excluída a cabeça, é duas vezes a largura, quando observada de plano anterior ou posterior, tal o seu atarracamento, de cinco cabeças e meia na maior dimensão.

Barba redonda espessa, e longo cabelo, também espesso, ecos do gótico ainda próximo, características da maneira Manuelina da representação da figura humana; o todo da cabeça insere-se num quadrado, face de tipo digestivo, maxilares formando o maior eixo da face.

Mão que segura a chave e ponta do pé visível, são toscamente esculpidos, contrastando com a cabeça, mão direita e bordadura do manto.

Rudimentares os pormenores apontados, comparados com obras da época, o equilíbrio de toda a estrutura da figura, mantém semelhante espírito; apoiado na perna direita avança muito baixa a articulação da perna esquerda, estatismo, quase equilíbrio, pela gravidade do peso do bloco, mais que pela estrutura da estátua quando figuração humana.

Mede a estátua um metro e cinquenta de altura, o seu tardo é esponteirado largo para melhor se agarrar a encosto argamassado, e assim se adoçar em nicho de portal ou janelão, em que teria estado integrada.

Tratamento semelhante foi dado às outras três estátuas; da leitura plástica do conjunto, salienta-se robustez, carácter que também se explica pela qualidade do calcário duro, com muitos fósseis, em mão pouco hábil, não favorável a pormenores delicados, mais fáceis em calcário brando ou fino mármore, que o calcário da encosta da Ajuda, não permitiu com o maior sucesso nestas estátuas.

S. Paulo (*foto B*) fortemente mutilado, pelo que se encontra constituído o todo por dois blocos muito desiguais, sugerindo-nos queda da estátua, de altura suficiente para que tivesse quebrado bloco tão duro, pelo esterno, fora a fora, ficando os ombros incorporados no bloco menor.

O manto lançado da direita, pelo que alterna com o lançamento do manto da estátua de Pedro; alternância que não se verifica com a perna e pé, em que se apoiam, sistema de apoio da figura humana, que se veri-

fica a partir da arte grega do séc. V antes de Cristo, o que faz supor, em integração arquitectónica, terem estado colocadas a níveis diferentes.

O plano do «avental» é perturbado pelo avanço do joelho esquerdo, muito abaixo do que anatomicamente e estruturalmente seria de desejar, como se verificou no S. Pedro; apoiando-se o corpo na perna oposta, como naquela estátua semelhantemente se observa.

Segura levemente com a mão esquerda, logo abaixo da cintura alta do mesmo lado, avultada espada com punho destruído, a ponta da lâmina assente junto ao pé do mesmo lado com os dedos avançados.

Também descalço o pé direito, encontra-se recuado, nele se faz o equilíbrio da figura; a mão do mesmo lado segura pela parte de cima, lado do texto, livro aberto, mutilado na sua metade externa, ao nível do cordão da cintura, no jeito pouco comum de virar a página com o dedo indicador.

As duas estátuas femininas alternam entre si, pelo facto do seu equilíbrio, se fazer na perna esquerda, uma, na direita outra; as masculinas repetem o equilíbrio do mesmo lado, sugerindo por um critério de composição, a existência de duas outras estátuas, formando um grupo de quatro. São Lucas e São João Evangelista, as quatro em alternância com os quatro profetas do Antigo Testamento, na afirmação de que a lei Moisaica é reflexo da lei Evangélica na representação dualista do Antigo e Novo Testamento; noutra composição dualista as estátuas dos quatro Evangelistas alternariam com os quatro Doutores da Igreja Latina, S. Jerónimo, Santo Agostinho, Santo Ambrósio e S. Gregório Magno, ou simplesmente dois Apóstolos, de cada lado, de um portal imaginado.

Voltando ao S. Paulo, caracteriza-se a cabeça de diferente modo da de S. Pedro, face e barba mais alongadas, tipo respiratório, devido a maior distância existente entre os malares, relativamente aos maxilares, e largura do frontal na estrutura óssea da face; os cabelos individualizados, em forma de cordas junto à face. Estátuas, dir-se-ia interpretadas por «prático», executadas por cópia de modelos volumétricos, «tirados à vista», ou a compasso, por a sua execução nos parecer uma tradução formal, que não está à altura da ideação desses modelos, no domínio da estrutura e execução de pormenores de mais difícil execução, em qualquer das estátuas, comparadas com imaginária de execução próxima no tempo.

Passamos a descrever e analisar imagem de Santa, actualmente sem atributos, de mais difícil identificação iconográfica (*foto C*), uma das quatro estátuas de que nos ocupamos; traja com vestes de dama de elevado nível social, manto cruzado e elevado ao ombro esquerdo, caindo sobre a ponta do pé direito calçado, perna flectida pela articulação, encon-

trando-se a cabeça fora da prumada, que deveria incidir sobre o ponto de apoio da figura; o pé esquerdo ocultado.

Corpete aberto mostrando tecido fino pregueado, junto ao nascer do colo; chapéu em forma de turbante, sobre coifa, cabelos compridos em duas grandes mechas encaracoladas, até à parte inferior do busto.

Presume-se já ter tido na mão direita, desaparecida, como parte do antebraço, o seu atributo; a mão esquerda levantada à altura do ombro do mesmo lado, sugere apontar para o alto, o dedo indicador que lhe falta, de fácil reconstituição visual, pelo todo da mão que resta, sugere chamar atenção, para as alturas do espírito.

Maria Madalena, estamos que representa, faltando-lhe da sua iconografia pessoal e constante, segurar o vaso de óleo que Jesus lhe oferecera, depois desta lhe ter ungido os pés, vaso inexistente, como já referimos.

No período gótico, foi frequentemente representada Maria Madalena, sem vestidos, coberta totalmente por farta cabeleira, como Santa Maria Egípcia, e ainda na Madalena de Donatelo, no Baptistério de Florença, executada após 1453 em madeira (²).

A outra estátua feminina representa Santa Clara de Assis (*foto D*), com hábito de Clarissa, envolvida a cabeça por manto que lhe vem cair sobre a ponta do pé esquerdo calçado, traçado da esquerda para a direita; segura na mão esquerda, à altura da cintura encoberta, cruz em diagonal, cujos braços terminam, à altura dos olhos, um dos quais, braços, não existe por ter sido quebrado.

Na mão direita um pouco acima da cintura, redução de um edifício de dois andares, alusivo à fundação, com seu Pai espiritual Francisco de Assis, da Ordem das Clarissas.

Das quatro estátuas, esta é a de melhor estrutura, quanto à posição da cabeça, no respeito pelo equilíbrio na perna direita, como na altura a que se situa o joelho direito não oferecendo no entanto dúvidas, ter sido executada pela mesma mão que executou as outras três.

*

Duas hipóteses se confrontam como as mais verosímeis: integrar em Igreja construída nos primeiros decénios do séc. XVI, as quatro estátuas de que nos temos vindo a ocupar; na Igreja do Convento de S. Francisco da Cidade, construída no reinado de D. Manuel I, posterior a 1518, no ano do seu casamento, em terceiras núpcias com D. Leonor, igreja destruída pelo terramoto de 1755, não voltando a ser integradas na arquitectura, e avulso ficaram, deambulando pelas dependências do convento. Ou

albergadas em S. Francisco, a presumir, desde o terramoto de 1755, data em que a Igreja da Conceição Velha ou da Misericórdia, que o Rei Venturoso, igualmente mandou erguer, perdeu o seu portal principal, como tantos outros monumentos de Lisboa, destruídos total ou parcialmente.

Estabelecidas estas duas hipóteses, anteriormente anunciadas, falta-nos percorrer o largo caminho, da procura de sinais de identificação existentes, que permitam com alguma verosimilhança, a integração destas espécies no Convento de S. Francisco, ao Chiado, o que me parece inglório pela não existência de quaisquer documentos, que ali permitam a sua integração.

Repetimos não haver espécies de imagens no Convento de S. Francisco, para confronto, aparte elementos decorativos, de que salientamos (*foto E*), medalhão relevado fecho de nervuras de abóbada, ilustrado com busto de infante, circundado por louros e frutos, que faz supor pela dimensão e do seu tardo, ainda com restos de nervuras, ser de grandes dimensões, a obra arquitectónica a que pertenceu, realizado no mesmo calcário, e de expressão plástica, semelhante às estátuas, pelo espessamento dos volumes.

Na Conceição Velha, as estátuas são em calcário semelhante, e aparentadas na morfologia, do portal lateral, possíveis de comparação com o grupo de imaginária de que nos estamos a ocupar.

Quanto à imaginária do grandioso portal do Mosteiro dos Jerónimos, na fachada lateral, também podemos encontrar aproximação morfológica, ainda que mais longínqua, das quatro estátuas.

Na porta lateral da Conceição Velha, também se distinguem diferenciados imaginários, com maior ou menor poder formal; na iconografia dos quatro núcleos; não se encontra diferenciação assinalável, mas sim, ponto de partida comum.

A distância maior de estilo e execução, verifica-se, como é óbvio, entre o portal principal dos Jerónimos e as estátuas em S. Francisco; uma maior aproximação entre os dois portais laterais dos Jerónimos e da Conceição.

Facilmente se filia esteticamente a imaginária do portal lateral de Santa Maria de Belém, com as do portal sul da Conceição Velha, paralelas no tempo da sua execução.

A aproximação formal da estatuária que integra estes dois portais, como os seus elementos ornamentais, é flagrante; os estudiosos da matéria, baseados na investigação histórica e crítica, aventam o início da construção dos dois monumentos no virar do séc. XV para XVI, 1498-1500; outros colocam mais tardiamente o início do templo da Igreja da Misericórdia.

córdia em 1520, terminada no tempo do Senhor D. João III, já na segunda metade do séc. XVI.

Encontra-se claramente expressa a existência de «um» Chanterene nos Jerónimos, no portal principal, que ali começou a trabalhar por 1517; sobre a traça dos portais, o estudo da composição orquestrada começada em 1500, deve pertencer aos irmãos Castilhos, chegando ali Boitaca e Chanterene dezassete anos mais tarde.

Certa regressão parece ir de 1517, progressivamente à segunda metade do séc. XVI na imaginária dos portais; da expressão formal realista no domínio do movimento e relação das partes do corpo humano, ou cânone, a sequente extinção destas qualidades; menor perfeição nos pormenores, equívoca estrutura da figuração humana na imaginária. Este, o movimento regressivo que se repete em toda a imaginária, quando terminam influências eruditas, internas e destacadamente as externas, de mestres da estatuária, como os sécs. XVI e XVIII bem ilustram entre nós.

Não será indiferente da chegada à morte, 1517-1551, mestre N. de Chanterene, acusar, ao cabo deste largo período, influência do meio, nas exigências da luz, clima, pedras, algumas delas que trabalhou possivelmente pela primeira vez, sendo que as ferramentas de escultura são comuns a todo o ocidente.

No «choque» da arte apurada de Chanterene, que muitos dos seus ajudantes devem ter pretendido seguir, contrariando o aprendizado local, caracterizado pelo espessamento dos volumes, longe do domínio do movimento, tradução de «vida» que a imaginária de Chanterene individualiza, decerto admiravam, tentando imitar, pressupõe mútuas influências.

O calcário é o mesmo, com ligeiras diferenças de maior ou menor enconchado, na imaginária dos portais, mesmo nas estátuas, que se encontram a grande altura, como verificamos. Os cortes das ferramentas, nas obras em análise, são semelhantes à de hoje: o ponteiro do desbaste da pedra ao esboço, observa-se ainda no tardo das imagens adoçadas; para um mais pormenorizado esboço dos volumes, o escopro de dentes; e o escopro liso, e o badame para acabamento, encontrando-se ainda hoje, nas concavidades das estátuas de qualquer época, vestígios claros do escopro de dentes. Como primeiro acabamento, pedras de brunir, no acabamento final pedra pomes.

Técnicas idênticas verificam-se na imaginária do mestre francês, quando trabalha em Lisboa, ou nos calcários brandos de Coimbra, como nos mármore do Alentejo, que permitem maior firmeza no corte pormenorizado em que fez maravilhas.

Chanterene no espírito transmitido à matéria que lavra, assina a obra; no equilíbrio volume espaço, impõe pessoalmente a resistên-

cia que oferece à matéria, o seu espírito, sem a destruir, acorde estético, forças que se não violentam, o escultor a pedra, esta, o escultor, em graus diferenciados nas suas duas maneiras mais salientes.

Raras são as esculturas, que a Chanterene se podem atribuir nos Jerónimos, executadas pela sua mão; aceitando-se que em alguns casos, se limitasse à execução de modelos em barro cozido, para os colaboradores ampliarem por cópia⁽⁵⁾.

No portal aberto, no eixo longitudinal da Igreja dos Jerónimos, encontram-se os excepcionais documentos que constituem dois grupos, o de D. Manuel I, e o Eremita, e o de sua mulher e São João Baptista; obras documentadas como de Chanterene. Retratos do natural? Não afirmamos que sejam, apesar do testemunho do cronista Damião de Goes, e da individualidade evidente, da cabeça do Soberano; a máscara da Rainha, é menos individualizada, diríamos repetir-se no perfil e coifa na Anunciada da Conceição Velha, não atribuída à sua «mão».

Neste artista coexistem duas personalidades, maneiras em que se expressa plasticamente. Como se filiam os retratos dos soberanos em Belém, com a mesma «mão» que executou as estátuas da fachada de Sta. Cruz em Coimbra? Atrevemo-nos a dizer, que são mais do natural as estátuas de Coimbra, que o próprio «natural» do possível modelo, concepção do retrato pela forte individualização do autor, que se reconhece em outras suas estátuas, e Chanterene fez retratos, como os de Clenardo e Jean Petit, não havendo notícia de outros; em nosso entender, teriam sido na linha da imaginária referida de Santa Cruz.

O calcário da Encosta da Ajuda, Alcolena, ou outras pedreiras de semelhante pedra dos arredores, mesmo nas figuras reais, foi utilizado, bem visível na superfície plana, cortada a ferro liso, e brunida no manto de D. Manuel I.

Neste portal, lêem-se três estilos; o dos altos relevos da sobre-porta, o da imaginária de pequenas dimensões, de que salientamos S. Vicente, e os quatro Evangelistas, e os grupos dos soberanos, de grande presença plástica.

No portal lateral, adocado ao plano da parede lisa, do lado esquerdo, sem correspondente do lado oposto, destaca-se, de todo o conjunto, que é vasto, estátua de Apóstolo (*foto F*), inexistente a mão esquerda, e deteriorada a face, o todo, com a «respiração» das melhores obras de Chanterene, com o movimento, que só a grande finura dos panejamentos permite, próxima a nosso ver, do seu mais característico trabalho na fachada de Santa Cruz em Coimbra; em nossa divagação filiável em Donatello, de alguém que conheceu as estátuas de Profetas, no Campanile de

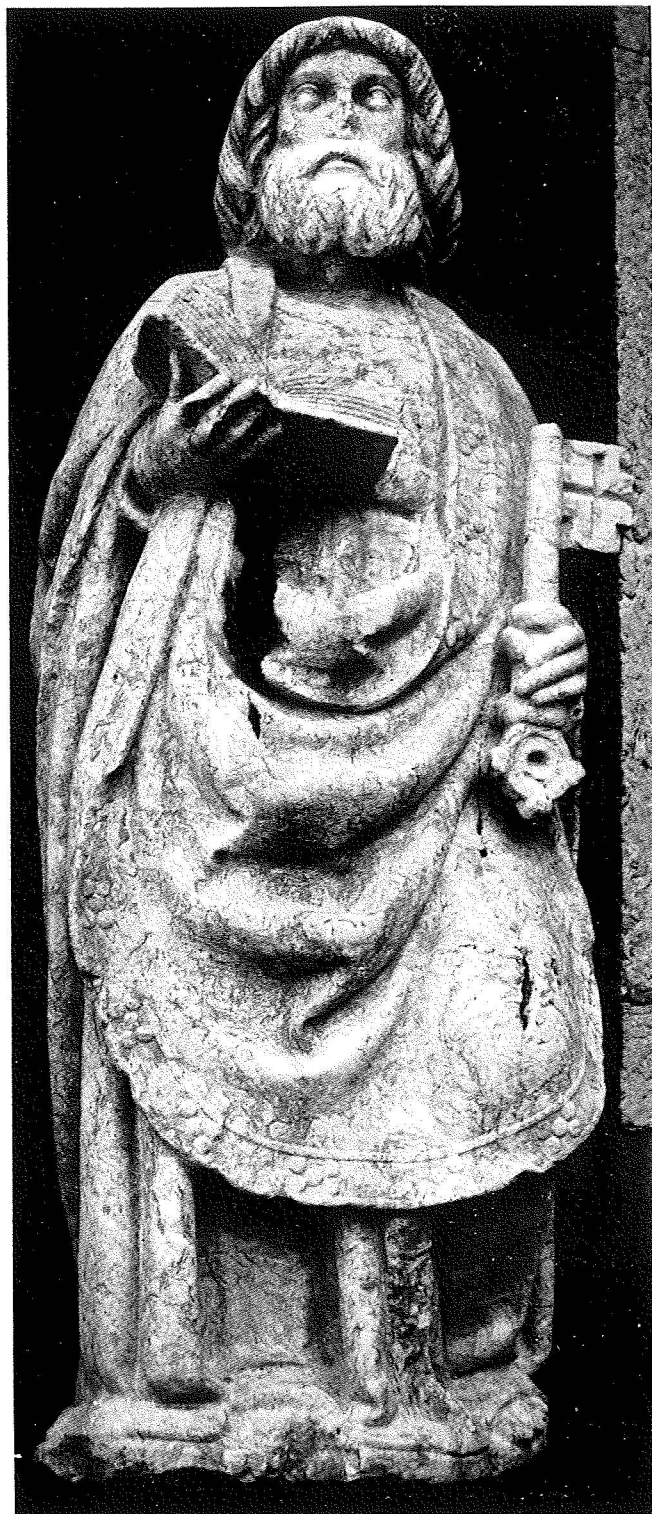


Foto 1 — São Pedro

E. S. B. A. L.



Foto 2 — São Paulo

E. S. B. A. L.



Foto 3 — Santa Maria Madalena
E. S. B. A. L.



Foto 4 — Santa Clara de Assis
E. S. B. A. L.



Foto 5 — Medalhão relevado

E. S. B. A. L.



Foto 6 — Estátua de Apóstolo

Portal lateral dos Jerónimos — Belém

Florença. Estátua e nicho avultados, em relação às demais, da teoria dos Apóstolos, de cânone e concepção escultural diferenciada, realçada pela clareza da composição e finura do desenho dos volumes da mísula e do baldaquino.

No portal dos Jerónimos em Belém, a pouca altura, apoiados nos contrafortes quadrados, os doze Apóstolos; no contraforte triangular, mais acima, erguem-se de cada lado, quatro profetas; no andar imediatamente superior ladeando a Virgem, quatro imagens femininas coroadas, Sibilas sem filactérias, e os quatro doutores da Igreja, no andar mais alto; fecha a composição, à altura da cimalha, Anjo com escudo das cinco chagas, estátua de integração aparentemente posterior, pela inusitada espessura dos volumes, em local de grande erosão.

S. Pedro e S. Paulo nos batoréus, maiores que as demais na teoria dos Apóstolos, salvo a estátua isolada de Apóstolo já referida, e a da Virgem, motivo central da composição, com as cinco chagas alternadas, com pedraria como na orla do manto do fruste de S. Pedro, na E. S. B. A. L.

Neste portal, a imaginária é de diferente morfologia nas teorias, nos seus variados planos de andares, a Virgem, S. Paulo e S. Pedro destacam-se da demais imaginária pela sua mais elevada qualidade plástica, só superada pelo Apóstolo, que atribuímos a Chanterene.

O núcleo de estátuas que procuramos integrar, estão mais próximas de algumas das imagens da Conceição Velha, do que as dos Jerónimos, parecendo-nos no entanto diferenciadas da imaginária dos dois portais, embora falando a mesma linguagem plástica epocal, como já referimos.

A breve análise da estatuária do portal e dos dois janelões que o ladeiam, na Igreja da Conceição Velha, revela-nos uma «mão» nas imagens de Santos no janelão direito da fachada, representando um Profeta, com o filactério, e S. Bartolomeu com o cutelo, as duas de grande «inquietação», pelo movimento dos volumes, não se repetindo semelhante morfologia neste portal, nem no de Belém. O escultor Diogo de Macedo aventou, que estas estátuas pelo seu movimento, se poderiam atribuir a Odarte, possivelmente pelo seu pré-barroquismo, tema interessante a desenvolver.

Acontecendo, não haver notícia da estada daquele escultor em Lisboa, e por não serem as duas estátuas executadas no calcário brando de Coimbra, dificilmente se entende, como poderia Odarte ter trabalhado em Coimbra, imagens no calcário enconchado e rijo de Lisboa, em que estão realizadas, como a demais imaginária do portal da Conceição Velha.

Relevo de grande qualidade na Senhora da Misericórdia, albergando no vasto manto, do lado direito, as mais gradas figuras da Igreja, e no esquerdo testas coroadas e dignatários.

A Virgem e o Anjo da Anunciação, nas jambas da porta, parecem ter sido executadas pelo autor do relevo central, símbolo das Misericórdias.

No janelão da esquerda, as imagens dos Apóstolos, André com a sua cruz em forma de X, e S. Tiago, com o bordão, e chapéu com a vieira de peregrino, a terras da Galiza, são notadamente inferiores no conjunto, pela estrutura e qualidade dos detalhes, como a mão que segura o bordão; estátuas de proporções diferentes, menores em tamanho, comparadamente ao das estátuas do outro janelão, reconhecendo-se neste portal, imagens de três ou quatro autores diferentes, como acontece nos portais de Belém; como ali, as imagens formam entre si, na qualidade morfológica grupos, embora participantes num todo arquitectónico, donde se conclui, que vários foram os artistas que trabalharam nestes três portais, facto sobejamente divulgado, mas não demonstrado; pela sua análise formal, comparada por meio de fotos.

O calcário das estruturas do portal e janelões, não sendo da mesma pedreira, é do mesmo tipo do calcário enconchado, da Encosta da Ajuda.

As quatro estátuas hoje no espaço da E. S. B. A. L., são de cânone diferente, e de maior altura, que a maioria da imaginária dos portais. Na fímbria da veste interna do S. Tiago na Conceição Velha, cerca-dura de lóbulos alternados, constante motivo decorativo de algumas estátuas dos núcleos, e motivos ornamentais.

Da análise sumária dos portais, resulta que as imagens na E. S. B. A. L., são em nosso entender de oficina, da passagem da primeira metade do século, ao segundo do séc. XVI, de características que as agrupam entre si, no espírito da forma, de feitura diferenciada das demais também agrupadas, o que nos permite supor, que fizeram parte de outros grupos de obras não existentes hoje.

Aos Jerónimos não pertenceram; na Conceição Velha, em nada nos repugna admitir, que estivessem integradas, as quatro estátuas, de que nos ocupamos, no seu portal desaparecido, na trágica destruição em 1755; a falta de um S. Pedro e S. Paulo no portal lateral desta Igreja, permite supor, terem pertencido, as estátuas, ao que foi seu portal principal, por ser de regra a sua presença em portais, argumento a favor da sua presença no portal destruído, por não constarem do portal existente.

Dos quatro grupos de imaginária, nenhuma espécie se integra no Manuelino de Diogo Pires, o Moço; encontra-se em espaço estético-formal, entre aquele e João de Ruão; o tratamento geométrico dos cabelos e bordaduras, e geométrica dureza na composição das pregas dos panos, herdada do Gótico, já não se detectam; e a expressão de calma doçura, de

fácil «entendimento» da imaginária de Ruão, também não se encontra nos portais, independentemente de não haver notícia de terem trabalhado em Lisboa, apesar de nos anos de 1529 a 1535 simultaneamente, se poder asseverar documentalmente, que trabalharam os escultores de grande prestígio mencionados, e Chanterene e Odarte, em estilos que vão do Manuelino, a várias expressões Renascentistas, da fase abarrocada desse estilo.

*

À maneira de conclusão: as imagens que trazemos para a cultura escrita, em hipótese de terem sido integradas na arquitectura, têm todas as probabilidades de pertencerem ao mesmo conjunto, de que constituíam parte, por suposição do portal principal desaparecido da Igreja da Conceição Velha-Misericórdia; pelas suas dimensões, colocadas a altura mediana desse portal, que não seria menor em altura, que o lateral existente.

Indicativo da outra hipótese: pertencerem ao Convento de S. Francisco da Cidade, à sua Igreja, pois se encontra neste conjunto, Santa Clara de Assis, filha espiritual do Poverello, e pelo facto de se encontrarem no local dessa Igreja destruída, e não no Carmo, onde estão protegidas obras da Conceição Velha.

Nesta breve incursão pela imaginária dos portais de Belém e Conceição Velha, é nossa convicção o muito que falta estudar para sua valorização, e entendimento; deverá fazer-se documentação fotográfica individualizada e exaustiva das suas espécies escultóricas, da estátua ao ornato para o estudo comparado, das espécies entre si, e relativamente a outras do mesmo período, com base nas fotos.

Não merecerá cada um dos portais monografia bem ilustrada, para enriquecimento do património cultural?

Longe ou perto da verdade, sobre a integração das estátuas, que talvez nunca venha a ser confirmada documentalmente, apresentamos com a modéstia que os ouvintes já esperam, aquilo que nos propusemos submeter, à vossa crítica, as hipóteses que acabámos de ler.

(1) Calcário do Cretácio, Turoneano e camadas com «Neolobites».

Na margem norte do Tejo, o referido complexo, cortado por vários acidentes, aflora na periferia do anticlinal da Serra de Monsanto, bem como ao longo do Vale de Alcântara e na Encosta da Ajuda.

São conhecidos, além disto, pequenos retalhos isolados, no meio de afloramentos do manto basáltico de Lisboa. Tais são os retalhos de Pedrouços, Pai Calvo, do Largo do Rato, e do Parque Eduardo VII.

Do estudo do Doutor Zebieveski, pág. 71, que acompanha a Carta Geológica dos arredores de Lisboa, Serviços Geológicos de Portugal.

É de assinalar, que o calcário do Cretácio, Turoneano com «Neolobites», também existe na região, entre outras, na de Pero Pinheiro, de tom levemente rosado, ou de tom levemente acinzentado na Maceira, diferenciados dos calcários das pedreiras de Lisboa, sem aquelas leves colorações.

Foi do calcário do Cretácio, extraído de Pero Pinheiro, que mais se construiu em Lisboa, a partir do séc. XVIII, 1755, até, porque as antigas pedreiras de Lisboa, foram invadidas pelo crescimento da Cidade.

Como exemplo transcrevemos: «... e que a pedra necessária se ha de arrancar das pedreiras do Convento de Belem». — documento de 23 de Agosto de 1677, «Elementos para a História do Município de Lisboa», de Eduardo Freire de Oliveira, vol. VIII, pág. 226.

(2) «A vrai dire, la Madelaine n'est pas une, mais double ou triple. La légende à confondu sous un même nom au moins deux personnalités distinctes: la pecheresse Marie de Magdala et Marie de Bethanie, soeur de Marthe et de Lazare. Louis Réau, Iconographie de L'Art Chrétien, II vol. Iconographie de la Bible, Nouveau Testament, pág. 326-327.

(3) Tema que deu aso a brilhante estudo de história e crítica, do Arquitecto-Investigador, nosso ilustre confrade Jorge Segurado, sobre possível reconstituição da planta desta Igreja.

(4) As ferramentas em ferro temperado, com que se trabalhavam as pedras, mármore ou calcários na Renascença italiana, segundo o livro «The Agony and the Ecstasy», sobre Michelangelo, a pág. 660, menciona as ferramentas denominadas: graldina, subbia, scribbus, calcagnuolo, ugnetto, scarpello.

(5) A maioria dos modelos das estátuas de Chanterene, e de outros grandes artistas da época, foram executados em barro posteriormente cozido, ou simplesmente seco, que o próprio ou auxiliares passavam à pedra, modelos executados em escala inferior à definitiva, da estátua, ampliados pelo processo de triangulação, por meio de três compassos. No nosso atelier-oficina, canteiros nossos auxiliares, ainda usaram este processo, que raros sabem utilizar, e tive oportunidade de exemplificar aos alunos de tecnologia da pedra, quando ministrei na E. S. B. A. L. esta disciplina. Parece-nos oportuno expor, quanto às técnicas da escultura, que de Michelangelo são conhecidos estudos-modelos de algumas das suas estátuas em mármore, executadas em cera, barro posteriormente cozido ou gesso, de que vimos exemplares em Florença, Londres e Edimburgo.

Os modelos executados em iguais dimensões da obra que se quer definitiva; na sua quase totalidade, são executados em gesso, tirado do original em barro fresco, por meio de «forma perdida», passados deste material precário ao mármore, ou simplesmente seco como nos estudos definitivos das esculturas dos túmulos dos Medicis em Florença no séc. XVIII por meio de «esquadria», como Machado de Castro descreve; ou por meio de «cruzeta», aparelho simplificado, que por um plano apoiado em três pontos, e uma agulha móvel, torna possível a tradução dos volumes do modelo, processo usado universalmente, nos nossos dias. Houve e há escultores que se aventuraram às delícias do improvisado da «talha directa», sem quaisquer modelos prévios, mesmo desenhados.

A escultura em bronze, desde sempre teve que ser executada de modelo em dimensões definitivas, do mais pequeno objecto à estátua equestre.

A P Ê N D I C E

Em comentário à comunicação, o Presidente da A. N. B. A., Pintor Ayres de Carvalho, que presidia à sessão, pelo conhecimento prévio do seu tema, tinha encontrado e fez a revelação, do documento que regista a entrada de «quatro estátuas um tanto arruinadas», na A. B. A. L. em 1837, provenientes do Edifício do Desterro, da sua Igreja ou Convento, para o «Pátio do Laboratório da Aula de Escultura», «para serem beneficiadas», «mediante alguns concertos, e aproveitadas».

Registo N.º 172 no Livro das Actas da A. B. A. L., com a data de 20 de Dezembro de 1837.

O aparecimento deste registo, da entrada de quatro estátuas, presumivelmente as quatro estátuas de pedra representando S. Pedro, S. Paulo, Sta. Maria Madalena e Sta. Clara de Assis, hoje no espaço da E.S.B.A.L., na então Academia de Belas Artes de Lisboa em 1837, onde não chegaram a ser beneficiadas, não invalida a hipótese de que teriam feito parte dos Salvados do Portal da Igreja da Conceição Velha, destruído pelo terramoto de 1755, e dali transitado para o Desterro.

Em absoluto, não se podendo excluir também a hipótese de terem pertencido à Igreja do Antigo Convento de S. Francisco da Cidade, destruída por terramoto do tempo do Senhor D. João III, ou no de 1755, e dali transitado mais tarde, para o edifício do Desterro, regressando ao ponto de partida em 1837, para o sítio em que se encontram hoje.

Certa é a sua inclusão na estatuária religiosa de meados do séc. XVI; provando o documento revelado, que iriam ser utilizadas, não se sabendo onde, como motivos decorativos, «mediante alguns concertos», no séc. XIX, persistindo as dúvidas sobre a sua primitiva origem, que não seria o Desterro, edifício do séc. XVII, por lhe serem anteriores.



