

PINTURA E ARQUITECTURA: NOTAS DE LEITURA

por

GABRIEL JORGE ANDRADE COSTA *

I. O *Ecce Homo* (Museu Nacional de Arte Antiga)

a) *Considerações prévias — enquadramento do tema:*

A Catedral medieva constitui no tempo uma enciclopédia visual que (in)formava (a)os fiéis (n)o recto caminho da «Cidade de Deus». O ideário cristão esclarecia arquitectos, pintores e escultores que transpunham para a pedra, a madeira, o vitral o Evangelho, a mensagem do Cristianismo: o Amor. A arte, companheira íntima da religião narrava em imagens a História de Cristo. No século XIII ela espelhava a bondade, a doçura para que apelava a mensagem cristã e, «todos os rostos parec(iam) iluminados pelo esplendor do Cristo adossado no grande portal» (Émile Mâle, *L'Art Religieux du XII au XVIII Siècle*, Paris, Armand Colin, 1946, p. 103).

As cenas esculpidas em vigoroso realismo recordavam aos cristãos os passos mais significativos do Evangelho. «Nunca a arte exprimiu, como no século XIII, a essência do Cristianismo; nenhum doutor a disse tão claramente como os escultores de Chartres, de Paris, de Brouges, de Reims, que o segredo do evangelho e a sua última palavra, era a caridade, o amor» (Émile Mâle, *ibidem*, p. 104). Do Cristo triunfante (alta Idade Média) ao Cristo Mestre dos Homens (séc. XIII) eis a via imagética acarinhada pelos artistas medievos.

Nos séculos XIV e XV, essa imagética transforma-se. Se a palavra de ordem fora até aí «Amor», agora retrata-se o sofrimento. O tema

* Departamento de História, FCS., Universidade dos Açores.

frequente na imagética dos derradeiros séculos medievos é o da *Paixão*. Exprime-se agora o patético. O homem deste período de transição para os tempos modernos olha o seu Deus como um Homem de Dor, instituindo-se a imagem do sofrimento, a da morte de Jesus, no século XV, em «imagem comovente que fala ao coração» (Émile Mâle, *ibidem*, p. 104).

O quadro imagético é pois, outro, filho de novas atitudes perante o Cristianismo. Ao mundo da ordem e da serenidade de inspirados e graves doutores —que institucionalizavam os dogmas da Igreja nas suas *Summas*—, sucede o mundo de inspirados «poetas» que «têm o dom das lágrimas», que falam da dor de *Deus*. O Cristianismo franciscano fazia o seu aparecimento.

Toda esta alteração —de mentalidade, de imagens, de (re)interpretação do Cristianismo—, é filha, decerto, dos acontecimentos do tempo. O século XIV conheceu a peste, a fome, a guerra. A insegurança, o medo, a morte espreitavam a cada passo. Os inspirados discípulos de S. Francisco de Assis congregavam à sua volta os fiéis que inflamavam com os seus sermões. A Arte reflexo da sociedade e dela dando-nos o seu *imo*, revelava o temor do tempo. Altura, então, para falar-se na morte de Cristo.

«Leriam os artistas os seus livros (dos discípulos de Assis), assistiam eles aos seus sermões? É possível, mas desde o século XIV que o Cristianismo franciscano se lhes apresenta sob um aspecto cada vez mais propício a tocá-los» (Émile Mâle, *ibidem*, p. 104), sendo certo que a medievalidade agonizante propende para uma imagética do martírio e morte de Cristo. Todavia, adverte-nos Émile Mâle, «exprimindo a dor eles quiseram glorificá-la e ensinar que «sofrer» era a última palavra do Evangelho: mas tal não foi o seu pensamento. No fundo, o que eles quiseram glorificar não foi o sofrimento; porque o que eles mostram é o sofrimento de um Deus que morre. O sofrimento não tem pois sentido senão quando ele é aceite com amor, quando ele se transfigura em amor: «amar» permanece no século XIV como no século XIII o supremo ensinamento da arte Cristã (E. Mâle, *ibidem*, p. 91).

Não é porém a crucificação de Cristo a grande originalidade do período. Segundo Émile Mâle, os artistas desta época criaram uma nova representação, de grande intensidade dramática, da paixão de Jesus. Nela, «Jesus, nu, prostrado, está sentado sobre uma colina; os

seus pés e suas mãos estão ligados com cordas; a coroa de espinhos rasga a sua fronte, e o que lhe resta do sangue corre lentamente. Ele parece esperar e uma tristeza profunda emana dos seus olhos que a custo se abrem» (E. Mâle, *ibidem*, p. 92). Composição essa que é vulgar denominar-se de *Ecce Homo* e que terá grande vulgarização, sobretudo a partir do século XV. Contudo, ela levanta problemas, quer quanto à sua iconografia, quer quanto à sua denominação. Muitas vezes a composição não é concordante com a cena geralmente dita de *Ecce Homo* e autores diversos fazem notar que a designação de *Ecce Homo* não lhe é aplicável, ou é até mesmo errada.

b) *O Tema do «Ecce Homo» na Pintura Europeia dos finais da Idade Média — Alguns exemplos*

O tema do *Ecce Homo* aparece com frequência na pintura europeia a partir do século XV. Desconhecido da arte paleocristã e da arte bizantina, foi igualmente ignorado pelos artistas trecentistas. A sua fonte de inspiração é o Evangelho. Nele se relata que depois do coroamento de espinhos, Pilatos mostra Jesus à multidão, que se tinha aglomerado junto do Pretório, dizendo: Eis o Homem (*Ecce Homo*). Assim dizendo, Pilatos pedia um veredicto sobre o Homem que ele não tinha sabido sentenciar. Ao ver Jesus, a multidão gritou a uma só voz: Levai-o, crucificai-o.

Esse acontecimento descrito pelos Evangelhos regista, porém, tratamento diverso pelos autores do período considerado, acontecendo muitas vezes que determinadas composições denominadas de *Ecce Homo* não são concordantes com o relato evangélico. Émile Mâle, no estudo em referência, faz notar que a representação de um Cristo, nu, prostrado, sentado sobre uma colina, com os pés e as mãos amarrados, e com a coroa de espinhos, denominada de *Ecce Homo* — e largamente espalhada em França no período em causa — é impropiamente denominada de *Ecce Homo*, uma vez que no relato evangélico Jesus é apresentado à multidão para que lhe seja proferida uma sentença e na imagem em referência Jesus encontra-se sentado, despojado do seu manto, com as mãos ligadas. Para E. Mâle, esta é uma outra situação, admitindo tratar-se de um outro momento da

Paixão, avançando até mesmo uma nova designação: *O Cristo Sentado no Calvário*.

Acode de imediato à reflexão que o problema poderá residir numa intitulação tardia das obras com tais características e que por isso mesmo terão sido erroneamente interpretadas como representando uma cena de *Ecce Homo*. Porém, esta mesma intitulação aparece em obras do século XV, assim mesmo designadas (aparentemente) pelos seus autores, discordante, contudo, a cena com a titulação aposta. Estão nesta situação, por exemplo, três quadros de Antonello da Messina, pintor do quatrocento italiano.

Três obras deste pintor denominam-se de *Ecce Homo*, executadas entre 1470 e 1473. O que nelas se vê é o retrato de um jovem que revela ter sido alvo de grande sofrimento. Nessas composições pode ver-se uma só mesma atitude de tratamento do tema. O homem (jovem) espelha no olhar toda uma tristeza. A posição da figura, em meio corpo, revela abandono. Está só e deprende-se ter as mãos atadas, possivelmente atrás de uma coluna. Ao pescoço traz uma corda que lhe desce pelo peito, de pontas cortadas. Cinge-lhe a cabeça uma coroa de espinhos, dela orginando-se lentas gotas de sangue que lhe orlam a testa.

A operatória destas composições revela a concepção da janela que o Renascimento italiano teorizou na pintura. O quadro é uma janela aberta através do qual veja a cena. Vejo e revelo. Eis aqui o homem que sofre. E assim pela janela participamos num presente que foi ontem. Revela-se o acontecimento que se desenrola no espaço que a janela desvela e, então, por ela rememorizamos um passado que está nela presente. O artista apresenta o mártírio do homem Encenação, pois. Nela o presente que é passado conjuga-se numa forte simbologia referenciadora do tema que é tornado presente.

Numa dessas composições a mesma cena é encenada de forma diversa. O Homem é igualmente representado a meio corpo, com os mesmos sinais de martírio, exceptuando-se a corda que nela não figura. É talvez mais expressiva que as anteriores porquanto nela o olhar de Cristo exprime amargura, choro contido. Dos seus olhos deslizam lágrimas denunciadoras de dor, mágoa, de tristeza. Aqui, porém, a mesma concepção da janela. O pintor encena o Homem. E assim sendo a designação de *Ecce Homo* ganha sentido. Trata-se de uma (re)apresentação simbólica de um sofrimento. Não a (re)criação de um

acontecimento descrito no Evangelho. Não se trata de narração, descrição. Antes, de sintetização do tema.

Porém, se a designação de *Ecce Homo* pode significar emprego simbólico, com pensamos, pode também denotar imprecisão designativa. Louis Reau, em *Iconographie Chrétien*, diz-nos que o tema do *Ecce Homo* deu origem a muitas representações de *Cristos de Piedade* e a *Homens de dor*. Titulações perfeitamente ajustáveis às cenas atrás descritas.

Concordantes, todavia, com a cena descrita no Evangelho estão duas obras de Jerónimo Bosch, ambas provavelmente da segunda metade do século XV e, uma pintura, datada de c. de 1475, da escola lorena.

Os dois quadros de Bosch têm facturas diferentes, embora em ambos o tema permaneça idêntico. Num deles, a composição apresenta-se dividida em duas zonas principais de representação. No plano superior mostra-se uma galeria e nela encontra-se Cristo, coroado de espinhos, cobrindo-lhe o corpo um manto. A seu lado, Pilatos apresenta-o à multidão. Esta aglomera-se no plano inferior. Do lado esquerdo da galeria, homens rodeiam uma personagem que tem um rolo na mão com inscrições. O grupo parece discutir com vivacidade o assunto do texto.

Apesar de elementos estranhos ao tema (um homem que lê um texto, um grupo que parece discuti-lo), toda a composição denota toda uma atmosfera de agitação, de insultos, de julgamento. Eis o Homem a julgar. É bem uma cena do *Ecce Homo* evangélico. E o mesmo se passa na segunda representação aludida. Nesta, agora, a figura de Cristo encontra-se curvada, envolta por um manto, tendo as mãos amarradas. Rodeia-o um grupo de homens que o apresenta à multidão que, ululante, esbraceja, escarnece. E do mesmo registo comunga uma pintura francesa de c. de 1475, conforme atrás de referenciei.

Assim, verifica-se que o tema do *Ecce Homo* pode ter dois tratamentos: um confinado à narração evangélica podendo a composição enfileirar-se na forma de pintura de história; e um segundo visando a encenação simbólica do sofrimento no retrato de um homem que apresenta sinais de fundo martírio. O artista (re)apresenta o Homem. O Homem que sabemos ter sido supliciado. O Homem que está sendo supliciado e que a janela revela e dá a ver uma cena comovente que fala ao coração, tal como nos diz Émile Mâle.

c) O «*Ecce Homo*» do Museu Nacional de Arte Antiga

O quadro existente no Museu Nacional de Arte Antiga e intitulado *Ecce Homo*, é uma pintura em madeira, com as dimensões de 0,77 × 0,65 cm, sendo provavelmente da segunda metade do século XV.

Foi restaurado em 1912 por Luciado Freire e sofreu um segundo restauro em 1944. Figurou nas Exposição de L'Art Portugais, realizada em Paris, em 1931, na Exposição dos Primitivos Portugueses e na Exposição de Londres.

Nesta composição, a figura de Cristo está representado a meio corpo, com o braço ao pescoço, tendo os pulsos ligados por uma corda, e os olhos tapados pela borda de um lençol que o recobre. Uma cruz vermelha inscreve-se na auréola que se lhe apõe à cabeça. O fundo é liso, negro.

Na pintura primitiva portuguesa este quadro constitui mais um dos seus enigmas. Quem o pintou? Qual a data da sua factura? A que escola pertence? Faria parte de um retábulo?

René Huygue («Nuno Gonçalves dans la Peinture Européenne du XV Siècle», in *Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, 2.^a Série, n.º 3, p. 16) pensa tratar-se de uma obra filiada na escola de Nuno Gonçalves — o mais representativo pintor da sociedade portuguesa do século XV que em traço vigoroso, penetrante e psicológico retratou o perfil português com um desembaraço de factura que até então a pintura portuguesa não conhecera, nem faria prever. E a mesma ideia de filiação no estilo de Nuno Gonçalves é expressa no inventário do Museu Nacional de Arte Antiga, com o n.º 455.

Esta pintura é, no dizer de Fernando Pamplona («A Pintura no Século XV», in *História da Arte em Portugal* (dir. de Aarão de Lacerda)), «a obra mais bela, mais original e mais portuguesa, depois dos painéis de S. Vicente» e, tal como eles, a sua datação levanta dificuldades. Joaquim de Vasconcelos data-a do começo do século XV, enquanto que, Armando Vieira Santos e Fernando Pamplona, datam-na da segunda metade do mesmo século.

A historiografia da arte é unânime em realçar o carácter de mistério que emana da figura velada pelo manto que o envolve. Para Reynaldo dos Santos (*Oito Séculos de Arte Portuguesa*, p. 44), esta

pintura «é uma das páginas mais impressionantes da pintura portuguesa da época», afigurando-se-lhe que o *Ecce Homo*, «tira a sua força emocional do vago mistério que encobre os olhos do Cristo». Por seu turno, Joaquim de Vasconcelos (cit. por, José de Figueiredo, *O Pintor Nuno Gonçalves*, Lisboa, 1910, p. 144), entende que, «toda a grandeza d'este painel vem d'ahi, d'esse mysterio em que tragicamente se afunda esta cabeça, cujos olhos invisíveis, ganham, por isso mesmo, para nós, uma mais poderosa expressão».

Ainda segundo Joaquim de Vasconcelos denota o *Ecce Homo* influência da pintura italiana (via Giotto), «parede meia com o vago e difuso da arte d'um Carriere», enquanto que Reynaldo dos Santos lhe encontra um «certo sabor bizantino de ícone, que lhe é dado pelo hieratismo da figura, aureolada de amarelo» (*ibidem*, p. 44).

O quadro impõe-se-nos de tal forma que alguém pensou tratar-se da «esfinge da arte cristã».

Tal como se observou anteriormente, também nesta composição se verifica *décalage* entre denominação e cena representada. No dizer de Adriano de Gusmão («Os Primitivos e a Renascença», in *Arte Portuguesa* (dir. de João Barreira), Lisboa, 1960, p. 406), «depois de ser ler Émile Mâle hesita-se acerca dessa denominação, sendo de rezear que esteja errada».

De facto, nesta composição nada nos indica qual o momento em que ocorre a cena representada. Nela apenas vemos uma figura de um homem coberto por um manto e uma auréola, envoltos por um fundo escuro, liso. Uma serenidade divina invade todo o quadro. A sua composição é na vertical e por isso a figura impõe-se-nos desde logo, submergida pelo sudário branco. O sudário branco revela e oculta o Homem, conferindo-lhe mistério, imaterializando-o, envolvendo e centralizando todo o nosso olhar na velada figura. Dir-se-ia que o sudário branco resume e revela o mistério da Paixão de Cristo. Assim sendo, arriscamos pensar que esta composição poderá ter sido o centro de um retábulo que documentaria a Paixão de Cristo, fulcro de outras composições que narrariam o Processo de Jesus, encaminhando o olhar do fiel para o resumo final e central de toda a mensagem cristã: o Homem da dor é um Homem de amor.

Quer-nos assim parecer que não se trata de «mais uma variante do novo passo da Paixão de Cristo» (Adriano de Gusmão), nem tão pouco ser essa pintura o remate final do monumental retábulo

atribuído a Nuno Gonçalves, tal como teorizou Almada Negreiros no *Diário de Notícias*, em 1958, mas sim a composição central de um outro retábulo, cujas peças pictóricas complementares se perderam, ou se desconhecem. Peça solta que é, julgamos preferível designação idêntica àquela com que é nomeada uma pintura semelhante existente no Museu de Valência, de seu título, *Cristo, Varon de Dolores*. Um estudo comparativo entre esta pintura e o *Ecce Homo* português e ainda com outra de Bermejo, intitulada *Santa Face*, poderia, acaso, trazer maior amplitude interpretativa ao tema. Igualmente um estudo do mesmo tema na pintura espanhola do período considerado quiçá ajudaria a estabelecer alguns paralelismos e ligações que se crê existirem.

Não se tratando, porém, de uma cena conforme à narração evangélica, nem também à do quatrocento (assim os exemplos referenciados de A. da Messina), há uma via que poderá entroncá-la na linha de uma pintura mística peninsular, eivada de forte sabor bizantino. De facto, a forte carga mística carregada pelo manto (mancha branca envolvente de toda a composição) desmaterializando o corpo sem, contudo, lhe retirar a sua presença visual, toma, porventura, a significação de ícone. Tal como a relíquia, ele revela o passamento do Homem, informando do martírio que lhe conferiu divindade. A relíquia é um testemunho material do sagrado. O ícone é o seu testemunho visual despojado de qualquer traço perturbador da divindade do que é dado ver.

A hipótese de ícone, via influência bizantina, formulou-a já Reynaldo dos Santos. Porém, não é tão somente pelo hieratismo da figura que a hipótese ganha credibilidade, mas também pela auréola que se recorta à volta da cabeça do *Ecce Homo* português que em representações bizantinas encontra o seu tipo originário e que também se referenciam em composições do *quatrocento* italiano. E assim, por hipótese, denotará o *Ecce Homo* português uma funda referência bizantina veiculada pela lição italiana que se divulgou na península.

Porém, o que mais nos leva a pensar o *Ecce Homo* como ícone é o facto de os íconos bizantinos tanto poderem ser íconos de cena como íconos de retratos. Estes tinham uma significação sagrada e eram até considerados como miraculosos. Eles conservavam presente a imagem do morto que se retratava. Por isso, em todos os íconos bizantinos se vê quase sempre a mesma forma de (re)presentar a figura

retratada. Ora o que nos faz tomar o *Ecce Homo* como um ícone é o seu carácter de retrato. Quase parece tratar-se de uma epifania. A morte do Homem é sugerida pelo sudário branco. Nenhum sopro de vida humana habita aquele corpo pois que o habita uma divina e enigmática serenidade. Há aqui uma transferência mística. Fixa-se o retrato do Homem que morreu, perpetuando-se na memória dos homens o seu martírio, esclarecendo-se, porém, que é uma presença outra tão enigmática, tão imaterial como a divindade é. O sudário branco revela-se assim de grande importância nesta pintura: ele envolve e revela; envolve um corpo, revela uma mística presença.

II. A Igreja d'O Menino de Deus

a) *Expressão de uma plástica italianizante subinterpretada?*

Robert Smith, em *João Frederico Ludovice, an Eighteenth Century Architect in Portugal*, considera que a *Igreja do Menino de Deus* expressa «admiravelmente o estado da arquitectura (portuguesa) ao tempo em que Ludovice chega a Portugal» (*op. cit.*, p. 280). Sigamos esta pista de leitura.

João Frederico Ludovice encontra-se em Lisboa por volta de 1700. Ali estabelecido primeiramente como ourives será, porém, na arquitectura que se notabilizará.

O seu primeiro trabalho terá sido o sacrário de prata para a igreja do Colégio de Santo Antão, conforme é descrito e citado em documentos de 1705 e 1706. Em 1717 aparece-nos como o criador e director de obras do Convento de Mafra —obra emblemática do mecenato joanino— que lhe traria renome, constituindo, «a sua grande obra de arquitecto, reveladora de um profundo conhecimento e ciência da arte de construir, grande géometra e fecundo fundador de escola» (R. dos Santos).

O vasto conjunto arquitectónico que é o Convento de Mafra tem, na interpretação de Reynaldo dos Santos, a inspiração italiana na igreja, aflorando no mosteiro e palácio a formação germânica do seu arquitecto. Obra de contrastes, portanto, a que não escapa um certo rigor classicista no interior, «com as pilastras emparelhadas e

caneladas elevando-se até à cornija e os arcos redondos das capelas repousando sobre a ordem coríntia» (R. dos Santos).

A via italiana manifesta-se igualmente nos altares, com o seu enquadramento de colunas e tímpanos à maneira romana, seguindo a sua planta o protótipo de *Gesu*. Aliás, o próprio D. João V assim o desejará, «que tudo seja como em Roma», tal como nos informa o Duque de Cadaval nas suas *Memórias*, mostrando-o impaciente com a construção do convento, que tudo se fizesse depressa, «desejando que a igreja tivesse as mesmas dimensões da igreja de Santo Inácio, de Roma» (q.v. Ayres de Carvalho, *D. João V e a Arte do seu tempo*, p. 281).

Ora outra obra tida como sendo de feição italianizante — e a igual de mecenato régio — é a *Igreja do Menino de Deus*, cuja primeira pedra será lançada em 4 de Julho de 1711 e à qual assistiu o próprio rei e a corte.

Robert Smith, no estudo acima referenciado, vê nela a traça de um construtor que «começara a ter conhecimento da decoração barroca» mostrando-se, todavia, incapaz de lhe conferir um todo coerente, quer no seu interior, quer no seu exterior. Obra, portanto, desequilibrada, ou antes, tateante, tanto mais de lamentar dado que no período em causa «o país estava finalmente em paz e a ele chegavam imensas riquezas que ajudariam o financiamento real para vastas encomendas». Segundo Robert Smith, ninguém se revelava capaz de dar um estilo digno para os inícios de setecentos. Excepção para Ludovice que lhe conferirá a grandiosidade necessária...

Importa porém reter a opinião de Robert Smith quando afirma que a *Igreja do Menino de Deus* é a figura emblemática da situação da arquitectura portuguesa nos princípios de setecentos. Acaso tratar-se-á de um edifício que resume as dificuldades e desequilíbrios entre o projectar e o construir conhecidos, mostrando fraca assimilação dos padrões internacionais, o mesmo é dizer, para a época, de Roma. E, mesmo que se trate de um edifício inacabado «é impossível negar a incompetência do seu desenho» (*op. cit.*, p. 279). É talvez uma compreensão outra do problema, mas o que nos parece de salientar é que talvez Robert Smith esteja a esquecer toda uma conjuntura de longa duração nas formas arquitectónicas em Portugal no período anterior a setecentos, subordinadas a um gosto especificamente português. Tal o que nos afigura acrescer à leitura de Robert Smith.

b) *Uma (re)interpretação nacional dos valores plásticos italianos?*

O Prof. Pais da Silva, nos seus *Estudos sobre o Maneirismo*, informa-nos de que «Permanece até ao segundo quartel do Séc. XVIII a longa supremacia do maneirismo no panorama arquitectónico português». Em seu entender, esta situação deve-se a uma «sensibilidade plástica nacional, sempre sóbria e inclinada a certa rusticidade (que) impede por largo período o aparecimento do Barroco» (*op. cit.*, p. 180).

A questão aparece-nos assim a outra luz, não se tratando de incompreensão das formas que de fora surgem, mas antes filiando-se numa tradição mais consentânea com a visão nacional dos factos artísticos, embora neles se intente incorporar a inovação e o gosto do que lá fora se anda forjando.

Aliás, esse gosto pela simplicidade e austeridade nacionais, assim interpretando-se Pais da Silva, a que não é alheia nas formas arquitectónicas a concepção jesuítica da Igreja de Seiscentos, radica-se num espírito de permanente atardamento (e até resistência) às formas que de fora vêm, estando a nossa História da Arte repleta de exemplos em que a notícia internacional só tardiamente se expressa no nosso país, ombreando então com as formas que em longa duração exprimem o sentir e a concepção plástica nacionais.

O Românico parece ter sido a forma da nossa predilecção, encontrando o gótico alguma resistência e florescimento já tardio, entrando ainda por quatrocentos, dele não se salvando o Manuelino que comungará da sua estrutura, apesar da sua refrescante exuberância plástica. Obras híbridas serão, sem programa e concepção espacial próprias, tal como nos seus centros de origem, isto, bem entendido, quanto ao Românico-Gótico-Manuelino em Portugal. Os exemplos mais consentâneos com a gramática própria dos estilos irradiados pelos centros internacionais serão sempre, ou quase, de traça estrangeira. Assim Alcobaça. Assim, em parte, Batalha...

Se a afirmação de Robert Smith nos mereceu reparo, o mesmo não acontece quanto a Ayres de Carvalho, que em *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, nos informa que «a fachada da Igreja do Menino de Deus, levemente saliente do corpo conventual (...) tem afinidades com a traça maneirista, como S. Vicente, Santo

Antão, Desterro» (*op. cit.*, p. 113). A situação ganha então nova leitura. Trata-se não de inépcia, mas de gosto. Explora-se o sentido plástico de uma estética em longa duração, conquanto se manifeste abertura a novas formas. Novas formas que entrarão devagar, tal como nos ensina Pais da Silva. Neste sentido, ganha maior clareza a afirmação de R. dos Santos ao emitir a opinião de que «O Menino de Deus e as sacristias de Braga, sobretudo a de Santo Antão de Lisboa, além da igreja do Bom Jesus de Barcelos, são exemplos duma renovação juvenil das formas, que no século das luzes, ia constituir uma aurora» (cfr. *Oito Séculos de Arte em Portugal*, Vol. II, p. 229).

O *Menino de Deus* parece pois instituir-se como charneira entre um passado de uma referência longa e os ventos de uma nova visão da luz, das formas e do espaço. Que ela não tenha chegado para dar um estilo digno à opulência joanina é o que é já difícil de aceitar, até porque o próprio rei empenhar-se-á para que seja outra obra a tê-lo.

c) *Autoria: João Antunes, o P.^e Manuel Pereira
(ou Francisco Tinoco?)*

Quem terá sido o construtor da *Igreja do Menino de Deus*? Segundo uns a mão de Ludovice não lhe terá sido estranha. Para Reynaldo dos Santos e Matos Sequeira é uma obra, seguramente, da traça de João Antunes.

A actividade deste arquitecto abrange o último quartel do séc. XVII e a primeira década do século XVIII. Foi nomeado em 1699 arquitecto real devido ao falecimento de Francisco da Silva Tinoco, conhecendo-se a nomeação régia, publicada por Sousa Viterbo.

A sua actividade parece remontar a 1681 com o retábulo da Ermida do Calhariz, da Casa de Palmela, tendo em 1690 desenhado o Convento do Louriçal, tal como informa o Padre Manuel Monteiro na sua *História da Fundação do Real Convento do Louriçal*. Em 1699, desenha o túmulo de Santa Joana, em Aveiro, e em 1700 traça a planta da Casa do Tesouro da Sé de Braga e ainda a sacristia da igreja jesuíta de Santo Antão. De 1701 é um seu projecto que será adaptado para a *Igreja do Bom Jesus de Barcelos*, pertencendo-lhe a traça do palácio da Bemposta e do Conde de Tarouca. Intervirá igualmente numa das grandes obras arquitectónicas nacionais — *Santa Engrácia*, sendo aí

referenciado desde 1697 como arquitecto das obras, conforme referencia Sousa Viterbo.

Matos de Sequeira e Reynaldo dos Santos atribuem-lhe ainda a *Igreja do Menino de Deus* e o *Convento das Albertas*.

As razões que levam a estes dois historiadores a atribuir a João Antunes a *Igreja do Menino de Deus*, filiam-se nos trabalhos devidamente identificados do arquitecto, nomeadamente na *Igreja do Bom Jesus de Barcelos*.

Datada de 1705, o *Bom Jesus de Barcelos* é de planta octogonal no exterior e redonda no interior, com cúpula central, rematada por uma balaustrada e torre sineira. No seu exterior, rasga-se ampla escadaria ladeada por dois obeliscos a que se seguem uma série de marcos rematados por esferas.

Na sacristia da *Sé de Braga*, encontram igualmente aqueles historiadores toda uma série de sugestões, como sejam as que se filiam nas pilastras caneladas, nos capitéis coríntios e no entabelamento rico em molduras e denticulados. Matos de Sequeira não deixa de recordar que «a planta oitavada, ou melhor com os cantos interceptados (...), logo recorda o plano da do Mosteiro do Louriçal, fundado para o enriquecimento das claristas de Soror Maria do Lado (...) bem da maneira de Antunes, continuador do aportuguesamento da arquitectura dos Alvares e dos Tinocos» (q.v. «A Igreja do Menino de Deus», in *Revista e Boletim da Academia das Belas Artes*, 2.^a Série, nº 3, 1951, p. 26).

Porém, o problema da autoria da *Igreja do Menino de Deus* repousa na ausência de documentação concludente. Robert Smith refere que existe «uma espantosa falta de documentos e de desenhos relativos à arquitectura do tempo de D. João V». A razão está segundo R. Smith, no interesse do rei «em acumular desenhos e documentos numa nova e vasta livraria em Lisboa, a qual foi totalmente destruída pelo terramoto de 1755» (*op. cit.*, p. 278).

Servirá *Santa Engrácia* como fonte de leitura para a atribuição? João Antunes é nela citado desde 1697 como arquitecto das obras. Sabe-se, contudo, o problema que se põe quanto às traças das suas plantas. Duas das iniciais estão assinadas por João Nunes Tinoco, que não chegaram a ser utilizadas. A construção do edifício correspondeu a outras plantas e respectivos alçados, desconhecendo-se quem terá sido o seu autor. Aponta-se como verosímil que terá sido o próprio

João Antunes que as terá executado, ao mesmo tempo que dirigirá as obras desde 1690, por morte de Tinoco.

Reynaldo dos Santos é desta opinião, já que a igreja não tem afinidades com outras traças de Tinoco, apresentando-se, pelo contrário, dentro do espírito da planta octogonal preferida de João Antunes. Todavia, dois dos exemplos aduzidos por Reynaldo dos Santos são atribuições — isto é, as igrejas d'*O Menino de Deus* e a das *Barrocas* (Aveiro).

Além disso, o interesse pela nave poligonal aparece paralelo ao da planta centralizada, assim os exemplos de *Santa Engrácia*, da do *Bom Jesus de Barcelos*, do *Bom Jesus das Barrocas* de Aveiro. Embora a igreja de Barcelos seja exteriormente octogonal, o seu interior é circular, com três capelas e uma entrada fazendo como que os braços de uma cruz grega. De cruz grega é igualmente *Santa Engrácia*, com braços semi-circulares e quatro torreões aos ângulos.

Igualmente a atribuição da *Igreja das Barrocas* não deixa de ser problemática, por basear-se na errada suposição de que João Antunes teria falecido cerca de 1730, quando a mesma se verificou em 1712, um ano depois da fundação da *Igreja do Menino de Deus*. Ora a *Igreja das Barrocas* data de 1722.

Segundo Sousa Viterbo, referenciando o Padre Manuel Monteiro, na sua *História da Fundação do Real Convento do Lourçal*, «no reinado de D. João V faz-se nova igreja, de que foi tracista o padre Manoel Pereira, oratoriano. No mesmo templo ha trabalhos de Carlos Mardel e do escultor Antonio de Padua Bellini (q.v. Sousa Viterbo, *Dicionário Histórico...*, Vol. I). Ora na capela-mor da *Igreja do Menino de Deus*, destaca-se o grandioso retábulo de Ordem Coríntia, de «tal forma decorado com esculturas que, por afinidades estilísticas bem definidas se pode presumir pertencer a um dos escultores e «arquitectos de retábulos» mais operosos no tempo, o italiano João António Bellini, de Pádua, activo na catedral de Évora e na igreja de São Domingos como colaborador de Ludwig, em Santo Antão, e em Santarém, trabalhando para os jesuítas» (Ayres de Carvalho, *Monumentos e Edifícios...*, p. 113).

As referências a Bellini por Ayres de Carvalho e as do Padre Manuel Monteiro, citado por Sousa Viterbo, coincidem, apresentando-se como verosímel a hipótese de a *Igreja do Menino de Deus* ter na sua traça a intervenção do Padre Manuel Pereira. Para já

conta-se com o testemunho de haver sido construída uma igreja que contava com trabalhos de António Bellini e esses foram já identificados na *Igreja do Menino de Deus*.

Também mais credível parece a refutação da autoria de João Antunes d'O *Menino de Deus*, a qual prefere enfileirar esta igreja na traça de Francisco da Silva Tinoco que desde 1683 é o mestre da Aula dos Paços da Ribeira, sendo documentalmente o autor «de todas as plantas das Obras Reais». João Antunes é por essa altura seu primeiro discípulo. Por isso, Ayres de Carvalho é de opinião de que «tratando-se (...) duma obra régia, ou que para a mesma o rei «Concorreu com grande esmola para a continuação das obras» (padre Baptista de Castro), parece aceitável a hipótese de o padre Tinoco ter sido não só o autor da planta como até, com seus discípulos, «assistir», como em tantas outras obras 'que no dito tempo se tem feito à custa da fazenda real'» (*op. cit.*, p. 113).

Das várias atribuições ganha maior plausibilidade a corrente que Ayres de Carvalho referencia. Por si só a análise estilística não basta, e as atribuições de Matos Sequeira e Reynaldo dos Santos revelam-se frágeis. Ou os edifícios estão fora do tempo de actividade de João Antunes (caso da *Igreja das Barrocas*) ou as suas plantas são de autoria desconhecida, não podendo contar-se com uma atribuição para se fazer outra atribuição.

Por outro lado, julgamos prudente alguma reserva quanto à afirmação de Robert Smith ao considerar a *Igreja do Menino de Deus* como um edifício inacabado revelador da incapacidade criadora de um arquitecto, sendo de atentar-se, porém, no dizer de Ayres de Carvalho, segundo o qual «a exemplo de Santa Engrácia (...) o gracioso templo do Menino de Deus, ficou com a fachada incompleta no coroa-mento, talvez devido ao falecimento do seu presumível autor, o padre Francisco da Silva Tinoco».

Considere-se também que «Por 1730, as Obras de Mafra absorviam não só o erário régio como concentravam na Real Obra todos os operários e artífices da Nação. O *Menino de Deus*, gizado por um arquitecto de formação seiscentista, dificilmente poderia ser compreendido pelos artistas do tempo e pelo próprio rei, que da Itália chamava arquitectos como Filipe Juarra (1719) ou Antonio Canevari (1726) e encomendava plantas ao arquitecto Carlos Fontana (fal. 1715) ou aos seus discípulos, assim como miniaturas e plantas dos mais belos

templos e palácios das fontes de Novona ou de São Pedro do Vaticano» (*op. cit.*, p. 111).

Uma leitura do exterior desta igreja, bem como do seu interior, revela-nos alguma graciosidade e carácter do edifício.

A sua fachada virada para nascente, seguindo o prolongamento do Convento oferece-nos a visão de uma pequena escadaria de dois lanços laterais que dá acesso para o portal de colunas coríntias, estriadas, encimado por um entablamento de grandes volutas, encontrando-se nele, ao centro, a lápide comemorativa da fundação. Por cima do entablamento situa-se a única janela claramente rasgada, encimada igualmente por volutas que rodeiam um óculo que ascende para o segundo corpo do edifício e se abre para o coro. Esta janela encontra-se ladeada por duas pequenas janelas, oblongas.

No corpo superior da fachada rasgam-se três nichos emoldurados por janelas encimadas por tímpanos, sendo o central e os laterais redondos.

Nas alas laterais do edifício, rasgam-se oito pequenas janelas com motivos ornamentais, separadas por pilastras.

Separando os dois corpos da construção, corre um largo entablamento, coroando o edifício, um segundo.

No interior, a igreja é de planta octogonal, de cantos interceptados.

A capela-mor tem o tecto em abóbada de arestas, sendo revestida de embutidos marmoreados, com dois painéis de pinturas, emolduradas a mármore. Nela se encontra um retábulo clássico de Ordem Coríntia, ladeado por estátuas que representam São Francisco e São Domingos. Encimam-na dois óculos laterais.

Neste interior vê-se ainda um gradeamento em ferro forjado, bem como lavabos aninhados.

Informam os altares oito arcos fundos de ordem compósita, sendo os centrais intervalados por púlpitos de madeira e mármore adosselados.

Na sua decoração trabalharam variados artistas sendo de registar a participação de André Gonçalves, André Rubira, Inácio de Oliveira Bernardes, Jerónimo da Silva, Vitorino da Serra, João Nunes de Abreu, Vieira Lusitano e presumivelmente João António Bellini, conforme se respiga dos estudos em referência.

Obra charneira de um tempo que se prolongava no gosto e concepção plástica nacionais, mas que se abria, de forma tímida, embora, a outras visões das formas, da luz e do espaço, a *Igreja do Menino de Deus* traduz bem todo um envolvimento com as correntes artísticas do seu tempo às quais os artistas portugueses procuraram dar expressão. Obra falhada?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I) O Ecce Homo

FIGUEIREDO, José de, *O Pintor Nuno Gonçalves*, Lisboa, Typ. do Anuario Commercial, Lisboa, 1910.

GUSMÃO, Adriano de, «Os Primitivos e a Renascença» in *Arte Portuguesa* (dir. de João Barreira), Lisboa [1960].

HUYGUE, René, «Nuno Gonçalves dans la Peinture Européenne du XV Siècle» in *Belas Artes / Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, 2ª Série, nº 3, Lisboa, 1951.

MÁLE, Émile, *L'Art Religieux du XII au XVIII Siècle*, Paris, Armand Colin, 1946.

PAMPLONA, Fernando de, «A Pintura no Século XV», in *História da Arte Em Portugal* (dir. de Aarão de Lacerda), Tomo II, Porto, Portucalense Editora, 1948.

RÉAU, Louis, *Iconographie de L'Art Chrétien*, Paris, P.U.F., 1958.

SANTOS, Reynaldo dos, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, [1966].

II) A Igreja do Menino de Deus

ARAÚJO, Norberto de, *Inventário de Lisboa*, Lisboa [1944-1956].

BARREIRA, João (dir. de), *Arte Portuguesa*, Lisboa, 1960.

CARVALHO, Ayres de, *D. João V e as Artes do seu tempo*, 2 vols., Lisboa, edic. do Autor, 1962.

— «Novas revelações para a História do Barroco em Portugal», in *Bellas Artes / Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, 2ª Série, nº 20, Lisboa 1964.

— *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa.*

— *As Obras de S. Engrácia e os seus artistas*, Lisboa, 1971.

CHICÓ, Mário Tavares, A. E. VIANA DE LIMA e J. H. PAIS DA SILVA, *Aspectos da arquitectura portuguesa, 1550-1950*, Rio de Janeiro, 1965-1966.

MACHADO, Cyrillo Volkmar, *Collecção de memórias relativas às vidas dos pintores, esculptores, architectos e gravadores portugueses*, Lisboa, 1823.

SANTOS, Reynaldo dos, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Vol. III, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade [1966].

Belas Artes / Revista e Boletim da Academia de Belas Artes, 2ª Série, nº 3, Lisboa, 1951.

SILVA, Jorge Pais, *Estudos sobre o Maneirismo*, Lisboa, Estampa, 1981.

VITERBO, Francisco Sousa, *Dicionário histórico e documental dos architectos, engenheiros e construtores portugueses ou a serviço de Portugal*, 3 vols., Lisboa, 1899-1922.

Composto, impresso e brochado
nas Oficinas Gráficas de Barbosa
& Xavier, Lda. 4700 Braga (Portugal)