

VICENTE

COLECÇÃO DIRIGIDA POR OSÓRIO MATEUS

João Nuno Sales
CUSTÓDIA

Quimera

LISBOA 1993 | e-book 2005

A custódia de Belém, conservada no Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa, é a obra conhecida de Gil Vicente ourives. A identificação do autor dos autos com o autor da jóia não é definitiva, mas os mundos representados no teatro e no ouro podem revelar uma mesma pessoa.

Em 1503, Vasco da Gama regressa da sua segunda viagem ao Oriente. Na carga, além de muitas mercancias, vem o ouro tributado pelo rei de Portugal a domínios sob sua protecção. Uma parte das riquezas que chegam servirá para agradecer a Deus a ventura do rei. Manuel I destina muitos dos fluxos financeiros, agora disponíveis, à realização do Mosteiro dos Jerónimos, cuja edificação se inicia em 1501.

Para engrandecer a casa dos monjes de S. Jerónimo, o rei decide entregar a Gil Vicente a responsabilidade de trabalhar o ouro resgatado na África Oriental em obra que glorifique Deus e o encomendador. A custódia inscreve a sua própria história no metal:

O muito alto príncipe e poderoso senhor rei Dom Manuel I a mandou fazer do ouro primeiro das páreas de Quíloa. Acabou em 1506.

No princípio do século XVI, as custódias ou ostensórios são utensílios modernos, uma vez que é recente a finalidade para que se criam: a exposição da hóstia só foi estabelecida no concílio de Colónia, em 1452. Normalmente, possuem uma estrutura assente em três partes: base, fuste e um corpo central onde se encontra o viril – receptáculo de vidro ou cristal, a maior parte das vezes circular, que se destina a guardar a hóstia consagrada.

A custódia de Belém segue esta gramática, mas apresenta diversos aspectos que a distinguem:

- a forma cilíndrica da redoma de vidro, que lhe possibilita ser também relicário;
- as imagens representadas que, com diferentes tamanhos e colocadas em diversos sítios da peça, permitem a leitura de plurais narrativas;
- o modo como se estabelece o diálogo entre os elementos constitutivos e o equilíbrio que entre eles é criado;
- a exuberância de cor dos esmaltes trabalhados em *ronde-bosse*, técnica surgida no século XV, que consiste na aplicação do esmalte em relevo sobre a superfície de ouro;
- a aparente fragilidade e o excesso decorativo que a tornam pouco funcional.

A jóia, feita com ouro de pouca liga, *ouro finíssimo, extremamente macio, que com facilidade se amachuca*, como notava João Couto a alunos do liceu Pedro Nunes (*Palestra* 13, 1962), pesa cerca de 6,350 quilos e mede 73 centímetros de altura. As diferentes partes que a constituem estão unidas por meio de um espigão e uma tarraxa centrais. A profusão de elementos decorativos obrigou, além do método tradicional da soldadura, à utilização de muitas tarraxas, parafusos, charneiras ou dobradiças e outros mecanismos que sustentam a peça.

1.

A custódia de Belém é para ser vista de perto. A descrição seguinte pede a companhia da imagem. Sugere-se a consulta de uma boa reprodução, por exemplo a do Arquivo Nacional de Fotografia, que figura no número 10 da revista *Oceanos* ou em *História da Arte em Portugal* 5, Lisboa, Alfa, 1986: 171.

A custódia parece ser uma árvore sobre cuja copa, formando uma pirâmide, se sobrepõem três baldaquinos, cada um subordinado a uma das pessoas da Santíssima Trindade, que de alguma maneira se representam. Nas raízes figuram elementos da vida, enquanto no tronco central da árvore se inscrevem símbolos do rei. É, no ouro, a representação da terra e do céu.

Assenta numa base oblonga, contornada por um friso vertical, onde, em caracteres latinos de esmalte branco opaco, se insere a legenda: O. MVITO. ALTO. PRICIPE. E. PODEROSO. SEHÓR. REI. DÕ. MANVEL. I. A. MDOV. FAZER. DO OVRO. I. DAS. PARIAS. DE. QILVA. AQVABOV. E. CCCCCVI. As palavras são intercaladas por losangos esmaltados a verde escuro, e, na parte dianteira da peça, uma cruz de Cristo em esmalte vermelho separa o princípio do fim da legenda.

Sobre este friso, como um socalco, rendilha-se, em forma de cruz, novo friso que contorna um espaço definido por seis gomos, separados por línguas de ouro e contornados por fios de esmalte azul claro pontilhado a ouro. É a natureza (o mundo das plantas e dos animais, coisas pequenas aos olhos de Deus e dos homens) que se representa nestes gomos: em cada um, seguindo linhas de esmalte castanho que sugerem ramos ou raízes, inscrevem-se representações de flores, frutos, caracóis e aves coloridas (pavões, por vezes com a cauda em leque), esmaltadas em diversas tonalidades. Os gomos vão-se estreitando e elevam-se de forma a criar a haste hexagonal, que faz a ligação com o corpo central da custódia.

O fuste começa e acaba com nós salientes que repetem o motivo decorativo: seis medalhões floridos de esmalte vermelho e branco. As faces da haste, construídas por linhas verticais rendilhadas, são janelas rematadas por arcos em ogiva, ladeadas por colonelos e interrompidas, no meio, por um nó proeminente, definido por seis faces lisas onde se inserem esferas armilares com faixas em esmalte vermelho e branco pontilhado a ouro – duas das esferas já perderam quase completamente o esmalte vermelho. Na parte superior deste nó, ramos de esmalte castanho, enlaçados por tiras brancas, fazem a moldura das esferas. A haste é como um tronco que se conclui num círculo adornado com festões de maneira a parecer, visto de baixo, uma árvore frondosa. Faz a separação entre a terra e o céu.

Entre o mundo dos homens e o de Deus está o rei, citado por duas vezes: nomeado como encomendador na legenda, e representado pelo seu símbolo heráldico (a esfera armilar) a personificar o papel do homem que, pelo seu poder sobre a terra, está mais próximo de Deus. Do mesmo registo são as estátuas de Manuel I e sua segunda mulher, Maria, no portal axial da igreja dos Jerónimos ou ainda a presença dos encomendadores nas pinturas renascentistas.

Subimos agora para o mundo de Deus. Sobre a haste ergue-se um corpo arquitectónico centrado no objecto que preside à concepção da custódia: um cilindro de vidro (o viril). Rodeiam-no doze estatuetas, figurando os apóstolos ajoelhados sobre plintos hexagonais rendilhados, assentes em modilhões (actualmente falta um) rendilhados e esmaltados, de forma cónica, com os vértices para baixo.

As figuras, que estão de costas para quem olha a custódia, são representadas com diferentes fisionomias e expressões: os cabelos e barbas a ouro sobre a palidez rosa das faces, as túnicas de esmaltes coloridos (azuis, carmins, brancos, verdes, rosas) cotejados a ouro. A jóia ganha vivacidade com a policromia das vestes, o ouro dos cabelos e a invulgar exibição dos pés nus – são corpos individualizados e expressivos.

A posição dos apóstolos sublinha a importância do viril: virados para o hostiário, com as mãos ligeiramente afastadas, semiabertas em oração, apresentam o que o observador deve ver.

A sensação de leveza e fragilidade que a custódia ostenta deve-se aos dois pilares que lhe servem de moldura, erigidos em pequenos cubos irregulares com tijolos de esmalte branco, sobre bases hexagonais que se afastam ligeiramente do perímetro central e que separam os apóstolos em duas partes simétricas.

As faces inferiores destas bases obedecem ao mesmo registo dos modilhões: cones invertidos, num rendilhado esmaltado a verde, parecendo copas de pequenas árvores, de cujos vértices saem para o centro troncos circulares, decorados com flores e folhas de esmaltes coloridos.

Cada pilar é constituído por quatro finas colunas com fustes policromados, torneados por fios de ouro em espiral, que enquadram e suportam três ordens de nichos ogivais, nas paredes laterais ou no interior do pilar, onde se colocaram figuras ou colunelos.

Há seis figuras de tamanhos diferentes por pilar: duas na base, três minúsculas no plano intermédio e uma no topo, esmaltadas a diversas cores e assentes em pequenos plintos. Em cada pilar, cinco são anjos a tocar instrumentos musicais de corda ou de sopro. A figura do pilar direito da peça, no nicho lateral da base virado para dentro, representa a Virgem (que fica assim entre os apóstolos a olhar para o hostiário) enquanto, no outro pilar, de frente para a Virgem, mas separado pelo cilindro de vidro, está um anjo com um ceptro – modo de representar o arcanjo Gabriel.

São figuras do mesmo tamanho – mais pequeno que o dos apóstolos – e podem estar a contar outra história. A presença da Virgem ao lado dos apóstolos, sob o símbolo do Espírito Santo (uma pomba), adorando o Cristo presente na hóstia, pode aludir ao Pentecostes ou à Ascensão de Jesus, mas o diferente tamanho das figuras e a possibilidade de o anjo ser Gabriel sugere que a Virgem e o anjo estão a representar outra cena: a Anunciação, à semelhança do auto *Deos Padre*, onde, além deste episódio, anjos voam e o Espírito Santo aparece *em figura de pombinha*. Adiante, refiro algumas pinturas contemporâneas da custódia que se aproximam deste modelo iconográfico.

Os pilares culminam numa cruz sobre arcos trabalhados e, na parte superior, ligam-se ao corpo central por delicadas ramificações, como arcobotantes, formando arcos contracurvados, também encimados por pináculos em cruz.

A leveza dos pilares é a dos anjos que neles se inserem, em contraste com a solidez do corpo central, constituído por três altares sobrepostos e cobertos por baldaquinos, espaços onde estão as figuras principais da custódia.

É no corpo central que se encontra o viril de vidro, assente numa base em ouro. Essa base circular tem um primeiro friso (semioculto pelas figuras dos apóstolos) rendilhado com o mesmo motivo do pé da custódia, depois uma face lisa que progressivamente se adelgaça para receber o vidro. Este encaixa-se num segundo friso com um desenho que se repete, em posição inversa, na parte superior que segura o viril. Daqui, forma-se uma cúpula azul ornada com seis querubins emoldurados em medalhões de esmalte vermelho.

Cristo não é figurado por qualquer imagem, mas a sua presença existe no projecto: é o seu corpo transubstanciado na hóstia, guardado pela transparência do vidro e coroado pelo céu que os anjos habitam, que ocupa o espaço central da custódia.

Sobre a cúpula, surge uma superfície hexagonal (que faz de beiral aos querubins), elevada por um friso com recorte geométrico e interrompida, em cada um dos vértices do hexágono, por pequenos colonelos. Estes, como contrafortes, sugerindo terem sido pequenos nichos de minúsculas figuras que já lá não estão, suspendem-se no ar, ligando-se, por meio de delicados arcobotantes, às colunas principais que criam um novo baldaquino central (o segundo), o qual abriga e segura por uma argola uma pomba virada para a frente, esmaltada a branco, as penas simuladas a ouro, o bico amarelo, com um halo dourado sobre a cabeça e as asas levantadas.

Nas seis arestas inferiores deste baldaquino inscreve-se, num primeiro plano exterior, um friso recortado com motivos florais. Num segundo plano (interior), ladeando a pomba, surge uma espécie de gradeamento com arcos contracurvados muito decorados no remate. No nível intermédio, preenchendo as faces exteriores do hexágono, aparecem, rendilhados, arcos em ogiva, que terminam em pináculos decorados.

A argola que segura a pomba é o fecho de uma abóbada de leque, cujas nervuras coram o nível superior do baldaquino, formando arcos que culminam por colonelos.

Cada um dos colonelos possui um pequeno nicho que alberga novas e minúsculas imagens coloridas de profetas – restam apenas três das seis figuras previstas neste conjunto.

Intercalando com este motivo decorativo das nervuras, as colunas que correspondem aos vértices do hexágono têm uma mísula onde foi colocado um colonelo de esmalte vermelho e branco, sendo rematadas por pináculos de esmalte policromo já ao nível do baldaquino superior – falta um na parte de trás da peça. É a duas destas colunas que se ligam os pilares laterais da custódia.

Num plano superior está o terceiro baldaquino: o de Deus. É o Deus em majestade, como nos portais das igrejas românicas ou góticas, mas com uma expressão menos autoritária; a custódia sugere ser uma miniatura de templo. A maneira de representar Deus parece pertencer a um modelo que surge noutras artes – arquitectura e tapeçaria são exemplos referidos adiante.

A figura do Padre Eterno é construída de forma semelhante à dos apóstolos: o mesmo tom rosado na face e nas mãos, vestes em azul e vermelho, a coroa, rendilhada a terminar numa cruz, e a barba em ouro. Está sentado num trono que tem, no fundo branco, desenhos a ouro formando cruces. Abençoa com a mão direita e sustenta na esquerda o globo encimado por uma cruz da Ordem de Cristo.

A superfície onde a figura se instala é hexagonal, mas muito reduzida porque a configuração da custódia é a de uma pirâmide que está, neste ponto, prestes a chegar ao seu termo. Rodeando a imagem, erguem-se, dos vértices do hexágono, as seis colunas em espiral dourado, com uma interrupção a meio para inserir um ressalto também espiralado mas em esmalte branco e vermelho, que vão sustentar a última abóbada. Duas das colunas, que, devido à profusão de elementos decorativos, tapariam a face da figura, sofrem um corte a meio do fuste.

Este baldaquino segue o modelo decorativo do anterior: as arestas, num plano inferior, correspondem a um gradeamento fenestrado que termina em arcos góticos, encimados por pináculos.

No nível superior, rendilham-se novos arcos em ogiva, sustidos e intercalados pelas colunas em espiral. Destas, por cima de pequenos capitéis, rompem gárgulas zoomórficas esmaltadas de verde, com a cabeça e pequenos pontos ao longo do dorso em ouro. Finalmente, as colunas constituem os seis arcos contracurvados que encimam a custódia e lhe dão o formato de coroa.

Sobre o vértice desta cúpula, quatro gárgulas a branco são a base da cruz-latina, esmaltada a branco, vermelho e verde, que remata a composição.

2.

As circunstâncias da feitura da custódia estão esclarecidas:

- a legenda identifica o ouro (*das páreas de Quíloa*) com o primeiro tributo (1500 miticais) daquela região, trazido por Vasco da Gama da sua segunda viagem à Índia;
- a coincidência entre o peso do ouro, correspondente a 1500 miticais (29 marcos, 5 onças, 6 oitavas e 6 grãos), e o peso da custódia (ouro e esmalte policromos), que é de 29 a 30 marcos (6600 gramas), confirma a informação que a peça dá de si própria;
- diversas crónicas, e outros documentos coevos, a ela se referem.

João de Barros escreve na primeira *Década* (1552): *E como neste tempo el-rei estava em Lisboa, quando foi a ele levou as páreas que houvera de el-rei de Quíloa, as quais com grande solenidade a cavalo levava em um grande bacio de prata, um homem nobre, em pelote, com o barrete fora ante ele, Almirante, com trombetas e atabales, acompanhado de todos os senhores que havia na côrte. Das quais páreas el-rei mandou fazer uma custódia de ouro, tão rica na obra como no peso, e como primícias daquelas vitórias do Oriente, ofereceu a Nossa Senhora de Belém.*

Também Damião de Góis na *Crónica do felicíssimo rei D. Manuel* (1566) se refere à custódia, embora acrescenta 500 miticais ao valor do imposto: *Destes dous mil miticais d'ouro, mandou el-Rei fazer uma custódia para o Sacramento do altar, guarnecida de pedras preciosas [confusão com o colorido do esmalte ou desaparecidas no tempo], que mandou oferecer ao mosteiro de Bethelém.*

A peça deve ter tido bastante impacto para tantos textos a ela se referirem. Parecem comprovar a sua importância não só as crónicas mas também inventários como o do tesoureiro da casa de el-rei (1514) que conta *uma custódia que se fez do ouro que veio das Índias das páreas de Quíloa* ou o testamento de Manuel I (1517): *mando que se dê ao mosteiro de Nossa Senhora de Belém a custódia que fez Gil Vicente para a dita casa.*

Se este documento se refere à peça, também é aceitável a atribuição da autoria da custódia a Gil Vicente, ourives da rainha Lianor. Outros documentos referem a actividade de Gil Vicente como ourives da rainha viúva de João II e como responsável pelas obras em ouro e prata de diversas instituições, entre elas o mosteiro de Belém: Lianor lega ao mosteiro da Madre de Deus *os dous calices que andão em minha capela: a saber, o que corregeo Gil Vicente, e outro dos que ele fez que está já no dito moesteiro.* Por sua vez, um alvará real de 1509 mostra Gil Vicente *vedor de todas as obras que mandarmos fazer ou se fizerem, de ouro e prata, pera o nosso convento de Tomar, hospital de Todolos Santos e mosteiro de Nossa Senhora de Belém. Gil Vicente orivez da senhora rainha minha irmã fará ou decidirá quem faça as obras.*

Estes textos citados por Braamcamp Freire não oferecem problema de maior ao revelarem a existência de um ourives chamado Gil Vicente, artista que

teria feito a custódia e assumido um papel de relevo na corte – como sugerem a parte final do alvará de 1509 e a carta régia de 1513. Nesta, é nomeado *mestre da balança da moeda* de Lisboa enquanto durar a menoridade do filho do falecido proprietário do ofício. Antes, em 1512, tinha sido eleito representante dos ourives na Casa dos 24 e procurador dos mesteres na câmara de Lisboa, o que lhe confere um estatuto de importância no seu meio. Considerar o ourives e o poeta como uma mesma pessoa é, contudo, uma questão polémica. Para Freire (1919, 1944: 28), *era lá crível que pudessem ter existido dois homens do mesmo nome, vivendo exactamente no mesmo período de tempo, servindo ambos durante muitos anos a mesma pessoa [...] e não haver nos documentos uma palavra para os diferenciar?* E sustenta o seu parecer nos textos referidos, um dos quais, a carta régia de 1513, tem a seguinte indicação coeva no alto da folha onde o artista é nomeado: *Gil Vicente trovador mestre da balança*.

Este estudioso nega a pretensão de autores que, como Teófilo Braga, afirmavam a coexistência dos dois homónimos, cada um na sua arte, e que, em abono das suas teses, também apresentaram documentos, por exemplo uma lista genealógica onde Gil Vicente aparece como mestre de retórica de Manuel I enquanto duque de Beja. O cargo parece mais adequado ao escritor de autos (que, assim, seria um) do que ao escultor de ouro (o outro), provando-se a existência dos dois. Freire contesta: sendo Vicente mais novo que Manuel é inverosímil ter sido seu mestre.

António José Saraiva (1953, 1982: 239) relativiza a importância dos documentos e propõe outros campos para a investigação que permitam a resolução do problema biográfico de Gil Vicente. Será pela análise da obra (do texto) que se conhecerá o homem: *se o modo de vida e a situação social do ourives Gil Vicente é compatível com o que nos patenteia a obra do poeta Gil Vicente, se a formação cultural [do ourives] se ajusta àquela que nos revela a obra do poeta*.

Para Saraiva, não há compatibilidade entre as duas funções: o Gil Vicente, autor da custódia, é um mestre, no sentido corporativo e medieval do termo, com importante estabelecimento montado, como mostra a série de exclusivos que detinha – Jerónimos, Tomar, Hospital de Todos-os-Santos – com suficiente poder económico para ter cargos rentáveis ou ser representante dos seus iguais. Não é, por isso, o mesmo Vicente que se queixa de falta de dinheiro nos seus autos e versos ou que vive das mercês reais. Por outro lado, a estrutura corporativa e a prática de especialização de um ourives, nestes princípios de quinhentos, fechariam o artista para outros saberes ou, pelo menos, negar-lhe-iam a cultura escolar que o poeta manifesta possuir.

Penso que a crítica de Saraiva revela algum preconceito na forma estanca que visualiza o mundo artístico daquele tempo. O privilégio dado a Gil Vicente não obriga à existência de um estabelecimento (grande casa capitalista) como este autor defende. Mais me sugere um mester de influência: Vicente, favorito da rainha viúva, consegue exclusivos e pode decidir *quem faça as obras*. Não as fará todas no seu hipotético

estabelecimento porque não tem tempo, porque não quer. Prefere vender, receber dinheiro por cargos que provisoriamente ocupa. A partir de 1517 opta por uma única actividade: a produção de espectáculos. Desde esse ano que não se ouve falar no ourives, enquanto o autor dos autos nos aparece cada vez mais como um homem que sabe gerir diversos saberes (e artes), confluindo-os na síntese que é o teatro.

Se se aceita que o poeta é a mesma pessoa que organiza as festas de entrada dos reis em Lisboa, 1521, tem que se reconhecer a sua capacidade de fazer e orientar uma manifestação de artes visuais (neste caso, arquitectura e pintura). Em 1520, o rei escreve aos vereadores de Lisboa: *Vimos o que dizeis sobre o que tendes passado com Gil Vicente e as pinturas que vos mostrou e as cousas e cadafalsos que vos disse que são necessáreos* (cito a leitura de Freire). Pode ser comum atribuir a ourives a organização de festas, como mostra um documento de Sevilha de 1454 (citado por José Gestoso y Pérez, *Curiosidades Antiguas Sevillanas*, 1910: 95) que refere o pagamento ao *platero* Anton Ruiz por *el trabajo que toma en coger esta gente e aliñallos e vestillos* – a participantes na procissão de *Corpus Christi*. Ou seja o *platero* – o ourives – é o ensaiador ou encenador da procissão.

Saraiva fala de um autor que é escolar e literato. Sê-lo-á. Mas teatro não é literatura e Vicente é do teatro. É um artista, cuja *linguagem poética e construção dramática são concebidas amiúde em termos visuais e plásticos*, como defende Stephen Reckert (1983, 1986: 27-28), que nota o acto pioneiro de Gil Vicente ao adaptar romances de cavalaria para o teatro: *no século XVI semelhante reciclagem era sem precedente*.

A esta capacidade para trabalhar e transformar diversos materiais e artes (que por si só nos mostra um conhecedor interdisciplinar) acresce, na obra escrita, todo um conjunto de frases, versos, expressões que sugerem aproximações ao mundo da arte e, de uma maneira muito explícita, ao dos ourives, permitindo pensar que o autor da custódia é o autor dos autos.

Ferreira Tomé (1938), o ourives que restaurou a custódia, foi ler a *Copilaçam* e dá notícia de autos com múltiplos vocábulos relacionados com a prática da ourivesaria. Como na legenda da custódia, *Duardos* também se escreve *d'oro fino de Turquía \ con letreiros esmaltados \ que cuentan la vida mía*. Em *Cortes*, o príncipe irá num andor de ouro, *e um sobrecéu per cima \ d'esmeraldas e robis \ lavrado d'obra de lima*. Expressões como *ouro fino* e *obra de lima*, que serão pouco transparentes para um leigo em trabalhos de ourivesaria, indiciam que quem as utiliza possui conhecimentos superiores nesta arte.

Por outro lado, a cena entre ourives e fidalgo em *Almocreves*, numa discussão que pode ser testemunho do tipo de relações criadas entre clientes e artistas (e das dificuldades em receber o dinheiro que lhes é devido), mostra um ourives a falar de chapéu posto (*cobri a cabeça cobri*, diz-lhe o fidalgo) com um nobre que o bajula para não lhe pagar. Este artífice podia ter o mesmo estatuto económico do autor da custódia: é mestre e tem fama, mas anda a pedir o que lhe é devido. Pode ser Vicente a dar uma opinião sobre a sua

anterior actividade. A ser assim, estamos um pouco longe da ideia de estabelecimento capitalista que Saraiva sugere.

Neste mesmo episódio constrói-se outra situação: o ourives exprime-se num estilo poético que motiva o sarcasmo do fidalgo – *ora olhai esse falar \ como vai bem martelado*. Um artesão a falar como literato é coisa estranha que aquele fidalgo não perdoa. Mas quem é caricaturado no auto é o nobre mentiroso e sem tostão. O texto simpatiza com o ourives e admite a possibilidade (sem ridicularizar) do seu falar ser igual ao dos poetas. A invenção torna significativa a coincidência: faz sentido que quem se lembrou de pôr um ourives a falar como poeta – situação, em princípio, pouco comum – seja, ou tenha sido nalgum momento, ourives e poeta.

Conhecer Gil Vicente é conhecer a sua obra. Interrogo-me se a custódia de Belém podia ter sido executada pelo autor dos autos. A resposta é afirmativa: o que a custódia é aproxima-se do ideário e do imaginário que os autos revelam. São de uma mesma arte, podem ter sido feitos por uma mesma pessoa e têm companhia.

3.

Entre 1503 e 1506, Vicente, com o provável apoio de outros artífices em trabalho de oficina, esculpe o ouro e trabalha os esmaltes em *ronde-bosse*, técnica que o autor parece conhecer pelo que escreve nos autos, não sendo de excluir a hipótese dos esmaltes terem sido executados por artista estrangeiro. O tempo de construção foi curto, pelo que é natural o trabalho de uma equipa para a conclusão da obra (Nuno Vassallo e Silva 1992).

Durante este período, Vicente produz *Reis* (Lisboa 1503), *Martinho* (Caldas 1504) e *Pregação* (Abrantes 1506). São autos de capela, ou de câmara, de motivação religiosa e (ou) íntima: Natal-Epifania, *Corpus Christi* e um nascimento, em tempo de peste, na Quaresma. São trabalhos *ainda apressados e de circunstância*. *O autor dos autos percorre e domina materiais limitados* (Osório Mateus 1989: 5). Enquanto autor teatral não parece preocupar-se muito, por exemplo, com a caracterização de personagens. Enquanto autor da custódia diferencia fisionomias na sua peça, mas, como no teatro, as suas figuras são de construção simples e pouco elaborada. O fundamental será mostrar o colectivo que serve Deus e não tanto o indivíduo que se auto-afirma: nestas eventuais contradições, o lugar de Vicente é algures entre a Idade Média e o Humanismo.

Como anteriormente disse, a custódia parece contar uma ou mais histórias. A glória da Santíssima Trindade – e do rei – ou a Anunciação revelam-se narrativas edificantes e explicativas, como o teatro e os trabalhos plásticos medievais costumavam ser. Percorremos a peça com o olhar: as figuras em desfile (do Pai para o Filho, passando pelo Espírito Santo), a postura dos apóstolos explicitando o modo de rezar, o aparato de vinte e quatro pés nus (que olhos avisados vêem como sendo pés de gente do teatro), os anjos

que tocam. Por aqui passa alguma dinâmica teatral – um auto de ouro seria. Tem o risco de muitos dos portais das igrejas do seu tempo: por exemplo, o da igreja do Hospital de Todos-os-Santos (1492-1504), atribuído a Boitaca, ou o portal sul dos Jerónimos (1517), também de Boitaca e João de Castilho. Botaréus, com nichos abrigando imagens e pináculos decorados, a ladear o núcleo central do portal, sugerindo um desenho de arco, são do mesmo programa da custódia, com o seu corpo central emoldurado pelos pilares laterais. Semelhante modelo decorativo (as mesmas soluções e ideias decorativas da jóia) é, aliás, visível no conjunto da igreja dos Jerónimos.

As figuras da custódia parecem ser uma transposição da arquitectura para a joalheria, como sugere Révah (1949: 72-74) ao estabelecer uma relação entre as imagens da jóia e as do portal da igreja do Mosteiro da Batalha. A imagem de Deus Pai, com a esfera do Mundo numa mão e benzedo com a outra, os apóstolos, os anjos músicos, os profetas ou santos, a Virgem. A custódia finge-se templo e o modelo que o seu autor vai buscar pertence ao imaginário medieval. É a escultura gótica, mas com as adaptações que os novos tempos (do Renascimento e Humanismo) exigem. Assim, a obra apresentará os emblemas do rei: a sua assinatura nas esferas armilares, enquanto, nas mãos de Deus, o globo terrestre exibe agora uma cruz de Cristo.

Parece haver, por outro lado, uma passagem de figuras do teatro de Vicente para a arquitectura. Citem-se uma Sibila e Salomão, personagens do auto *Cassandra* (1513?), e as imagens que as representam no portal sul do Convento de Tomar, executado por João de Castilho em 1515. O exemplo não é único. Paulo Pereira (1988, 1992) sugere diversas aproximações de figuras, motivos e possíveis instrumentos do teatro à escultura dos templos. As diferentes manifestações artísticas influenciam-se mutuamente, buscam motivos em diversas fontes e noutras linguagens: *a contaminação das artes foi um facto*.

As obras feitas, neste período, no Convento de Cristo (a janela, o portal sul, o coro e sacristia, a fachada ocidental) e a sua possível relação com o teatro e a ourivesaria sugerem a Pereira (1990: 156) que *a cultura poética* de Vicente podia mesmo ter funcionado como *pólo unificador do programa iconográfico de Tomar*.

O diálogo das artes não fica por aqui.

Silva (1992: 56) relaciona os esmaltes da custódia e a arte da iluminura cuja feitura coincide no tempo com a jóia de Vicente. Refere, por exemplo, *o frontispício do «Livro primeiro de Estremadura», datável de 1504, onde dominam no plano inferior, caracóis, pavões em idêntica paleta e desenho dos esmaltes da custódia*.

António Manuel Gonçalves (1958) relaciona os apóstolos da custódia (*os rostos, as cabeleiras, as vestes e as atitudes*) com os que se representam na Ceia da pintura flamenga *Panorama de Jerusalém* (séculos XV-XVI), existente na igreja da Madre de Deus.

Em *Pentecostes* (1509-1511), painel de um altar lateral da igreja do Mosteiro

de S. Francisco de Évora (oficina do pintor Francisco Henriques), a Virgem, no centro da acção, sob uma pomba semelhante àquela que na custódia representa o Espírito Santo, testemunha a descida das línguas de fogo sobre as cabeças dos apóstolos. Noutras pinturas do início do século XVI, que representam a *Anunciação*, conservadas no Museu Nacional de Arte Antiga, além da Virgem e do Anjo Gabriel, com o ceptro identificador, também figura uma pomba do mesmo registo da que aparece na custódia, embora de perfil. Há reproduções em *História da Arte em Portugal* 5: 126 e 156. Na *Anunciação* de Frei Carlos (1523?), às figuras referidas (com a pomba virada para a frente), acrescentam-se três anjos músicos – dois a tocar e um a cantar (reprodução em *História de Arte em Portugal* 6: 106). Estas pinturas justificam diferentes hipóteses de leitura das histórias que a custódia conta. Silva (1992: 60) interpreta a representação da visita do anjo a Maria, anunciando a vinda de Jesus, como mais um sinal da presença do rei encomendador: *que lhe chamá-Lo-ão de Emmanuel*.

Em *Baptismo de Cristo*, tapeçaria executada em Bruxelas, no início do século XVI, pertencente ao Convento de Xabregas e conservada no Museu Nacional de Arte Antiga, podemos ver um anjo, São João Baptista, Cristo, uma pomba (virada para a frente) e a figura de Deus Pai, a meio corpo, com longas barbas brancas e uma fisionomia humanizada, abençoando com a mão direita e segurando, com a esquerda, o globo encimado por uma cruz. Também como na custódia a mesma ordem na apresentação das figuras: o Pai sobre nuvens, o Espírito Santo, em forma de pomba, e o Filho, aqui representado por um corpo e ladeado pelo anjo e por São João Baptista (conferir a reprodução em *História da Arte em Portugal* 5: 150).

A relação que se estabelece entre as artes é estudo a pedir mais e atenta investigação interdisciplinar.

Gil Vicente é parte nesse debate e poderá tê-lo favorecido, estabelecendo pontes entre a corte e os artistas. Na corte: ao longo dos anos vêmo-lo a receber encomendas e cargos, a ter exclusivos, a fazer espectáculos e festas, a escrever uma carta ao rei João III (a de Santarém 1531) que só alguém próximo faria. Homem das artes, conhece os do seu mundo: é eleito representante dos ourives, mas também pode ter tido relações profissionais com os arquitectos, chegando a nomear um deles – *I-me a Diogo d'Arruda \ que me faça ùa trepeça* (Juiz, 1525). Este arquitecto tinha sido, até 1515, responsável pelas obras do convento de Cristo em Tomar – onde executara a célebre janela da casa do capítulo – no momento em que Vicente dirigia os trabalhos de ourivesaria.

Não sei o papel que Vicente, poeta e ourives, terá tido junto dos artistas do seu tempo, mas parece que, com eles, partilha ideias, gostos, projectos, estilos. São uma geração em trânsito, de um gótico tardio mas renovado por ideias e formas de Renascimento, que vive numa Idade Média com capitais burgueses e mecenas reais, e que, nesta mudança dos tempos, cria uma arte com o emblema do rei: o manuelino.

Em 1506 a custódia é feita.

Em 1521, após a morte de Manuel I, é entregue ao Mosteiro dos Jerónimos conforme disposição testamentária do rei.

Nos finais do século XVI, ou nos princípios do XVII, a custódia foi objecto de transformações que visariam reforçá-la ou corresponderiam a um novo gosto: o viril cilíndrico foi substituído por um ostensório circular, em cristal, seguro por dois pilares em prata dourada. Foi esse o objecto que, em 1910, serviu de modelo a um desenho da rainha Amélia, conservado no Paço Ducal de Vila Viçosa, e a uma das mais citadas descrições da peça (que, por exemplo, Freire transcreve), a de Filipe Simões, no jornal *Correio da Noite* (1882), a propósito de uma das primeiras apresentações públicas da jóia, na época contemporânea – a *exposição retrospectiva de arte ornamental portuguesa e espanhola*.

Em 1808 é levada para França, na retirada de Junot. Regressa a Portugal com a derrota de Napoleão.

Em 1834, pela lei de extinção dos conventos, é retirada de Belém para a Casa da Moeda.

Em 1845 é transferida para a Capela do Paço das Necessidades, por iniciativa de Fernando II.

Em 1925 a custódia é entregue, pelo Ministério das Finanças, ao Museu Nacional de Arte Antiga, onde ainda se encontra em exposição permanente.

Em 1929, com o objectivo de retomar a forma primitiva, a custódia foi restaurada por Ferreira Tomé, sob a direcção do conservador do Museu Nacional de Arte Antiga, João Couto.

Foi exibida em diversas exposições no estrangeiro: Paris 1867, Sevilha 1929, Paris 1931, Paris 1954 e Londres 1955-56.

Referências

- Anselmo Braamcamp FREIRE
1919 *Vida e Obras de Gil Vicente «Trovador, Mestre da Balança»*
1944 segunda edição
Lisboa: Ocidente
- António Manuel GONÇALVES
1958 *A Custódia de Belém*
separata do Catálogo da Exposição realizada no Mosteiro da
Madre de Deus
Lisboa: Gulbenkian
- Osório MATEUS
1989 *Pregação. Vicente*
Lisboa: Quimera
- Paulo PEREIRA
1988 «Gil Vicente e a contaminação das artes. O Teatro na
arquitectura – o caso do Manuelino»
1992 *Temas Vicentinos*
Lisboa: ICALP
- 1990 *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*
Coimbra: Instituto de História de Arte. Faculdade de Letras
- Stephen RECKERT
1983 «Cavalaria, Cortesia e Desmi(s)tificação (o modelo ibérico)»
1986 *Cavalaria Espiritual e Conquista do Mundo*
Lisboa: INIC
- I.S. RÉVAH
1949 *Deux «Autos» de Gil Vicente restitués à leur auteur*
Lisboa: Academia das Ciências
- António José SARAIVA
1953 «Gil Vicente»
1961 *Para a História da Cultura em Portugal 2*
1982 quinta edição
Lisboa: Bertrand
- Nuno Vassallo e SILVA
1992 «O Ouro de Quíloa»
Oceanos 10
Lisboa
- José Ferreira TOMÉ
1938 *Duas Fases da Vida de Gil Vicente*
Lisboa: edição do autor