



COMISSÃO NACIONAL
PARA AS COMEMORAÇÕES
DOS DESCOBRIMENTOS
PORTUGUESES



CÂMARA MUNICIPAL
DE ÉVORA

Do Mundo Antigo aos Novos Mundos

Humanismo, Classicismo
e Notícias dos Descobrimentos
em Évora
(1516-1624)



COMISSÃO NACIONAL
PARA AS COMEMORAÇÕES
DOS DESCOBRIMENTOS
PORTUGUESES

Comissário-Geral

António Manuel Hespanha

Coordenadores-Adjuntos

Joãoquim Soeiro de Brito

Rosa Maria Perez

Vogais

Fernando Dorcas Costa

Fernando de Jesus Fernandes

Jorge Flores

Mafalda Soares da Cunha



CÂMARA MUNICIPAL
DE EVORA

Presidente

Abílio Dias Fernandes

Vereadores

José António de Almeida Henriques

Jorge Pinto

Assessor

Manuel Branco



A Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses deseja expressar a sua gratidão a todas as entidades e individualidades que cederam ou tornaram possível a cedência das obras expostas:

António Charrua Faustino
António Francisco Avillez
António Miranda
António Pestana Vasconcelos
Arquivo Distrital de Évora
Basílica Metropolitana – Cabido Catedralício de Évora
Biblioteca Nacional
Biblioteca Pública de Évora
Câmara Municipal de Arraiolos – Museu Tenente António Apolónio Piteira
Ernâni Lopes
Francisco Hipólito Raposo
Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo
Instituto José de Figueiredo
Instituto Português de Museus
José Rosa
Museu de Évora
Museu Nacional de Arte Antiga
Museu Nacional de Machado de Castro
Pádua Ramos
Universidade de Évora

Agradecimentos Individuais

Alexandra Ribeiro
Ana Duarte
Ana Isabel Seruya
Ana Maria de Mira Borges
Artur Goulart de Melo Borges
Estêvão Neves
José Chitas
José Pessoa
Luís Elías Casanovas
Manuel Palma
Maria da Trindade Mexia Alves
Maria da Graça Ribeiro Lima
Marília Pereira
Maria José Mendes Francisco
Rita Garnel
Sérgio Guimarães Andrade
Vitória Mesquita

Agradecimentos Institucionais

Fundação Casa de Bragança
Fundação Calouste Gulbenkian
Fundação Eugénio de Almeida
Marbrito
Marmoz
Região de Turismo de Évora
PSP de Évora



Produção	Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses e Câmara Municipal de Évora
Coordenação	Mafalda Soares da Cunha
Comissário	Fernando António Baptista Pereira
Comissariado Científico	Dagoberto Markl Isabel Cid Joaquim Lavaço José Alberto Seabra Carvalho José Luís Porfírio Manuel Branco
Comissariado Executivo	Maria do Carmo Telles de Freitas Maria da Conceição Amaral
Projecto de Arquitectura e Museografia	Pedro Belo Ravara Colaboração: Maria Ó Bruno Soares e Paulo Saiote (BAIXA, Atelier de Arquitectura, Lda.)
Consultor na Área de Conservação	Luís Elías Casanovas
Projecto de Luminotecnia	Vítor Vajão (Atelier de Iluminação e Electrotecnia, Lda.)
Design de Comunicação	2 & 3 D, Design e Produção, Lda.
Lettering	De Metro a Metro, Construção de Ideias, Lda.
Equipa Técnica de Montagem	Fernando Rui Branco Instituto José de Figueiredo Luís Campos Maria da Trindade Mexia Alves Maria da Graça Ribeiro Lima Pedro Moreira Rui Patarrana
Serviço de Apoio	Alexandra Alves Fernando Rui Branco Mercedes Colaço Sandra Cruz
Colaboração Técnica	Maria Elvira Marques Rui Penedo
Coordenação e Manutenção	Ana Fernandes Margarida Branco
Restauros	Ana Santos Pinto António Manuel Serôdio Lopes ARTERESTAURO Atelier de Conservação e Restauro de Pintura do Museu de Setúbal Florindo da Silva Gonçalves Maria José Francisco
Construção e Montagem	Construções António Martins Sampaio
Embalagem e Transporte	FeirExpo
Seguros	 Ocidental Seguros
Infra-estruturas	Hidroclima Prevel Recuperévora
Colaboração Técnica	Câmara Municipal de Évora Adelino Fonseca António Gavela Francisco Bilou João Pereira Nuno Ribeiro Lopes Teresa Molar



atálogo

Produção	Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses
Coordenação	Mafalda Soares da Cunha
Coordenação Científica	Fernando António Baptista Pereira
Coordenação Editorial	Maria do Carmo Telles de Freitas Maria da Conceição Amaral
Textos	António Manuel Hespanha (AMH) Dagoberto Markl (DLM) Fernando António Baptista Pereira (FABP) Fernando Jorge Artur Grilo (FG) Isabel Cid (IC) Ivo Carneiro de Sousa (ICS) Joaquim Chorão Lavajo (JL) Joaquim Oliveira Caetano (JOC) Jorge Manuel Flores (JMF) José Alberto Seabra Carvalho (JASC) José Meco (JM) Leonor Curado Neves (LCN) Leonor D'Orey (LO) Mafalda Soares da Cunha (MSC) Manuel J. C. Branco (MB) Maria Antónia Pinto de Matos (MAPM) Maria João Vilhena de Carvalho (MJVC) Maria Leonor Carvalhão Buescu (LCB) Rui Manuel Loureiro (RL) Rui Vieira Nery (RVN)
Design Gráfico	2 & 3 D, Design e Produção, Lda.
Revisão	António Alves Martins António M. Saraiva (colaboração)
Créditos Fotográficos	Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Évora Arquivo Fotográfico da CNCDP Arquivo Fotográfico dos CTT Arquivo Nacional de Fotografia Biblioteca Nacional Correios de Portugal, S.A. Eduardo Gageiro Fernando Jorge Artur Grilo Instituto Português do Património Arquitectónico Joaquim Oliveira Caetano José Borges José Manuel Rodrigues Laura Castro Caldas e Paulo Cintra Manuel Branco Manuel Palma Publicações Alfa, S.A.
Pré-impressão	Textype – Artes Gráficas, Lda.
Impressão	Tipografia Peres
ISBN	972-8325-68-1
Depósito Legal	128 774/98

CNCDP - Catalogação na fonte

Do Mundo Antigo aos Novos Mundos, Humanismo, Classicismo e Notícias dos Descobrimentos em Évora, 1516-1624 / Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. – Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998. - 520p: il; 31cm. - ISBN-972.8325-68-1.





s descobrimentos portugueses não se fizeram só por mar. Mais do que isso. Eles apenas constituem datas da história do mundo porque, regressados os marinheiros à terra, outros tomaram os seus relatos, os seus saberes, o espírito novo que os moldava e, por fim, os produtos que traziam. Tudo isso se incorporou num espírito de época da Europa de então, caracterizada pelo *ethos* da inovação intelectual. Mas esse espírito de época também é seguramente tributário dos resultados das navegações portuguesas.



Cidade sem mar, mas com corte e com universidade, Évora foi um dos cadinhos desses novos saberes em que se reviam humanistas e experimentalistas. Em vários registos – dos livros aos objectos preciosos, dos textos legais às representações pictóricas – o Oriente chegava a este mar de terra a planície alentejana. A exposição *Do Mundo Antigo aos Novos Mundos – Humanismo, Classicismo e Notícias dos Descobrimentos em Évora (1516-1624)* pretende iniciar o grande público nos contornos dessa aventura intelectual portuguesa e europeia.

Como Presidente da Comissão dos Descobrimientos congratulo-me com o êxito desta empresa comum com a Universidade e a Câmara de Évora e agradeço aos da casa e aos de fora, nomeadamente ao comissário da exposição, Dr. Fernando António Baptista Pereira, todos os contributos que a tornaram possível.

António Manuel Hespanha

Comissário-Geral da Comissão Nacional
para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses





om a exposição *Do Mundo Antigo aos Novos Mundos – Humanismo, Classicismo e Notícias dos Descobrimentos em Évora (1516-1624)*, prosseguem a Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses e a Câmara de Évora a série de grandes exposições que no ano transacto se iniciou com a notável mostra em torno da obra do pintor Francisco Henriques.

Este ciclo a que significativamente chamámos *Évora – Os Descobrimentos numa Cidade sem Mar* há-de continuar com outras duas grandes exposições, uma centrando-se na Universidade e outra na figura do erudito arcebispo D. Frei Manuel do Cenáculo Vilas-Boas, todas com a indispensável colaboração da Universidade de Évora e da Arquidiocese e o apoio da Delegação de Évora do Ministério da Cultura.

Esta exposição que, como a anterior, se exhibe no antigo Celeiro Comum, revela, aos nossos olhos, o percurso da cidade num século de história que vai de D. Manuel ao Período Filipino, conduzindo-nos do tempo dos navegadores e heróis militares aos administradores e evangelizadores do Império.

Évora foi, nesse período, particularmente com D. João III, a capital política donde era gerido o vasto império que do Brasil ao Extremo Oriente reproduziu modelos culturais, artísticos e ideológicos que nasceram em Évora ou aqui atingiram a maturidade.

O período abarcado viu, em Évora, o esplendor cultural à volta de D. João III onde pontificou o eborense André de Resende, o nascimento da máquina da Inquisição e a afirmação das ideias da Contra-Reforma e do Concílio de Trento, à volta do Arcebispo de D. Henrique, Infante, Cardeal e Inquisidor, e, já no Período Filipino, dois Arcebispos da Casa de Bragança a alimentarem a grandeza dessa linha real e a prepararem a ascensão ao trono libertado.

Aqui se impôs a obra da Companhia de Jesus, na Universidade e na produção teológica que legitimou a evangelização do Ultramar, a par da afirmação doutrinal de Dominicanos e Agostinhos.

A Escola de Música da Sé e a Imprensa da Universidade são núcleos produtores de cultura que, ainda hoje, fazem ecoar o nome de Évora no mundo da cultura.

Por isso, é com orgulho que a Câmara de Évora participa neste relevante acontecimento cultural que ajuda a cimentar a aura de Património da Humanidade que tanto nos orgulha. Neste período de comemoração e reflexão sobre o nosso papel na abertura do Mundo, a cidade associa-se, assim, à Exposição Universal de Lisboa, pondo à disposição da cidade e de quem nos visita um acervo artístico e bibliográfico de altíssima qualidade, só possível de reunir com a colaboração prestimosa de muitas instituições e particulares a quem a cidade fica grata.

Abílio Dias Fernandes

Presidente da Câmara Municipal de Évora

Do Mundo Antigo aos Novos Mundos

Humanismo, Classicismo
e Notícias dos Descobrimentos
em Évora
(1516-1624)

I

ndice

DO MUNDO ANTIGO AOS NOVOS MUNDOS O CONCEITO E A EXPOSIÇÃO	15	Fernando António Baptista Pereira
HUMANISMO E LITERATURA NO PORTUGAL QUINHENTISTA	27	Maria Leonor Carvalhão Buescu
AS HUMANIDADES EM ÉVORA	43	Joaquim Lavajo
DUAS VIDAS E UM PEQUENO LIVRO QUE ANDRÉ DE RESENDE OFERECEU À SUA CIDADE DE ÉVORA	77	Ivo Carneiro de Sousa
O HUMANISMO PORTUGUÊS E O ORIENTE	119	Rui Manuel Loureiro
A MÚSICA NA SÉ DE ÉVORA COMO INSTRUMENTO DOUTRINAL	137	Rui Vieira Nery
FREI CARLOS E O OUTRO PROPOSIÇÕES SOBRE A PINTURA DA OFICINA DO ESPINHEIRO	155	José Alberto Seabra Carvalho
NICOLAU CHANTERENE UM ESCULTOR DO RENASCIMENTO EM ÉVORA	171	Fernando Jorge Artur Grilo
O LOGRO DE PANTASILEIA O PALÁCIO DOS CASTROS EM ÉVORA	191	Joaquim Oliveira Caetano
RENASCIMENTO, MANEIRISMO E ESTILO CHÃO EM ÉVORA	219	Manuel J. C. Branco

atálogo

A Conquista de Uma Nova Cultura

250

A Experiência dos Limites

340

Construindo o Futuro

454

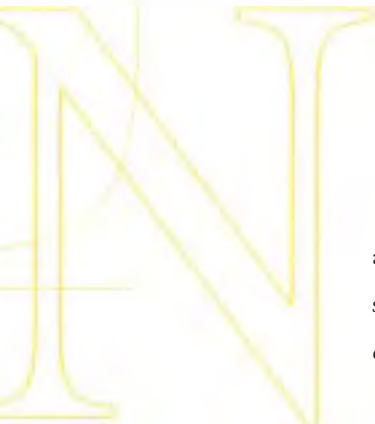
Bibliografia

511



DO MUNDO ANTIGO AOS NOVOS MUNDOS – O CONCEITO E A EXPOSIÇÃO

Fernando António Baptista Pereira



a sequência do Programa Cultural “Évora – Os Descobrimentos numa Cidade sem Mar”, que se iniciou, no ano passado, com a exposição monográfica dedicada ao luso-flamengo Francisco Henriques (*Francisco Henriques, Um Pintor em Évora no Tempo de D. Manuel*), e implicou a recuperação do antigo Museu do Artesanato, instalado num magnífico celeiro setecentista, a Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses e a Câmara Municipal de Évora voltam a associar-se e, em colaboração com diversas

outras entidades locais (a Universidade, a Arquidiocese e a Delegação Regional do Ministério da Cultura), apresentam a segunda exposição do ciclo, intitulada *Do Mundo Antigo aos Novos Mundos – Humanismo, Classicismo e Notícias dos Descobrimentos em Évora (1516-1624)*.

Contando, principalmente, com obras provenientes da cidade de Évora e ainda actualmente nela conservadas (Biblioteca, Arquivo e Museus), a que se juntam peças hoje no Museu Nacional de Arte Antiga, na Biblioteca Nacional de Lisboa ou em algumas colecções particulares, a exposição reúne, pela primeira vez, um acervo de excepcional valor documental e artístico, constituindo uma ocasião única para o fruir.

Dada a sua importância como morada predilecta de diversos monarcas da dinastia de Avis ou como sede da corte arquiépiscopal do cardeal-infante D. Henrique,

mecenas devotado e reformador de instituições e estruturas urbanas, Évora logrou constituir, ao longo de Quinhentos, um autêntico microcosmos da cultura renascentista e humanista, próximo do ideal horaciano da *aurea mediocritas* e suficientemente distante da cidade de Mercúrio que era a capital do Império para lhe não sofrer a distractiva atracção pelo lucro fácil, mas beneficiando das novidades culturais que, de variadas partes, nela aportavam.



Enquanto a exposição anterior, centrada na época manuelina e na obra de reconstrução e ornamentação retabular da igreja do Convento de São Francisco, ilustrava as vias de introdução do gosto flamengo na pintura portuguesa, esta nova mostra elegeu um objecto muito mais amplo temática e cronologicamente: a afirmação e desenvolvimento, na cidade de Évora, de uma cultura renascentista e humanista, nos mais diversos campos, aberta ao conhecimento dos novos mundos, entre 1516, a data de publicação do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, um ano antes da profissão do monge-pintor Frei Carlos no Convento do Espinheiro, e 1624, ano em foram dados à estampa os *Discursos Morais e Políticos* do chantre da Sé Manuel Severim de Faria, obra em que se faz uma primeira avaliação biográfica e cultural de Luís de Camões.

O conceito gerador da exposição propõe, assim, uma leitura integrada de marcantes testemunhos literários ou documentais (cerca de cento e trinta) e de um significativo número de notáveis objectos artísticos (embora francamente menor: cerca de sessenta), bem como das teias de significados e memórias daí decorrentes, conduzindo o visitante na redescoberta de um dos mais exaltantes períodos da génese da modernidade, em que a reinvenção de uma cultura escrita e figurativa diferente, o achamento de novas terras e de novas gentes, a formalização de um olhar outro sobre o mundo e o Absoluto, ou o consumo e divulgação de novos saberes e produtos iam a par, constituindo, afinal, facetas diferentes da mesma realidade.

Humanismo, Classicismo e Notícias dos Descobrimentos em Évora (1516-1624)

O saudoso Professor Luís de Albuquerque, no seminário dedicado aos Descobrimentos e ao Renascimento Português que teve ocasião de reger, na Faculdade de Letras de Lisboa, nos inícios da década de oitenta, gostava de chamar a atenção dos seus jovens admiradores e futuros historiadores para uma certa dicotomia existente, na cultura portuguesa de Quinhentos, entre a recuperação do Mundo Antigo e a cultura emergente do descobrimento dos Novos Mundos, ou seja, entre o legado dos literatos do Humanismo e a cultura científica e técnica dos Descobrimentos, campos que, já antes, Barradas de Carvalho considerara opostos. Sem negar essa *contraposição*, inevitável tendo em atenção as radicações sociais e institucionais, os destinatários e os objectivos, em quase tudo claramente diferenciados, há que pensar, antes, na complementaridade funcional dos empreendimentos e até na comunhão de resultados no que toca à

génese da modernidade, em termos filosóficos, científicos, antropológicos e estéticos. Pensamos que esta exposição e, sobretudo, este catálogo, no seu esforço de aprofundamento científico do tema, o demonstram cabalmente.

O microcosmos cultural eborense é, de facto, uma perfeita ilustração dessa complementaridade e da contaminação frutuosa entre distintos campos do saber, da experiência estética e da acção de transformação cultural e espiritual da realidade e da sociedade. Ora, tal como o título e o subtítulo indicam, a exposição pretende pôr em relevo a íntima relação entre a cultura renascentista e humanista de intelectuais e artistas de Quinhentos (*a recuperação e reinterpretação da cultura da Antiguidade Clássica*) e o progressivo conhecimento do mundo que os Descobrimentos Portugueses tornavam possível e os relatos impressos divulgavam (*notícias dos Novos Mundos, a Oriente ou a Ocidente*).

Assim, algumas das principais obras-primas do monge-pintor de origem flamenga Frei Carlos e da sua oficina, inteiramente conformes ao gosto clássico triunfante nos círculos mais exigentes e esclarecidos da sociedade portuguesa de então, ou algumas das esculturas deixadas na cidade por Nicolau Chanterene, o maior escultor do Renascimento no Portugal quinhentista, são observadas num contexto cultural que tanto se definia por um intenso estudo dos autores clássicos, como Platão, Aristóteles, Cícero ou Tito Lívio, como era marcado pela explosão da criatividade ao nível poético, literário e artístico, pela curiosidade face às descobertas científicas, antropológicas e culturais proporcionadas pelo encontro com os Novos Mundos, a Oriente e a Ocidente, ou ainda pela reorganização do ensino e pela acção missionária no além-mar.

Esse ambiente único é representado pelas obras fundamentais de alguns dos melhores escritores que definiram o século XVI, de Gil Vicente ou Garcia de Resende a João de Barros ou Camões, de Clenardo ou André de Resende a Garcia de Orta ou aos mestres jesuítas Luís de Molina e Sebastião Barradas.

Por outro lado, a constatação dessa autêntica experiência dos limites, tanto no conhecimento do homem e do mundo como na invenção dos conceitos e das formas, através das imagens e dos textos que acumularam o saber e a experiência, tanto daqueles com que se partiu para a aventura marítima como dos que os registaram no processo de fixação, justifica a apresentação de grandes monumentos da cartografia, da ciência náutica ou da literatura de viagens que se conservam em Évora. Alguns dos desenhos

com que Pedro Barreto de Resende ilustrou o célebre *Livro das Plantas de todas as Fortalezas, Cidades e Povações do Estado da Índia Oriental*, de António Bocarro, nomeadamente a *Perspectiva de Baçaim*, documentam o conceito de cidade ideal ou planificada do Renascimento que, em conjunto com soluções mais espontâneas, foi amplamente ensaiado na expansão portuguesa.

As empreitadas de pintura nos grandes conventos eborenses, encomendadas a grandes mestres lisboetas como Gregório Lopes, Garcia Fernandes ou Diogo de Contreiras ou a um mestre raiano como Luís de Morales, são evocadas através de alguns dos seus melhores exemplos. A obra de um outro pintor radicado em Évora – Francisco de Campos –, autor de um conjunto de frescos no Palácio dos Condes de Basto, é objecto de particular atenção, assim como lugar de destaque é igualmente dado à notável tradição musical da Sé de Évora, graças à evocativa selecção de iluminados e de impressos que se apresenta, assim como às alfaias litúrgicas que outrora enriqueceram o culto nas igrejas e conventos da cidade e arredores. Documentando a evolução do gosto artístico ao nível da ourivesaria sacra, algumas dessas peças são exemplificativas da chamada prata *chã*, coeva do estilo arquitectónico homónimo que tem um dos seus pontos de partida na actividade construtiva de alguns mestres activos, na cidade, na segunda metade de Quinhentos, que “normalizaram” o entusiasmado experimentalismo classicizante de meados do século.

A famosa edição eborense da novela *Saudades ou Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro, os escritos do latinista e arqueólogo André de Resende ou o importante *Tratado das Cousas da China* de frei Gaspar da Cruz, o primeiro a divulgar, no Ocidente, uma imagem do Império do Meio, fruto da actividade diplomática e missionária dos Portugueses, assinalam, por seu turno, a importância do impressor André de Burgos e dos seus continuadores em Évora.

A fundação do colégio jesuíta do Espírito Santo, que rapidamente se transformaria na segunda universidade criada em solo nacional, foi, finalmente, o pretexto para a abordagem da acção dessas instituições e dos grandes mestres que nelas leccionaram, quer no plano da renovação cultural e pedagógica e até construtiva quer na formação de uma consequente e informada retaguarda da acção aculturadora da Expansão e em particular dos missionários.

Para dar corpo a este ambicioso programa temático, que seleccionou perto de duzentos

aos iluminados e impressos, passando por alfaias litúrgicas ou artes

decorativas), dividimos o percurso expositivo em *três partes*, que passamos a descrever. Essas divisões e os seus subcapítulos (sem que nesta organização se ceda à tentação, infelizmente tão comum, de pensar os guiões das exposições como índices de livros...), dão sentido à mostra, minorando, graças à excelente montagem, o peso da documentação escrita e valorizando os testemunhos visuais que ganham novas e insuspeitadas leituras em confronto com aqueles. O catálogo seguiu rigorosamente o percurso estabelecido, sendo antecedido por felizes visões de síntese ou atentos estudos monográficos dedicados às temáticas de maior relevo abordadas ao longo da exposição, permitindo o indispensável e abrangente aprofundamento científico que as fichas catalográficas individualizadas completam pontualmente.

A Conquista de Uma Nova Cultura

O Renascimento europeu dos séculos XV e XVI representa a afirmação de uma nova cultura que ambicionava realizar a síntese entre o legado filosófico e estético da Antiguidade Clássica e a tradição da espiritualidade cristã. Essa nova cultura, que começou a ganhar as consciências em Portugal ainda nos finais de Quatrocentos, exprime os valores de uma sociedade progressivamente individualista e mercantilizada, dominada por poderes laicos e religiosos que, no decurso de diversas conflitualidades (que atravessaram por vezes radicalmente toda a Europa), aprenderam a delimitar melhor as suas esferas de actuação. Deste modo, o Estado e o Pensamento foram-se autonomizando progressivamente de estiolantes constrangimentos anteriores. A afirmação dos valores renascentistas pressupõe uma nova categoria – o indivíduo – que constitui, à semelhança do ideal clássico, o centro e medida de todas as coisas. É para o indivíduo e em função dele que um novo tipo de sensibilidade ético-religiosa desponta e se generaliza a todos os grupos sociais, interpelando as consciências e as instituições por toda a Europa, graças a uma cultura impressa que, progressivamente, vai tomando o lugar da anterior cultura manuscrita e substituindo os quadros perceptivos. Na literatura e na poesia, o ideal da imitação da Natureza ou o regresso aos

paradigmas temáticos e formais dos clássicos informam um novo tipo de expressão cada vez mais confessional dos sentimentos (na lírica) ou a encenação denunciadora de vícios e virtudes dos principais tipos humanos e dos estados sociais (no teatro).

Por outro lado, a consciência da desordem instaurada nos velhos quadros mentais pela nova cultura desencadeia esforços normalizadores de crenças e comportamentos por parte de instituições como a Igreja ou o Estado, na procura de um novo equilíbrio sócio-cultural. Em Évora se desenrolou brilhantemente um importante episódio desse movimento de profunda renovação cultural da primeira metade de Quinhentos, assim como na cidade e na diocese se ensaiaram precocemente as tentativas de reequilíbrio e normalização institucional e religiosa que caracterizaram a segunda metade do século. Neste primeiro sector da exposição apresentam-se os testemunhos visuais e escritos dessa lenta mas firme conquista de uma nova maneira de estar no mundo perante os homens, o saber, o poder e o Absoluto. Exemplos cimeiros da cultura clerical e da nova sensibilidade ético-religiosa mais individualizada, nomeadamente belíssimos iluminados, assim como testemunhos do espírito laico emergente são tutelados por representações, algumas já tocadas pelo gosto clássico, de figuras sagradas (como os Evangelistas ou os santos das Ordens Mendicantes) que a nova cultura erigia como paradigmas visuais do estudo das Humanidades.

Finalmente, se o Classicismo foi a mais emblemática expressão plástica da nova cultura, há que reconhecer que a sua recepção no nosso país, apesar do incremento inicial dado ainda durante a época manuelina, nomeadamente graças à vinda de pintores e escultores flamengos, castelhanos e franceses, só se generaliza durante o reinado de D. João III, quando o gosto artístico *ao romano* se implantou entre as sucessivas gerações de arquitectos, escultores ou pintores nacionais ou estrangeiros que se radicaram entre nós.

Em Évora, depois das notáveis empreitadas pictóricas na Sé e em São Francisco, de responsabilidade flamenga mas não completamente alheadas de inesperadas sugestões italianizantes, o gosto clássico impõe-se definitivamente com a oficina local do monge-pintor Frei Carlos (actividade conhecida entre 1517 e cerca de 1553) e seus colaboradores, sediada no Convento do Espinheiro, ainda subsidiária da tradição quatrocentista das oficinas ganto-brugenses mas atenta à renovação de paradigmas no sentido do romanismo oriunda de Antuérpia. Revelando uma informação ainda mais erudita, graças ao seu intenso convívio com os humanistas radicados na cidade, o escultor francês Nicolau Chanterene (que “tirou do natural” o famoso humanista flamengo Clenardo) deixou em diversas obras

espalhadas pela cidade, realizadas entre 1533 e 1540, excepcionais testemunhos de um sofisticado e evolutivo entendimento do Classicismo, principalmente na tumulária, mas também na escultura monumental de importantes conventos (Graça, Paraíso, São Domingos) e até numa pequena estrutura retabular.

No campo da arquitectura, a exposição relembra, entre outros, Francisco de Arruda, com o Aqueduto da Água de Prata, tão celebrado em epigramas latinos da segunda metade do século, Miguel de Arruda, com a Igreja da Graça, e Manuel Pires, com a igreja do Colégio do Espírito Santo, sem esquecer as igrejas-salão do Classicismo, como Santo Antão, ou essa maravilha miniatural que é o Convento de Valverde, inspirado na tratadística italiana. Todas essas obras definem as principais etapas de conquista e aperfeiçoamento de uma gramática clássica que iria ter grande futuro na arquitectura e no urbanismo portugueses e ultramarinos de toda a centúria seguinte.

A Experiência dos Limites

A revolução cultural que foi o Renascimento assim como o movimento contemporâneo dos Descobrimentos marítimos alargaram desmesuradamente o campo da *possibilidade*, tendo constituído, por isso mesmo, um dos mais marcantes momentos de *experiência dos limites* que a Humanidade viveu até à era da comunicação global e da exploração espacial. Em escassos sessenta anos a imagem do mundo mudou radicalmente.

O universo cultural renascentista reorganizou toda a formação básica impondo uma atenção redobrada concedida às Humanidades e, naturalmente, a toda a recuperada mitologia greco-latina. Em consequência, era levado a cabo um aturado estudo dos autores clássicos como Platão, Aristóteles, Cícero, Ovídio, Virgílio, Horácio ou Tito Lívio (mas também alguns importantes escritores árabes como Avicena), cuja lição textual foi muitas vezes integralmente refeita e expurgada de corruptelas.

Por isso, muitos humanistas viam como seu patrono São Jerónimo, o autor da *Vulgata*, pelo seu esforço de tradução e fixação dos textos da Bíblia Sagrada. Finalmente, uma nova



concepção e periodização da história humana levou igualmente os humanistas a interessarem-se pela arqueologia romana, como fez André de Resende com as origens de Évora e da própria Lusitânia.

Como acentuou o matemático Pedro Nunes, os Descobrimentos dos povos ibéricos partiram de uma reavaliação do legado clássico, árabe e catalão, nos campos da náutica, da astronomia, da geografia, da cartografia e de outros ramos do saber, que as novas condições proporcionadas pelas viagens se encarregariam de confirmar, desmentir ou alargar.

A necessidade de divulgação europeia das descobertas científicas, antropológicas e culturais proporcionadas pelo encontro com os Novos Mundos, a Oriente e a Ocidente, suscitou não apenas o diversificado registo dessa nova massa de conhecimentos em mapas, desenhos ou em obras de descrição, reflexão e estudo, mas também as exigências de celebração, historiográfica ou épica, por comparação com os feitos dos heróis da Antiguidade.

A acumulação de saberes e experiências, de par com o retorno à pureza das línguas clássicas e a restauração do esplendor da retórica como renovada estratégia do pensamento e da reflexão, libertaram a capacidade de conceptualização que iria estar na génese da ciência moderna. A recepção e reinvenção dos modelos clássicos nas artes e na literatura foram seguidas de uma diversificada experimentação ao nível poético, literário e artístico que conduziria às fronteiras do Maneirismo e até do Barroco.

Em meados do século XVI, notava Francisco de Holanda que, quando regressara de Roma, onde convivera com Miguel Ângelo no círculo humanista de Vittoria Colonna, *“não achei pedreiro ou pintor que não dissesse que o antigo (a que eles chamam modo de Itália) que esse levava a tudo”*. Numa carta dirigida ao horaciano Sá de Miranda, Pêro de Andrade Caminha, um poeta da mesma geração eivada de cultura humanista e clássica que nos daria um Camões, elogiara, já antes, os *“edifícios antigos e modernos”* de Lisboa, suscitando a inevitável emulação dos senhores nobres e do clero que faziam de Évora uma segunda capital.

Os edifícios conventuais que se reedificaram ou construíram de raiz implicaram avultadas empreitadas de pintura encomendadas a grandes mestres lisboetas, como o pintor régio Gregório Lopes, favorito do gosto oficial da corte joanina, o italianizante Garcia Fernandes, genro do flamengo Francisco Henriques que realizara os retábulos manuelinos

de São Francisco, ou ainda Diogo de Contreiras, o mais consequente introdutor da “maneira italiana” na pintura de meados da centúria, sem esquecer o inovador mestre Luís de Morales, activo na Estremadura espanhola e na área raiana. As obras seleccionadas destes mestres anunciam, umas mais timidamente do que outras, e em pluralidade de vias, novos caminhos de experimentação plástica nos domínios do desenho, da luz e da cor e, consequentemente, a crise dos modelos clássicos e a transição para o artificialismo do Maneirismo ou para o naturalismo do Barroco. Foi, contudo, a obra de um pintor radicado em Évora – Francisco de Campos – que melhor interpretou o entusiasmo pelas novidades do classicismo humanista, não apenas nos adereços e ruínas clássicas que povoam ou enquadram as suas composições, mas, principalmente, no conjunto de frescos realizados em três salas do Palácio dos Condes de Basto, numa delas inspirados nas *Metamorfoses* de Ovídio e em Filostrato. Fecham este segundo núcleo as alfaias litúrgicas em “prata *chã*”, assinalando igualmente a mudança de paradigmas estéticos no sentido de um Classicismo depurado e “desornamentado” ou “chão”, que assistiu ao paralelo florescimento da notável tradição musical polifónica da Sé de Évora, evocada em belos antifonários iluminados e nos tratados impressos de cantochão e de música de órgão de Mateus de Aranda ou de António Fernandes.

Construindo o Futuro

A figura do infante D. Henrique (1512-1580), príncipe de fina educação humanista, filho de D. Manuel e irmão de D. João III, arcebispo de Évora de 1540 a 1578 (com uma interrupção de dez anos), cardeal da Igreja Romana, inquisidor-geral e, finalmente, rei de Portugal, após a morte de D. Sebastião, dominou, a partir de

meados de Quinhentos, a actividade construtiva e a acção cultural em Évora, substituindo o papel mecénático que havia sido desempenhado pela corte do Piedoso e preparando o futuro da cidade, não apenas ao nível de certas infra-estruturas básicas, mas, sobretudo, como importante sede institucional do saber e retaguarda da acção missionária. O forte apoio do cardeal-infante ao



círculo de mestres humanistas que se estabeleceram à sombra da sua sede episcopal e, finalmente, à Companhia de Jesus, culminaria na fundação do colégio inaciano do Espírito Santo, transformado em Universidade logo em 1559.

Herdeiros qualificados do movimento de recuperação da cultura clássica e de actualização de saberes e de métodos levado a cabo pelo Humanismo de Quatrocentos e da primeira metade de Quinhentos, os Jesuítas, cujos nove fundadores eram todos graduados pela Universidade de Paris, dedicaram-se principalmente às tarefas de ensino e formação, reabilitando a imagem da Igreja Católica junto das elites europeias e oferecendo alternativas sólidas à polémica teológica agitada pelos principais reformadores protestantes. Para facilitar a tarefa dos estudantes, os mestres jesuítas compuseram obras didácticas, como a *Dialéctica* de Pedro da Fonseca ou a *Gramática* de Manuel Álvares, que conheceriam inúmeras edições e repercussão mundial. Outros, igualmente aqui representados, especializaram-se na renovação do pensamento aristotélico, na exegese bíblica ou nas polémicas sobre valores fundamentais da pessoa humana, como o livre-arbítrio e a justiça, que as novas realidades decorrentes da expansão ibérica colocavam à consciência moral da Europa culta.

A acção missionária desenvolvida pela Companhia de Jesus no vasto espaço civilizacional português teve profundas consequências culturais e artísticas. A rede de contactos entre os colégios ultramarinos do Oriente e das Américas com as retaguardas europeias propiciava o constante intercâmbio de notícias e de saberes ou a reavaliação de estratégias de evangelização. Acelerou-se o conhecimento mútuo entre povos e culturas distantes, graças à divulgação nessas longínquas paragens da cultura europeia e às tentativas de formalização e tradução das línguas e textos autóctones do Oriente e das Américas.

Cedo os Jesuítas se viram forçados a adoptar, principalmente no Oriente, uma política de adaptação do Cristianismo às condições culturais encontradas. Desse esforço aculturador nasceu toda uma nova expressão artística miscigenada na Índia, na China e no Japão que frutificaria nos séculos seguintes. Com alguns exemplos marcantes desse encontro de culturas na arte do marfim, na porcelana e nas lacas se encerra a exposição.

Agradecimentos

Uma exposição desta envergadura e complexidade não é fruto, nem na concepção nem na realização, de um trabalho individual. Há que prestar o devido tributo a todos os que – e foram muitos – nos ajudaram a idealizá-la e a concretizá-la.

Gostaria de começar por felicitar a Comissão dos Descobrimentos, na pessoa do seu Comissário-Geral, Professor António Manuel Hespanha, por ter abraçado, com o maior empenhamento e em ano particularmente marcado pela dispersão de actividades e de recursos, este projecto *difícil* e *diferente*, que, estou certo, constitui um contributo sério para a renovação do algo esgotado modelo das exposições de história da arte em Portugal. Idênticas felicitações dirijo à Câmara Municipal de Évora e ao seu Presidente, Abílio Fernandes, pelo acolhimento entusiástico, pelo constante e eficaz apoio, assim como pela activa promoção da iniciativa junto dos diversos públicos.

Em seguida, não posso deixar de agradecer a Mafalda Soares da Cunha a tenacidade e clarividência com que coordenou brilhantemente toda a complicada operação de financiamento, organização e montagem da exposição, à frente da maravilhosa equipa da Comissão dos Descobrimentos, em que tenho de mencionar Rita Garnel, Maria do Carmo Telles de Freitas, Maria da Conceição Amaral, Pedro Moreira, Luís Campos, Rui Patarrana e Fernando Rui Branco, que, uma vez mais, demonstrou o seu elevado profissionalismo.

Não quero, todavia, deixar de lembrar o papel de António Camões Gouveia, que connosco concebeu, em 1996, todo o ciclo dedicado a Évora.

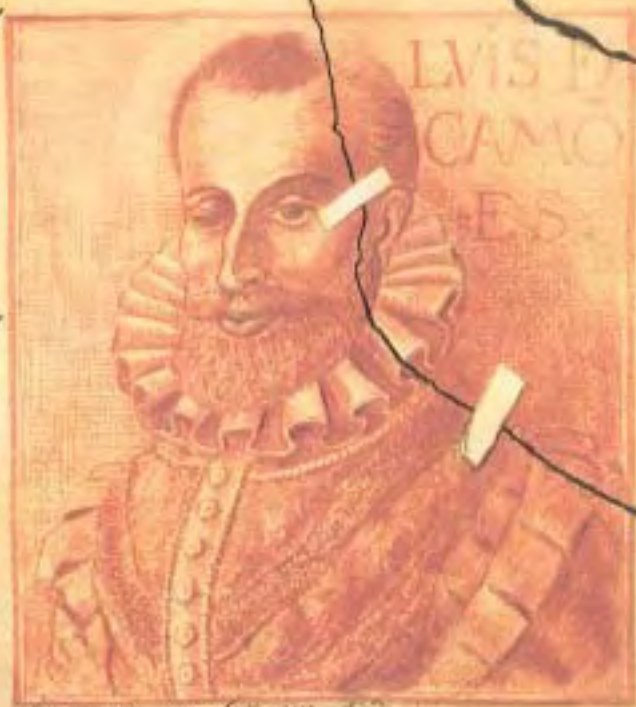
A diversificada rede temática coberta pela exposição exigiu um especial trabalho de acompanhamento por parte de todo o Comissariado Científico e não só: a criteriosa escolha de obras artísticas foi colectivamente realizada com José Luís Porfírio, José Alberto Seabra ou Dagoberto Markl (e, ainda, com a colaboração de outros técnicos do Museu Nacional de Arte Antiga, como Leonor d'Orey, Sérgio Andrade e Maria João V. Carvalho) e o apoio local, em Évora, de Manuel Branco (e do antigo Director do Museu de Évora, Dr. Artur Goulart); mas os meus colegas historiadores de arte permitir-me-ão que aqui homenageie Isabel Cid e Joaquim Lajoux pelo notável trabalho de selecção de cerca de cento e trinta obras literárias e documentos sem os quais a exposição teria pouco sentido. Recordo, com muito carinho, as numerosas e enriquecedoras sessões de trabalho em Évora, com estes dois eruditos amigos, graças às quais a exposição ia tomando forma.

A belíssima e original arquitectura da exposição ficou uma vez mais a dever-se ao modo genial como Pedro Ravara e *Baixa Atelier* interpretaram o nosso guião e o puseram de pé em escassos quarenta dias, contando neles com a conhecida eficácia das Construções Sampaio na realização material das estruturas expositivas, em que se adaptou muito do que antes fora utilizado na exposição *Francisco Henriques*. Mas não teríamos conseguido instalar os cento e trinta livros e documentos nas vitrinas durante os escassos três dias que nos foram concedidos se não fosse a extraordinária colaboração e dedicação inextinguível das duas técnicas do Museu Nacional de Arte Antiga, Maria da Trindade Mexia Alves e Graça Lima. A sofisticada luminotecnia de Vítor Vajão desempenha um papel determinante no êxito que a exposição tem junto do público, o mesmo se podendo dizer de todo o elegante e sóbrio *design* de comunicação, da responsabilidade da equipa da *2&3D, Design* que também assina a original e delicada concepção gráfica do Catálogo.

Last but not least, é forçoso reconhecer a total disponibilidade das muitas entidades públicas e privadas que cederam peças para a exposição.

A todos os meus mais sinceros e profundos agradecimentos.

Por último, gostaria de dedicar a exposição à memória de Túlio Espanca, esse incansável investigador a quem a arte e a cultura da Renascença no Alentejo tanto devem, e à de dois grandes historiadores da cultura dos Descobrimentos Portugueses, Joaquim Barradas de Carvalho e Luís de Albuquerque.



Sebastião Gomes f.º 17 v.º 22

HUMANISMO E LITERATURA NO PORTUGAL QUINHENTISTA

Maria Leonor Carvalho Buescu



Depois da lenta evolução cultural operada na Idade Média, quando os homens pouco a pouco se libertavam da barbárie em que as invasões, ao mesmo tempo que submergiam o Império Romano, haviam mergulhado a Europa, verifica-se um movimento cultural que, baseado no conhecimento e na imitação dos clássicos (latinos e gregos), trouxe uma nova concepção de homem, encarado na sua integralidade, e veio abrir novos horizontes à Humanidade e rasgar os caminhos da Idade Moderna – foi o *Renascimento*.

Existem, pois, no Renascimento dois aspectos aparentemente contraditórios: por um lado, a imitação das culturas clássicas; por outro, de certo modo, a sua contestação, ao desvendar, através da experiência, as realidades humanas e científicas que vão conduzir ao espírito moderno.

Com efeito, ao reconhecer a superioridade artística e literária das civilizações antigas, os homens do século XV foram levados a imitá-las, mas, a partir delas, a conceber uma nova noção que os antigos apenas haviam pressentido: a noção do *Homem integral*, complexo harmonioso de corpo e de espírito. A esse novo interesse pelo Homem, servido pelo estudo aprofundado das letras e das artes, se deu o nome de Humanismo.

O Humanismo Português, inserto no Humanismo Europeu, revestiu, contudo, aspectos particulares, sobretudo por um enriquecimento extraordinário proveniente da experiência trazida pelos Descobrimentos, assumindo, portanto, uma fisionomia específica, formulando-se através de uma análise *contrastiva* do real. A mensagem transmitida pelos descobridores vinha ser, afinal, a prova das teorias humanísticas: nem só raça branca, nem só civilização europeia, nem só as religiões até então conhecidas – o cristianismo, o judaísmo, o maometismo e as próprias línguas europeias dos ramos já identificados (românicas, germânicas e eslavas) – existiam no mundo, que pela primeira vez se revelava em toda a sua vastidão e diversidade.

Isto confere ao Humanismo Português uma feição de *precursor* quanto à noção de *relatividade* das coisas humanas e da própria vivência do *relativo*.

Sobre o que pode considerar-se a ambiguidade do Renascimento ibérico e português, escreve Menéndez y Pelayo: “Solo en el siglo XVIII [...] se comenzó a establecer aquí

(en España) la divergencia y el antagonismo entre la tradición clásica y la popular [...]. Fué, pues, la falsa antigüedad, el pseudo clasicismo, quien por primera vez declaró guerra a la genuina poesía española, respetada y defendida siempre por los interpretes del clasicismo verdadero [...].”¹ Esta reflexão coloca o problema nos termos em que se define a estética renascentista no contexto da literatura portuguesa. O Renascimento não constitui, com efeito, uma ruptura em relação aos modelos tradicionais, mas antes uma busca de conciliação entre esses modelos e a escola italianizante. Desta conciliação, ou deste compromisso não polémico, emerge, efectivamente, uma leitura autónoma de um movimento cultural cujos denominadores comuns produzem a grande unidade cultural da Europa italianizada. Também nesse sentido parece significativa a reflexão de Georges le Gentil: “*Alors que chez nous Du Bellay et Ronsard lançaient l’anathème contre les genres périmés du Moyen Age, les poètes de Cour, au Portugal, ne voulaient rien abdiquer d’un passé encore vivant. Ils cultivaient simultanément deux formes de poésie [...].*”²

Assim, enquanto os poetas da Plêiade, em França, tratam sobranceiramente os antigos modelos e os arredam da possível imitação³ eis que Sá de Miranda – ele próprio introdutor do verso italiano – e, mais tarde, Camões, não renunciam à *medida velha* nem aos conteúdos poéticos da tradição anterior. Eles são, de certo modo, condicionados por tropismos de regresso. A “medida velha” é, por exemplo, um caso notável de sobrevivência *produtiva*, dessa capacidade de do velho fazer novo; desde o *Cancioneiro Geral* até às *Quadras ao Gosto Popular* de Fernando Pessoa e aos poetas da contemporaneidade mais próxima, esse metro poético não deixou de ser produtivo.

O “aristocratismo” de António Ferreira parece, neste contexto, um caso quase isolado: “*Vejo vir claro lume de Toscana. / Neste arço; a antiga Espanha deixo ao povo.*”⁴

Se, no entanto, a conciliação de modelos e o compromisso estético, garantindo continuidades, definem, por assim dizer, o universo cultural do século XVI, não é menos verdade que ele é também um momento de rupturas, e, mais, de rupturas operadas ao nível de uma consciência expectante. A *Miscelânea* de Garcia de Resende (no sentido da euforia) e o *Triunfo do Inverno* de Gil Vicente (no sentido da disforia) parecem-me preciosos e significativos testemunhos de uma viragem que, no espaço de poucos anos, vai fazer aparecer uma imagem nova do Homem no cenário

¹ Menéndez y Pelayo, *História de las Ideas Estéticas en España*, I, p. 728.

² Georges le Gentil, *Camões*, Paris, Hatier-Boivin, 1954, p. 107.

³ “*Là donc, Français, marchez courageusement vers cette superbe cité Romaine [...]*” (J. Du Bellay, “Conclusion de Tout l’œuvre”, in *Défense*).

⁴ António Ferreira, “Carta a D. Simão da Silveira”, in *Poemas Lusitanos*.

novo do Mundo, que faz explodir as fronteiras geográficas e, em simultâneo, as fronteiras do saber.

Assim, a contextualização da literatura do século XVI tem como fundamentação um duplo registo: uma “herança clássica”, correspondente à emergência de elementos que, por via italianizante e, mais tarde, por via directa, transmitem um dos parâmetros que vão funcionar na construção do edifício cultural do Renascimento, isto é, a cultura da Antiguidade greco-latina; a “herança medieval” corresponderá a essa outra zona de elementos aproveitados que, provenientes de uma tradição anterior, funcionam quer autonomamente, como no caso de Gil Vicente, quer em simbiose com os elementos clássicos, como no caso de Sá de Miranda, e até de Bernardim Ribeiro, mais tarde de Camões. Essa herança manifesta-se, pois, de dois modos: produzindo composições estritamente moldadas sobre os modelos (cantigas, vilancetes, esparsas, etc.) ou dando origem a composições “híbridas”, como é o caso da carta e da écloga que, resultando de padrões clássicos, quanto à forma, utilizam o metro tradicional, i.e., a medida velha, cuja produtividade é, portanto, notável.

Parece-me ser esta “superação dos modelos” que engendra a autonomia do Homem e, com ela, o “advento do moderno”.

Com efeito, a paisagem cultural da Europa, vista no seu conjunto, desperta, quando observada, uma forte impressão de unidade. Descobre-se então como denominador

comum, aquilo que, embora imperfeitamente, podemos designar por *herança clássica*, integradora e europeizante. Essa herança erige-se ao mesmo tempo como factor de prestígio e como modelo normativo. Assim, por exemplo, quanto aos conceitos de *Humanitas*, *Otium* e *Imperium* e quanto ao delinear-se do perfil do *Herói*.



Esses conceitos, aliás, e dum ponto de vista estritamente lógico, poderiam parecer inconciliáveis: como conciliar o conceito de *Otium* e o conceito de *Imperium*? O primeiro, apontando para uma fruição pragmática, o segundo para uma exigência heróica; o primeiro requerendo um sedentarismo, o segundo uma dilatação geográfica? Assim, Horácio e Virgílio instauram-se como os dois mentores ou os dois pólos do modelo clássico. Sá de Miranda é o primeiro “poeta horaciano”, para quem o poeta latino, mais do que o modelo puramente formal, foi o formulador dos tópicos duma reflexão e duma meditação existencial. O pragmatismo latino – e, porque não, o pragmatismo português – assenta no que podemos chamar uma “filosofia de acção” que, liberta da especulação pura, procura fornecer esquemas de vida, no quadro da existência: voltada para o imediato, rejeitando a abstratização dos conteúdos, formulando um discurso objectivo, em relação à realidade circundante. É, portanto, o referente imediato que, na poesia de Sá de Miranda e na do seu discípulo mais próximo, António Ferreira, surge como motivo para a actualização da reflexão estóico-epicurista de Horácio. Ambos parafraseiam o poeta latino, ambos o imitam e ambos o reformulam. A proposta é a de uma filosofia de moderação, a *aurea mediocritas*, que, a partir do *Otium*, permitirá ascender à *Humanitas*. Na “Carta a Manuel de Sampaio”, António Ferreira tem presente a apologia horaciana da vida do campo e tem presentes também, porque lhes assiste, os fenómenos absentistas da sociedade portuguesa do século XVI: “*Ditosa, ó quam ditosa aquela gente / Que, em sua simprez, sã rusticidade, / A noite trás o dia vê contente! / Quam triste e dura vida a da Cidade [...].*”

Nesse mesmo texto, a expressão quase blasfema, “*o tesouro, seu deus*”, é o registo duma profunda contestação, sobretudo vista em relação ao contexto em que surge em oposição e como impedimento da actividade criadora, em suma, da *Humanitas*, permitida e propiciada pelo *Otium*. *Otium*, ou “quietação”, oposto ao *Negotium* é o que procura, numa coerência vivencial, Sá de Miranda, ao afastar-se, como o seu modelo, Horácio, da agitação febril de Lisboa. No seu retiro da Tapada, em Duas Igrejas, ele encontra o cenário propiciador da reflexão e da meditação criadoras, descritas de modo expressivo na “Carta a António Pereira, Senhor de Basto” e de modo mais aristocrático na “Ode I” de António Ferreira.

Tais meditações, ultrapassando o mero lugar literário, fazem parte da consciência do homem comum do século XVI. Eis um testemunho presencial: “[...] *era ua medonha e lastimosa representação ver a confusa ordem com que a desventura tinha tudo aquilo ordenado e que bastava a memória daquele passo para não ser havida a pobreza por*

*tamanho mal que, por lhe fugir, deixemos a Deus e ao próximo, pátria e país, irmãos e amigos, mulheres e filhos e, trocando tantos gostos e quietações pelos sobejos que cá ficam.”*⁵

Quanto aos *géneros* e ainda quanto às *formas* e aos *metros* importa identificar, a partir dos próprios textos, a “ortodoxia” e a “heterodoxia” relativamente aos padrões clássicos: a história e as variantes do *decassílabo* e a construção do *soneto* português, bem como as aproximações teóricas demonstrativas da tutela literária exercida por Horácio, através da *Arte Poética* por sua vez vinculada à *Poética* de Aristóteles. Eis alguns paralelismos significativos:

Horácio, *Arte Poética*

“Lima labor et mora...”

António Ferreira, “Carta a Pêro Andrade de Caminha”

“Vejo teu verso brando... /

/ Só queria tempo e lima...”

Horácio, *ibidem*

“Seribendi recte sapere /

/ est et principium et fons...”

António Ferreira, *ibidem*

“Do bom escrever, saber primeiro é fonte...”

⁵ “Naufrágio da Nau S. Bento”, in *História Trágico-Marítima*.



Mateus e São João (pormenor), cat. n.º 5
oa, Museu Nacional de Arte Antiga

⁶ Cf. *Auto da Feira*, *Farsa dos Almocreves*, *Auto da Lusitânia*, etc.

⁷ Cf. *Auto da Barca do Purgatório*, *Breve Sumário da História de Deus*, *Nau de Amores*, etc.

A sobrevivência, ou melhor, a convivência dos modelos tradicionais inscreve-

-se em três zonas que, embora teoricamente diferenciadas, na prática se interpenetram e por vezes confundem. Difícil é, pois, distinguir a matéria dos cancioneiros medievais da tradição popular e, até, duma tradição que eu diria ambígua por denunciar em si mesma um certo número de contaminações: a poesia palaciana.

Se, nos fragmentos de paralelísticas⁶ e nas cantigas, romances e vilancetes que semeiam a obra de Gil Vicente⁷ se manifesta claramente o que chamaria um reflexo “directo” da poesia medieval, podemos, por certo, detectar um reflexo “indirecto” na tradição satírica do “Desconcerto” que, remontando à poesia trovadoresca, passa pela crítica austera de Sá de Miranda e culmina nas célebres redondilhas de Luís de Camões. Eis, a título de breve exemplificação:

*“Vei’ eu as ientes andar reuolvendo
e mudando aginh’ os corações
do que poen antre sy a iurações;
e iá m’eu aqesto vou aprendendo
e ora cedo mays aprenderey:
a quen poser preyto mentir-lho-ey,
e assy jrey melhor guarecendo!”*

[Pêro Mafaldo, n.º 435 CA; 320 CB]

*“Assi vão tempos perdidos:
que os maus são levantados
e os bons são destruídos”*

[Sá de Miranda, *Écloga Montano*]

*“Os bons vi sempre passar
no mundo graves tormentos;
e, para mais m’espantar,
os maus vi sempre nadar
em mar de contentamentos”*

[Luís de Camões, “Esparsa do Autor ao
Desconcerto do Mundo”, in *Rimas*]



Desenha-se assim um verdadeiro “mundo ao revés”, um dos tópicos de maior produtividade do século XVI, de que encontramos numerosos lugares na obra de Gil Vicente, nomeadamente na *Tragicomédia da Serra da Estrela* na figura do Frade que define os seus *ideais* ao invés dos pressupostos do código social em que se insere: “*Eu desejo de habitar / nua ermida a meu prazer, / onde pudesse folgar /*” etc.

Com efeito, o tópico do *mundo ao revés*, que pode ser objecto de tratamento burlesco ou não, insere-se num tipo de discurso simultaneamente conservador e renovador. Diz Yves-Marie Bercé: “*Le mythe de l’inversion apparaît comme un fantasme de menace social [...]. Les découvertes des nouveaux mondes ont relativisé les principes.*”⁸ A inversão aparece, pois, como garante de *simetria* e, ao mesmo tempo, como prova “visível” e “vivencial” da verdade do inverosímil, materializada na evidência da existência dos antípodas. Não se trata, no entanto, de *perversão* mas de verdadeira e legítima “inversão”. Se Curtius considerara este *tópos* derivado dos *impossibilia*, verifica-se que, a partir daí, o impossível se torna possível, ou melhor, o inverosímil torna-se possível.

A tradição popular, por vezes indestrinçável da tradição paralelística, individualiza-se – e com produtividade notável – na recuperação da “cantiga velha”, presente nos motes glosados por Sá de Miranda, Diogo Bernardes e outros poetas de estirpe clássica e petrarquista:



“*Naquela serra
me ir quero a morar;
quem me quiser bem
quem me bem quiser
lá me irá buscar*”

[Sá de Miranda]

“*Coifa de beirame
namorou Joane*”

[Camões]

Relativamente à tradição cortês proveniente da poesia palaciana e representada principalmente pela poesia do *Cancioneiro Geral*, ela inscreve-se sobretudo no vector petrarquista, e no empreendimento da exploração do *eu* e da aventura psicológica e sentimental. Na medida em que coloca os problemas, concebe as aspirações e formula as dúvi-

⁸ *L'Image du Monde Renversé et ses Représentations Littéraires et Para-littéraires de la Fin du XVI^e Siècle au Milieu du XVII^e*, Paris, Vrin, 1979, p. 11.

das que a sua própria experiência viera fazer suceder às antigas certezas, o discurso do século XVI erige-se como um discurso aberto e iluminante, que interroga o real recém-inventado, como único interlocutor. Ao acompanhar o percurso mental desses homens, encontramos-nos confrontados com a própria abertura do seu discurso, e poderemos perguntar se, de facto, estaremos perante uma revolução epistemológica, condicionada pela própria aventura da experiência. O canto V de *Os Lusíadas* é, desse problema, um precioso testemunho. Como são também, do mesmo poema, os passos dos cantos VI e IX que apontam para um percurso plenamente percorrido: da *Humanitas* ao Humanismo, o qual através da assunção plena do conceito recém-aprendido da relativização das coisas, conduz a um antropocentrismo de certo modo triunfalista, que, talvez paradoxalmente, se exprime através de concepções clássicas como a da apoteose dos heróis e da imortalidade:

“Vistes, e ainda vemos cada dia,
 Soberbas e insolências tais, que temo
 Que do Mar e do Céu, em poucos anos
 Venham Deuses a ser nós, humanos”
 [Os Lusíadas, VI, 29]

Ora, este conceito tem, no texto ciceroniano *Sonho de Cipião*, uma das suas mais belas expressões. Esse texto constitui, indubitavelmente, uma das mais belas *nekuias*, isto é, “evocação dos mortos” da literatura antiga. Literariamente, o seu modelo discursivo denota uma notável perfeição e equilíbrio estrutural, ainda que, porventura, moldada sobre exemplos anteriores⁹.

É, porém, o seu conteúdo ou, se quisermos, a sua mensagem, que nos parece de sublinhar, se tivermos em conta que esse conteúdo subjaz, não só ao episódio camoniano do “Sonho de D. Manuel” [Os Lusíadas, IV, 68-75] como (ainda que sumariamente) foi apontado por frei Rebelo Gonçalves¹⁰, mas também e sobretudo ao sentido global que o poeta atribui à totalidade do Poema.

O modelo estrutural do Sonho é significativamente semelhante: Cipião Emiliano mergulha num sono profundo e o sono favorece e intensifica as suas preocupações. A situação ini-

⁹ Cf. Francisco Rebelo Gonçalves, “O Sonho na Poesia Clássica”, in *Filologias e Literatura*, São Paulo, 1937, pp. 85-109.

¹⁰ “O Sonho de D. Manuel”, in *Dissertações Camonianas*, São Paulo, 1937, pp. 63-90. Afirma o autor: “É naturalmente ciceroniana a latinidade que aí se descobre e nos deslumbra, pois não custa a crer que Camões estivesse lembrando o quadro do Sonho de Cipião, cuidando na altura celestial onde remontara o filho de Paulo Emílio, e ainda no seu encanto de ver bem perto o dossel dos astros, no seu vasto cosmorama, no seu olhar sobranceiro à terra” (pp. 79-80).

cial, determinada por dois tópicos, o sono e a preocupação, é rigorosamente idêntica em *Os Lusíadas* [IV, 68]: “*Estando ja deitado no aureo leito, / [...] Os olhos lhe ocupou*

o sono aceito, / Sem lhe desocupar o coração”. A sequência narrativa apresenta paralelismos singulares: o Emiliano é elevado a grande altura pelo *Africano*, e aí lhe é apresentada a cidade de Cartago. Quanto a D. Manuel: “*Aqui se lhe apresenta que subia / tão alto, que tocava à prima Esfera, / Donde diante vários mundos via, [...]*” [*ibidem*, IV, 69].

O carácter mântico do sonho é, num e noutro caso, evidente, já que em ambos se anunciam factos futuros. O equilíbrio estrutural da narrativa é assegurado por uma situação final que remete para a situação inicial já descrita e a restitui: no texto latino, é dito que o *Africano* se afasta e o sonhador desperta. Eis como é encerrada a narrativa camoniana: “*Não disse mais o Rio ilustre e santo, / Mas ambos desaparecem um momento. / Acorda Emanuel com novo espanto / E grande alteração de pensamento*” [*ibidem*, IV, 75]. A organização formal das duas narrativas parece-nos, pois, singularmente paralela. Mas, enquanto o *Sonho de Cipião* implica, por si só, um determinado corpo doutrinário, não cremos que seja esse o caso do “Sonho de D. Manuel”, que se nos apresenta como um belo episódio, sem dúvida, com uma certa dimensão alegórica, admitimos, mas despojado do sentido escatológico que constitui o núcleo significativo da *nekuia* ciceroniana. Esse sentido escatológico, se em última instância remonta a Platão, tem que ver com o pensamento estóico e também com o pitagoricismo que, segundo Carcopino¹¹, se instala como um dos vectores em certo momento dominantes do pensamento romano, por intermédio de Posidónio, por um lado, e de Panécio, por outro. Afirma a imortalidade, prémio para aqueles que se tornam eminentes pelas próprias acções praticadas para o bem público: “*Mas pera que tu, Africano, sejas mais alegre em conservar a República, toma isto, que todos os que a pátria conservarem, ajudarem e acrescentarem, têm certo e determinado lugar no Céu, onde os bem aventurados gozam pera sempre.*” Mais ainda, situa essa imortalidade num lugar que é assembleia dos deuses, lugar de princípio e de retorno. Esse tema de fundo, isto é, a “imortalidade astral” que, num *Além* cosmogónico aguarda os grandes homens públicos e os heróis, aqueles a quem a posteridade

¹¹ J. Carcopino, *La Basilique Pythagoricienne de la Porte Majeure*, Paris, 1926, p. 190.

poderá chamar “pais dos povos” e, porque não, “deuses”, reencontra-se em *Os Lusíadas* de forma suficientemente límpida para que não sejamos levados pelo próprio texto a encontrar-lhe parentesco e, até, filiação. Essa imortalidade, sem dúvida presente, porventura, ainda que subterraneamente, nas apoteoses da Roma imperial, identifica-se com uma cosmogonia que diríamos “dinâmica”, na medida em que cada *novo* herói se imortalizará no mundo estelar, segundo um processo de criação contínua, num universo em movimento e em expansão.

Creio, efectivamente, que o sentido escatológico do *Sonho de Cipião* foi plenamente captado por Luís de Camões, captação, aliás, talvez reforçada pela sugestão dos comentários de Macróbio, e que se confirma, ao longo do Poema, em aparentemente fragmentárias reflexões, a que o sentido total do Poema, no entanto, é afecto. A divinização dos humanos, nas palavras de Baco: “[...] temo / Que do Mar e do Céu, em poucos anos, / Venham Deuses a ser [...]” [*Os Lusíadas*, VI, 29]; a conquista da imortalidade pela participação ambrósia e do néctar, alimento dos deuses [*ibidem*, X, 1-4]. Por outro lado, está também presente, no texto camoniano, como no de Cícero, a dimensão estóica do herói, fazedor de “trabalho imenso que se chama / Caminho da virtude, alto e fragoso, / Mas, no fim, doce, alegre e deleitoso,” [*ibidem*, IX, 90] capaz de sofrer “tempestades e ondas cruas”, vencer “os torpes frios no regaço / do Sul”, engolir “o corrupto mantimento / Temperado com um árduo sofrimento” e, enfim, “forçar o rosto [...] / A parecer seguro, ledó, inteiro, / Para o pelouro ardente [...]” [*ibidem*, VI, 97-98]. O relato da apoteose heróica parece ser, de resto, uma das leituras globais possíveis de *Os Lusíadas*: as duas últimas estrofes do canto I constituem o início dum percurso ou dum processo metamórfico, que vai incidir sobre a imagem degradada do *fraco humano*, o *bicho da terra*, ser primordial, amorfo e ignorante que vai assumir a divinização projectada desde o início. As estâncias 142 e 143 do canto X apresentam-nos a metamorfose já realizada: no mítico espaço da Ilha dos Amores, mercê de “altos manjares excelentes, iguarias suaves e divinas, vinhos odoríferos que acima estão da ambrósia que Jove tanto estima”, e mercê, ainda, das núpcias hierogâmicas, o “bicho terreno” alcança, finalmente, o estatuto divino e tem acesso ao *nobre mantimento*, alimento dos deuses soberanos e senhores. Trata-se, pois, a meu ver, duma síntese do Humanismo antropocêntrico que define o triunfo da consciência do Homem, no limiar da era moderna.

Atentos perante o real recentemente encontrado, empreendendo uma nova leitura da existência, eis que se instaura uma nova supremacia – a supremacia do Real – que, se vem, por um, abalar as estruturas da autoridade, por outro (talvez em coerência) estabelecerá a tirania do verosímil. É esse o sentido, segundo creio, da insistência em contrapor o real ao fabuloso, o verdadeiro (não o verosímil) ao falso (não inverosímil) porque por vezes o *verdadeiro* e o *inverosímil*:

“Ouvi: que não vereis com vãs façanhas,
Fantásticas, fingidas, mentirosas,
Louvar os vossos, como nas estranhas
Musas, de engrandecer-se desejosas:
As verdadeiras vossas são tamanhas,
Que excedem as sonhadas, fabulosas...”

[Os Lusíadas, I, 12]

E ainda:

“Cantarei (disse) sem que me reprimam
De contar cousa fabulosa ou nova.”

[*ibidem*, VI, 42]

37

Esse confronto com o Real exprime-se por sondagens cada vez mais penetrantes do *eu* individual levando a uma exaltação ou, pelo contrário, a uma reflexão autodestrutiva que se desenvolve segundo um jogo contraditório: caminho para o Maneirismo? Nesse sentido, a lírica camoniana oferece, evidentemente, um vasto campo de exercício e de exploração, já que o *eu* colectivo, a afirmação ou exaltação nacionalista pôde encontrar expressão através da voz épica do poeta, dando realização aos incitamentos proferidos desde Garcia de Resende [“Prólogo” do *Cancioneiro Geral*] até António Ferreira [“Carta a António de Castilho” e “Ode I”, in *Poemas Lusitanos*].

A aventura geográfica do século XVI encontra um duplo registo – contraditório – na euforia e na disforia. Assim, a conquista dos espaços produz, por um lado, a apologia (de certo modo ingénua) de Garcia de Resende no “Prólogo” do *Cancioneiro Geral* e as compassadas reflexões de Pedro Nunes, por exemplo: “*Os Portugueses ousaram cometer o grande Oceano [...]. Descobriram novas ilhas, novos mares, novos povos, e, o que mais*

é, novo céu e novas estrelas” [*Tratado da Sphera*]; visão eufórica, sem dúvida, a que, todavia, não faltou o seu contraponto disfórico, de que serão, de entre os mais significativos testemunhos, as cartas de Sá de Miranda e de António Ferreira: “Carta a António Pereira, Senhor de Basto”, “Carta a Manuel de Sampaio” e “Carta a D. João de Lancastro”. Aí se denuncia a ameaça da canela e da busca da fazenda, como factores da ruína de que Sá de Miranda se torna profeta.

Esses registos são, efectivamente, resultantes duma auto-análise (até mesmo uma autocrítica) de que os textos são um testemunho imediato. Daí deriva a incidência sobre os mitos de Ícaro e Lúcifer, émulo de Prometeu, os quais se despenham por ambição desmedida ou, assaltantes dos deuses, réus da maior infracção (*hybris*) incorrem na mais trágica punição. Sá de Miranda e Camões são, de novo, os testemunhos mais significativos.

Os textos inscrevem-se, assim, em três registos: a *imitação dos modelos clássicos*, a *preservação e convergência dos modelos tradicionais* na construção do universo poético, e, finalmente, a *superação dos modelos*, através de descobertas, da metamorfose e da instauração definitiva dos conceitos de originalidade e subjectividade.

Os problemas da representação, em relação com a mimese aristotélica, enquanto projecto do empreendimento literário, são resolvidos em função do princípio central do Humanismo, ou seja, a *Imitatio*. Esta impõe, indiscutivelmente, o princípio da autoridade dos clássicos (entendendo como seus pares italianos – Bembo, Sannazaro – e os castelhanos – Boscán, Garcilaso) e esse princípio que poderia ter alcançado um carácter compulsório, se não tivesse actuado também como contraponto, um projecto de originalidade, vai reger a produção literária quinhentista em Portugal. Assim, os *tópoi* que haviam servido de guião aos autores do passado, tomados como modelos, são retomados, ainda que modelados segundo vectores de renovação. De entre os *tópoi* de maior produtividade, considere-se o das “Armas e Letras” da “Arte e Natureza” (*Ars vel Natura*) e dos “Antigos e Modernos”.

Ainda que o debate entre as Armas e as Letras remonte à Antiguidade e tenha encontrado um dos seus doutrinadores (uma vez mais) em Horácio, retomado por italianos, como no *Il Cortigiano*, a verdade é que em Portugal (e Espanha) esse *tópos* corresponde a uma problemática

sócio-cultural de notável vivência. A identificação da glória do poeta com a única glória perdurável, ela própria garante da glória dos heróis, reencontra-se, por exemplo em Ovídio, no “Epílogo” das *Metamorfoses*:

*“Iamque opus exegi quod nec Iovis ira
[...] poterit [...] abolere [...].”
 (“Acabei de erigir uma obra que nem o furor
de Júpiter, nem o fogo, nem o ferro, nem
a velhice devoradora poderão destruir.”)*

É reencontrado também em Salústio, ao afirmar, na *História da Conjuração de Catilina*: “*Pulchrum est bene, dicere haud absurdum est*”. (“É belo praticar acções a favor do Estado, mas também o é louvá-lo por palavras”).

Finalmente, talvez o maior dos hinos antigos em que se celebra a eternidade perene da arte literária como arte “falante” que, por essa razão, resistirá mais que a própria edificação indestrutível das Pirâmides, monumentos mudos, é a ode XXX do livro III de Horácio, cujo conteúdo teve notável parentesco com o soneto de Sá de Miranda “Inda qu’em Vossa Alteza a menos parte” e a “Carta ao Cardeal Infante D. Anrique Regente” de António Ferreira.

O segundo dos *tópoi*, *Ars vel Natura*, tem como aparelho teórico a “Carta a Diogo Bernardes” de António Ferreira, derivada da *Arte Poética* de Horácio. Extremamente significativo é também o soneto de Sá de Miranda “Assi que me mandáveis atrever”, em que a imagem altamente expressiva da urso, lambendo e acomodando a forma dos “filhos mal proporcionados” é, também, uma herança pontual dos antigos, e se reencontra noutros lugares, nomeadamente em Du Bellay: “[...] *en manière des ours, à force de lécher, leur donner forme et façon de membres [...]*”¹².

A questão dos Antigos e Modernos parece ser o corolário dos dois anteriores, na medida em que o problema da *Imitação* e da perfeição formal, resultante do “tempo e lima”, da crítica do “amigo douto” e do longo tempo de incubação meditativa, é, em última análise, filtrado, por assim dizer, por um forte imperativo: a busca da originalidade e da autonomia criativa.

¹² *Défense*, cap. XI.

Assim se instaura uma prática de conciliação, criando-se a *écloga* portuguesa, em redondilha, e cujo conteúdo dialéctico alterna (ou hesita) entre a crítica social e a análise sentimental e psicológica. A mesma situação conciliatória entre a forma e o conteúdo se verifica nas cartas de Sá de Miranda. Paralelamente, em coexistência, as formas puras clássicas e tradicionais: o *soneto*, a *canção*, a *écloga* (clássica), a *ode*, a par da *cantiga*, *esparsa*, *trova*.

Se o compromisso estético e a conciliação de modelos definem uma certa face do universo cultural do século XVI e as categorias mentais de Luís de Camões, seu mais claro representante, não é menos certo, e é esse o sentido da nossa reflexão, que a dissidência e a superação desses modelos são testemunhos de uma viragem que, no espaço de meio século, fez emergir uma imagem nova do Homem no cenário novo do Mundo e, ao fazer explodir as fronteiras geográficas, alargou, em simultâneo, as fronteiras do *saber* e do *sentir*. Assim, com efeito, se engendra a autonomia do Homem e com ela o advento do moderno.



Retrato de Sebastião Barradas (pormenor), cat. n.º 160
Évora, Universidade de Évora



IB

BIBLIOGRAFIA

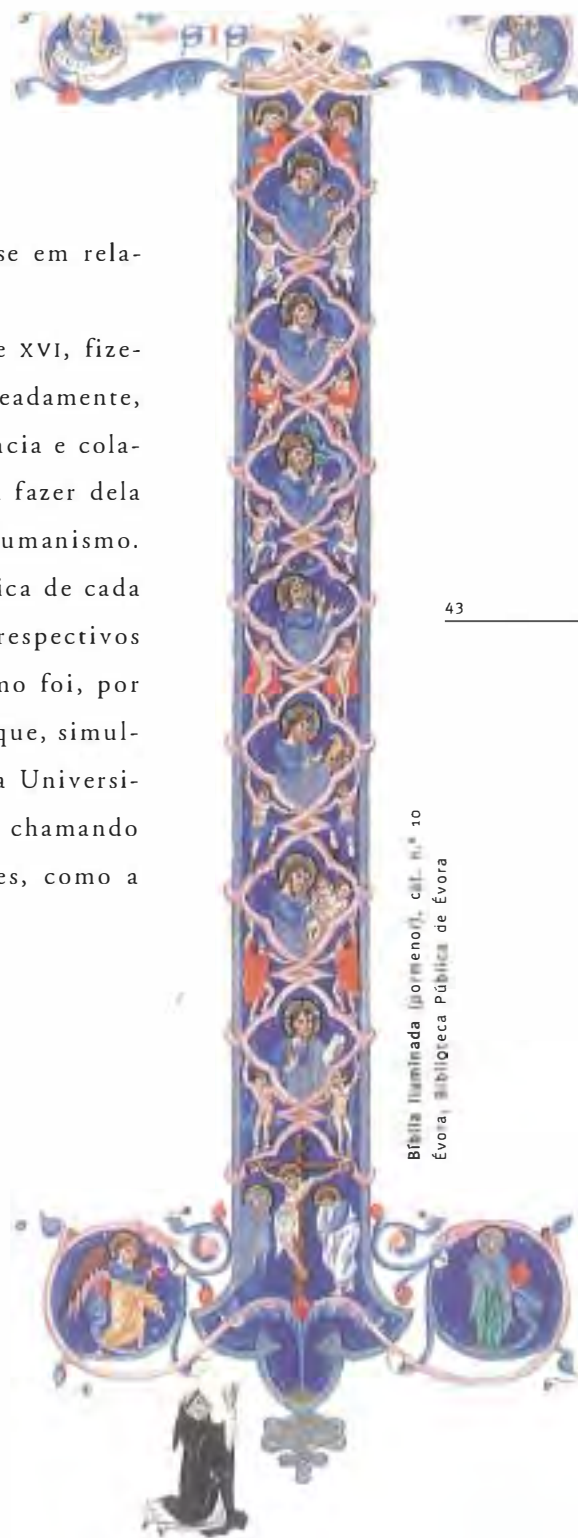
- BATAILLON**, Marcel, *Erasmus y España. Estudios sobre la Historia Espiritual del Siglo XVI*, México, Buenos Aires, 1966
- BOXER**, C. R., *O Império Colonial Português*, Lisboa, Edições 70, 1977
- BUESCU**, Maria Leonor Carvalhão, *A Herança Clássica na Cultura Portuguesa*, Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto da Cultura Portuguesa, 1979
- CARVALHO**, Joaquim de, *Obra Completa, vol. I, Filosofia e História da Filosofia*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1978
- CASTRO**, Aníbal Pinto de, *Retórica e Teorização Literária em Portugal. Do Humanismo ao Neoclassicismo*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1973
- CIDADE**, Hernâni, *A Literatura Portuguesa e a Expansão, Ultramarina. As Ideias. Os Factos. As Formas de Arte*, vol. 1, Coimbra, Arménio Amado, 1963
- DIAS**, José S. da Silva, *Os Descobrimentos e a Problemática Cultural do Século XVI*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1973
- KOHUT**, Karl, *Las Teorías Literarias en España y Portugal durante los Siglos XV y XVI*, Consejo Superior de Investigación Científica
- MARTINS**, José V. de Pina, *Humanismo e Erasmismo na Cultura Portuguesa do Século XVI. Estudos e Textos*, Paris, Centre Culturel Portugais, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973
- MENÉNDEZ Y PELAYO**, Marcelino, *Historia de las Ideas Estéticas en España*, 2 vols., Madrid, Consejo Superior de Investigación Científica, 1974
- ROCHA**, Andrée Crabbé, *Aspectos do Cancioneiro Geral*, Coimbra, Coimbra Editora, 1949
- SILVA**, Vítor Manuel Aguiar e, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971
- SILVA**, Vítor Manuel Aguiar e, *Luís de Camões, Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1995



Introdução

Está ainda por fazer a história aprofundada do ensino humanista em Portugal, que pressupõe o levantamento sistemático da origem, evolução, objectivos e programas científico-pedagógicos das escolas. O mesmo pode dizer-se em relação a Évora.

Três foram as instituições que, ao longo dos séculos XV e XVI, fizeram de Évora a segunda cidade no campo da cultura e, nomeadamente, do ensino: a Igreja, a corte e a Universidade. A convergência e colaboração conjunturais dessas três forças contribuíram para fazer dela uma cidade pioneira no campo do ensino, da arte e do Humanismo. Apesar de ser difícil separar a actuação concreta e específica de cada uma dessas instituições, na medida em que alguns dos respectivos agentes culturais se situaram em mais que uma delas, como foi, por exemplo, o caso emblemático do cardeal-infante D. Henrique, simultaneamente membro proeminente da Igreja, da corte e da Universidade, vamos tentar o desenvolvimento tripartido do tema, chamando a atenção para a intervenção pontual de outras entidades, como a Câmara de Évora.



Bélla Iluminada (João de Deus), cat. n.º 10
Évora, Biblioteca Pública de Évora



Catedral de Évora, fachada

A Igreja

Antes da dominação árabe, Évora, tal como as demais dioceses portuguesas, integradas nos reinos visigótico e suévico, seguia as orientações traçadas pelos concílios provinciais, principalmente pelos de Toledo e Braga, de que hoje conhecemos muitos dos textos. A preocupação pela cultura está presente em quase todos eles, sobretudo a partir do IV Concílio de Toledo, realizado em 633, de que o bispo de Évora assinou as actas e se comprometeu a executar os cânones, juntamente com os de Braga, Lamego, Guarda, Lisboa, Porto, Viseu e de muitas outras dioceses hispânicas. Nesse concílio ficou decretada a instituição de escolas, junto das catedrais, onde os jovens deviam receber uma educação intelectual, religiosa e moral que os tornasse idóneos para abraçarem o estado eclesiástico.

“Por causa disso, estabelecemos que, se entre os clérigos houver adolescentes ou [jovens] na idade da puberdade, habitem todos num só edifício do recinto eclesiástico, para passarem os anos da idade resvaladiça, não na luxúria, mas nas disciplinas eclesiásticas, confiados a um ancião muito experimentado, a quem tenham por mestre na doutrina e por testemunho de vida”.¹

Passados os séculos obscuros da dominação islâmica, à medida que a reconquista devolvia ao Cristianismo os territórios hispânicos e era restaurada a vida eclesial das dioceses, os cabidos das catedrais, sob a orientação dos bispos, assumiram a tarefa da formação espiritual e intelectual dos clérigos, criando ou restaurando as escolas catedralícias, de tão antigas tradições nestas paragens.

Conquistada aos Mouros, em 1165, a cidade de Évora foi imediatamente constituída sede da diocese então restaurada. Em Abril de 1166, D. Soeiro assinava já o foral de Évora, na qualidade de bispo da mesma cidade. Como não podia deixar de ser, a nova diocese ficou sujeita à legislação eclesiástica geral, nomeadamente às determinações dos concílios III e IV de Latrão, realizados, respectivamente, em 1179 e 1215, e à

¹ “IV Concílio de Toledo”, cap. xxiv, in *Concilios Visigóticos e Hispano-Romanos*, ed. de José Vives, Barcelona/Madrid, 1963, p. 201.

carta *Super Speculum* de Honório III, de 16 de Novembro de 1219, que determinaram a criação de escolas nas catedrais².

A ausência de documentos não nos permite saber qual o acolhimento que a diocese de Évora deu, ao longo do século XII, às referidas normas conciliares e papais e, muito concretamente, à criação da escola catedralícia, nem à instituição do respectivo mestre-escolado. As dificuldades de natureza estrutural, económica, social e cultural com que a diocese se debateu ao longo dos primeiros decénios não favoreceram a organização do cabido e do ensino. O primeiro foi instituído no ano de 1200 pelo bispo D. Paio. Em relação ao ensino na Catedral, mesmo a partir dessa altura, só nos são permitidas suposições mais ou menos prováveis.

O cantor ou chantre era já nessa altura uma das dignidades capitulares e tinha por missão específica ensinar os moços que serviam ao altar, não apenas a cantar e a executar correctamente as normas litúrgicas, mas também a ler, condição para terem acesso aos textos. Para fazer face às despesas inerentes à sua missão, fora-lhe atribuída uma prebenda economicamente correspondente à de uma conezia dupla, tal como acontecia nas outras sés portuguesas, nomeadamente na de Coimbra, cujo texto de organização capitular, aprovado pelo bispo D. Paterno (1080-1088), foi tomado como modelo do da Catedral de Évora.

Com o tempo, as tarefas inicialmente atribuídas ao chantre complexificaram-se de tal modo que foi necessário instituir uma nova figura catedralícia, o mestre-escola, para tomar a seu cargo o ensino literário e musical dos moços do coro, dos candidatos ao sacerdócio e das crianças pobres que quisessem frequentar os estudos. Há documentos que manifestam inequivocamente a existência do mestre-escola da Sé de Évora, pelo menos a partir do início do século XIV.

– O *Catálogo das Igrejas* ordenado por D. Dinis refere-se explicitamente ao mestre-escola, o que nos leva a pensar que, em 22 de Abril de 1321, muito antes da sua instituição como dignidade, já existia um responsável pelo ensino gratuito dos candidatos ao sacerdócio e dos jovens pobres, o qual, em virtude dos seus fracos rendimentos, ficou isento da tributação real então imposta às igrejas e entidades eclesásticas³.

² Joaquim Chorão Lavajo, "As Escolas Urbanas e o Renascimento Cultural do Século XII", in *Eborensia*, n.ºs 19-20, 1997, pp. 149 e segs.

³ "Os aprêstimos do mestre-escolado, fora do comum, também não foram taxados, por dispender tudo quanto recebe em gastos precisos"; cf. Fortunato de Almeida (ed.), *História da Igreja em Portugal*, vol. IV, nova edição, Porto/Lisboa, Livraria Civilização Editora, 1971, p. 133.

– Um documento de 1336, assinado pelo bispo e pelos cónegos da Catedral, que exigia o pagamento do foro das propriedades do cabido aos capitulares que delas usufruíssem, refere explicitamente a ausência dos cónegos André Dias e Gonçalo Martins, que assinaram posteriormente, na presença do bispo⁴. O segundo desses cónegos é caracterizado como mestre-escola, o que denota que esse cargo era exercido por um membro do cabido, ainda que não usufruísse da dignidade que mais tarde viria a ser instituída.

– O *Livro das Despesas do Prioste* do cabido da Sé de Évora respeitante aos anos de 1340-1341 inclui o mestre-escola entre os prebendados da Catedral com direito a pitanças, a partir de 25 de Julho de 1340⁵.

A dignidade capitular de mestre-escola foi oficialmente instituída pelo bispo D. Martinho, entre 1376 e 1383, data da morte daquele prelado⁶.

O facto de haver documentos⁷ que atribuem ao mestre-escola apenas a preparação musical de quatro meninos de coro e a celebração das missas da Catedral nos dias da Anunciação, da Imaculada Conceição, da Noite de Natal e da Circuncisão, não significa, como pretendeu Júlio César Baptista, que aquele dignitário não exercesse a função de ensino, já que fazia parte das atribuições que especificamente lhe eram cometidas pela legislação canónica universal⁸.

Ao visitar canonicamente a Sé de Évora, em 1537, o cardeal-infante D. Afonso verificou que já aí não funcionava a escola catedralícia e que alguns cónegos nem sequer sabiam ler, cantar e celebrar missa correctamente. Preocupado com a elevação do nível cultural do seu bispado, com a preparação dos candidatos ao sacerdócio e com o brilho das celebrações litúrgicas, o cardeal instituiu, além de uma escola de catecismo, para crianças, o ensino de canto-chão, de canto de órgão e de gramática.



Armas do Cardeal D. Afonso na página de maio das *Contas do Bispado de Évora*, 1534

⁴ ASE, CEC 4-II, fl. 27; cf. Isaías da Rosa Pereira, *Estatutos do Cabido da Sé de Évora*, p. 574.

⁵ ASE, *Livro das Despesas do Prioste*, CEC 2-I-B, fl. 1v. A partir de 1 de Janeiro de 1341 (fl. 5), o mestre-escola deixa de aparecer, para voltar de novo, e isoladamente, em 13 de Maio do mesmo ano. A ausência em algumas distribuições não é sinónimo de o cargo não estar ocupado, pois frequentemente estão ausentes outros prebendados. As pitanças não eram sempre igualitariamente distribuídas por todos os prebendados, pois havia outras fontes de rendimento para cada um deles.

⁶ Cf. Júlio César Baptista, *A Formação do Clero na Diocese de Évora*, Évora, 1979, pp. 11-12; Sebastião Martins dos Reis, *Livro da Fazenda da Mesa Episcopal do Bispo de Évora nos Séculos XIV e XV*, Évora, 1967, p. 25, n. 25. José Augusto Alegria atribui erradamente à bula do papa Bonifácio IX, de 4 de Setembro de 1395, a criação do lugar de mestre-escola; cf. *O Colégio dos Moços do Coro da Sé de Évora*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, p. 24.

⁷ Documento de D. Vasco Perdigão, de 1450; ASE, EE, 15 b.

⁸ Baptista, *op. cit.*, pp. 16-17.

Para passar da lei aos factos, instituiu o cargo de mestre de gramática, que confiou a Luís Álvares, e impôs aos referidos cônegos o prazo de seis meses para adquirirem os conhecimentos necessários⁹. À escola de Gramática, com um *curriculum* de quatro anos, tinham acesso, gratuitamente, os oito moços da Catedral, os criados do cardeal e dos capitulares da Sé, “*todollos proves da cidade e do bispado*” e ainda os “*que nam sejam naturaes do dito bispado se nelle viverem e estiverem*”¹⁰. Além destes alunos, o mestre de Gramática devia ensinar outras pessoas, mediante o pagamento anual de quinhentos reais¹¹. Em síntese, a escola de Gramática da Catedral estava aberta “*para insinar toda pessoa que quiser aprender*”¹².

Em relação aos moços de coro, é este o texto que lhes confere o direito de, após a mudança de voz, aos 15 anos, poderem prosseguir os seus estudos e assegurar o apoio litúrgico-musical à Catedral, graças àquilo que hoje chamaríamos uma bolsa de estudos.

“*Fazemos saber a quantos esta virem que considerando nós como esta See seja bem servida de pessoas que ha melhor saibam servir e como nella há quatro moços do coro e quatro da stante, hos quaes depoy de saberem cantar canto chão e canto dorgão e acabam o seu tempo e por nam terem de que se sostentar depoy de serem ensinados se vão fora da dicta See e se perdem do que apprenderam e a igreja nam fica provida de pessoas que em canto chão e canto dorgão e no mays ha saybam servir, querendo a ysto prover por serviço de Deus bem da dita Igreja havemos por bem dordenar pera os ditos oyto moços do coro e stante que assi sairem da dita See depoy de ensinados oyto porções pera se poderem sostentar e apprenderem gramatica com ho Mestre de gramatica que temos ordenado para ensinar a elles e a outras pessoas pobres pera hos quaes ordenamos que aja cada hum delles doze cruzados em dinheyro em cada hum anno, e hum moyo de trigo que fazem em soma no dinheyro trinta e oyto mil e quatrocentos rs E oyto Moyos de trigo a todos em cada hum anno. E mais huma roupa a modo de Togas cõ mangas de pano pardilho: e assy cada hum seu barrete preto em cada hum anno a cada hum [...] Ho qual ordenado auemos por bem que ajam per espaço de quatro annos: no qual tipo abasta pera serem sofficientes na Gramatica. Pera que acabados hos ditos Quatro annos entrarem outros tantos dos ditos moços da stante e do coro.*”¹³

⁹ ASE, “A Visitação do Cardeal Dom Afonso a XXIII de 8^{ho} de 1537”, CEC, 5x, ed. de Isaías da Rosa Pereira, in *Subsídios para a História da Igreja Eborense. Séculos XVI e XVII*, Paris, Arquivo do Centro Cultural Português, vol. IV, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, pp. 210-211.

¹⁰ “A Visitação”, pp. 210-211.

¹¹ José Augusto Alegria, “A Música em Évora no Século XVI”, in *A Cidade de Évora*, n.ºs 7-8, 1944, pp. 25-45.

¹² “A Visitação”, pp. 210-211.

¹³ “A Visitação”, pp. 207-208.

Sobre o mestre de Gramática impendia a obrigação de ensinar diariamente, durante seis horas, excepto nos domingos, nos dias santos e nas férias, que ocorriam no mês de Agosto. Recebia o vencimento anual de vinte mil reais e dois moios de trigo anafil, aos quais eram acrescentados mais quatro mil reais, destinados ao aluguer da casa¹⁴. Luís Álvares tinha como adjunto o bacharel padre Francisco Afonso, que exercia o cargo de repetidor, com o vencimento de quatro mil e oitocentos réis.

Assim se cumpria o pedido feito dois anos antes a D. João III pelos procuradores às Cortes de Évora, para que o irmão, o cardeal-infante D. Afonso, levasse a cabo os estudos encetados pelo seu antecessor, D. Afonso de Portugal, que regeu a diocese entre os anos de 1485 e 1522: *“Que haja por bem de mandar ao Cardeal que se acabem os Estudos que o bispo que Deus haja, D. Afonso, tinha começados por nobreza e prol comum da dita cidade, e não se levará tanto dinheiro fora dos seus reinos, como levam os estudantes.”*¹⁵

Paralelamente ao ensino da gramática, o cardeal incrementou e institucionalizou o ensino teórico e prático do *“canto dorgão e canto chão”*, confiado, desde 1528, ao célebre mestre-de-capela Mateus de Aranda e destinado especialmente aos eclesiásticos, aos moços de coro e aos cantores da Catedral. A Escola de Música da Sé de Évora tornou-se em breve a mais pujante de Portugal. Dela saíram, ao longo dos séculos XVI a XVIII, compositores, musicólogos e maestros para muitas outras sés e igrejas do País e do estrangeiro. De entre os músicos eborenses de maior envergadura salientamos, além de Mateus de Aranda, Filipe de Magalhães, Duarte Lobo, frei Manuel Cardoso, Estêvão Lopes Morago, Francisco Martins e Diogo Dias Melgás.

A projecção da Escola de Música da Sé de Évora não foi criada a partir do zero com a visita do cardeal D. Afonso. Havia muito tempo que a música litúrgica aí se revestia de um esplendor que fazia inveja à capela real. O cronista Garcia de Resende narra um episódio ocorrido aquando de uma visita de D. João II à cidade e à Catedral de Évora, em 1494. Impressionado pelo brilho das cerimónias aí realizadas, decidiu organizar litúrgica e musicalmente a capela real segundo o modelo eborense: *“E elrey como era Catholico, e muyto deuoto e amigo de Deos, por se os officios diuinos fazerem com mais perfeiçam, estando aquy em Euora neste anno, ordenou e fez que todos os seus capellães, cantores, e moços*

¹⁴ “A Visitação”, pp. 210-211.

¹⁵ “Apontamentos da Cidade de Évora para as Cortes de Évora de 1535”, in *A Cidade de Évora*, n.ºs 48-50, Évora, 1965-1967, p. 275.

*da capella rezassem as Oras solennemente em sua capella cantadas como em Igreja Cathedral, e assi mandou logo pera isso fazer seus coros, e assentos, e muytos ornamentos, e todas as cousas necessarias, muy perfeitas, e em grande abundança [...].*¹⁶

Posteriormente, D. Manuel quis dignificar ainda mais o culto na Sé de Évora, ordenando a criação duma *scholla cantorum* – “[Orde-nou que] ouuesse musicos cantores que nella seruisem nos dias solemnes e festas do anno, e por o Rendimento da fabrica da mesma See o poder ja permitir, lhe mandou dar delle conuenientes partidos com que podesem ser ajudados a viver e poderem servir a See.”¹⁷

O sucessor do cardeal-infante D. Afonso na sede episcopal de Évora, o seu irmão D. Henrique, primeiro arcebispo daquela cidade, foi, certamente, o maior dinamizador cultural de Évora no século XVI. A ele se deve o grande impulso que transformou a capital do Alentejo no principal pólo do Renascimento em Portugal, em contacto directo com os grandes humanistas europeus. A grandiosa obra cultural que legou a Évora ficou a dever-se, sobretudo, a três qualidades que exornavam a sua personalidade: a visão humanista do homem e da sociedade, que o levava a colocar os interesses da comunidade acima dos pessoais; o generoso e abnegado espírito de mecenas, concretizado na partilha dos bens materiais pelas causas que considerava superiores; e a política descentralizadora, que o fazia rodear-se de homens capazes de prolongar a sua acção até onde ele não podia chegar.

A vinda dos humanistas Nicolau Clenardo e João Vaseu para Évora, respectivamente em 1533 e 1540 ou 1541, e a aula pública de humanidades que André de Resende abriu junto ao Rossio, a partir de 1540, contribuíram decisivamente para activar a vida cultural da cidade.

Não conhecemos a regularidade com que funcionou a escola de Humanidades de Resende, pois ele circulava demoradamente por Coimbra e Lisboa. É possível que, após a partida de Vaseu, em 1550, tenha retomado o ensino das humanidades na sua cidade, mas por pouco tempo, pois, no ano seguinte, aceitava o convite de D. João III para leccionar no Colégio das Artes de Coimbra, onde permaneceu até à entrega dessa instituição aos Jesuítas, em 1555. Nessa altura regres-

sou novamente ao ensino eborense. Aí se

¹⁶ Garcia de Resende, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1973, p. 262.

¹⁷ *Corpo Diplomático Português*, vol. XI, Lisboa, 1898, pp. 291-222.

manteve até à fundação da Universidade, em 1559. Apesar de o cardeal D. Henrique lhe ter ofertado o especial privilégio de poder manter aberta a sua escola, o humanista dominicano decidiu encerrá-la definitivamente e entregar-se em exclusividade às investigações arqueológicas¹⁸.

Já vimos que, entretanto, em 1540 ou 1541, o cardeal havia trazido João Vaseu de Braga, onde substituíra Nicolau Clenardo, após a sua partida para o Sul de Espanha e Marrocos, em 1538. Vaseu permaneceu em Évora até 1550, entregue ao ensino da gramática e da retórica. D. João III apreciava de tal maneira o seu valor que lhe atribuiu os privilégios e liberdades de que usufruíam os catedráticos da Universidade de Coimbra¹⁹.

Sabemos por Nicolau Clenardo que Vaseu recebia uma avultada soma²⁰, o que é confirmado pelo *Livro da Fazenda do Infante D. Amrique*, que, ao relatar os anos de 1549 e 1550, refere que lia “*gramática e outras ciências da cidade de Évora*”, com um vencimento anual de cem mil réis²¹.

Ainda segundo o mesmo livro, Manuel Fernandes era encarregado, em 1548, do “*Colégio dos mininos*”²² e, a partir de 1552, o ensino da gramática nos Estudos de Évora estava confiado a dois mestres: Afonso Manelão, encarregado dos principiantes, com o vencimento de dezasseis mil réis; e o leitor de Gramática Domingos Simões, que recebia anualmente vinte e

cinco mil réis e um moio de trigo anafil. Havia ainda um clérigo que recebia quatro mil réis anuais para ensinar a doutrina cristã às crianças na Sé de Évora²³. Paralelamente ao ensino desenvolvido, ao longo dos séculos, à volta da Catedral, também os mosteiros, de acordo com as respectivas regras, manti-

¹⁸ “E ainda que, pella muita veneração, que se tinha ao Mestre Resende, ficasse a sua livre, e exceptuada, desta ley universal, elle renunciou heroicamente o privilegio, e se consagrou todo a compor Antiguidades do Reyno e da Patria, que depois da sua morte se imprimirão com tanta gloria sua, como e da nação Lusitana” (Francisco Rodrigues, *História da Companhia de Jesus na Assistência de Portugal*, tomo I, vol. II, pp. 317-318); cf. Maurício, *op. cit.*, pp. 257-258.

¹⁹ Cf. J. S. Silva Dias, *A Política Cultural da Época de D. João III*, vol. II, Coimbra, Faculdade de Letras, 1969, p. 461; Sousa Viterbo, “Estudos sobre Damião de Góis”, in *O Instituto*, vol. XLVII, Coimbra, 1990, p. 380.

²⁰ Nicolau Clenardo, “Carta a Vaseu”, Fez, 21 de Agosto de 1541, in Manuel Gonçalves Cerejeira, *O Renascimento em Portugal. Clenardo e a Sociedade Portuguesa do seu Tempo*, Coimbra, Coimbra Editora, 1949, p. 367.

²¹ BPE, *Livro da Fazenda do Infante D. Amrique Que Começou em Janeiro do Ano de Quinhentos e Trinta e Oito*, cód. CVII/1-29, fl. 219.

²² BPE, *Livro da Fazenda do Infante Dom Amrique*, cód. CVII/1-29, fls. 187v e 241r; cf. por Luís de Matos, “Ebora Humanística”, in *A Cidade de Évora*, n.º 59, Évora, 1976, p. 13.

²³ BPE, *Livro da Fazenda do Infante Dom Amrique*, cód. CVII/1-29, fls. 251v, 252 e 227.

nham abertas as suas escolas, onde os alunos podiam iniciar as primeiras letras e continuar os seus estudos até às mais altas lucubrações teológicas, passando pelas artes liberais.

Os mais antigos e mais importantes mosteiros eborenses no campo do ensino foram o de São Domingos, fundado em 1291, e o de São Francisco, que remonta a meados do século XIII. Acerca do primeiro, onde viveram, entre outros, eruditos da envergadura de André de Resende, Jerónimo de Azambuja, Luís de Granada, Diogo do Rosário e Bartolomeu dos Mártires, diz o cronista jesuíta António Franco: *“Há nelle Noviciado, e Estudos de Filosofia, e Teologia, que por mais de dous seculos suprirão a falta da Universidade Eborense, e forão officina, a escola em que debayxo da disciplina do grande D. Fr. Bartholomeu dos Martyres se formarão, e aprenderão as letras os primeiros Padres da Companhia de Jesu, que fundarão o Collegio, e Universidade.”*²⁴ Em relação ao Convento de São Francisco, refere o mesmo cronista: *“Tinha o convento antigamente dois claustros e uma grandiosa livraria; era casa de estudos.”*²⁵

A corte e a Câmara

Com a reconquista cristã, a cidade de Évora recuperou a importância que tivera no tempo dos Romanos e havia ficado um tanto obscurecida durante as dominações visigótica e árabe. Os reis da primeira dinastia compreenderam bem a posição estratégica da cidade como o caminho de mais fácil acesso ao Algarve, sobretudo antes de 1217, quando as forças islâmicas, aquarteladas na praça-forte de Abu Danis (Alcácer do Sal), impediam a circulação pela orla marítima.

A permanência dos reis em Évora, iniciada por D. Afonso Henriques e continuada

²⁴ António Franco, *Evora Ilustrada*, vol. I, tomo IV, cap. XII, Évora, Livraria Nazareth, 1945, p. 342.

²⁵ Franco, *op. cit.*, tomo IV, cap. XI, p. 348.

pelos seus sucessores, principalmente por D. Afonso III, que aí fixou residência em 1262, e por D. Dinis, que também fez dela sua morada, em 1279, tornou-se mais frequente a partir de D. Afonso IV.

Por seu turno, D. João I nunca esqueceu o denodo com que a população de Évora se batera pela sua causa contra as forças pró-castelhanas, lideradas pelo alcaide Álvaro Mendes de Oliveira. Não era sem razão que se orgulhava de a chamar a sua *“mui nobre e sempre leal cidade”*.



A partir de D. João II, por volta de 1490, Évora tornou-se a segunda cidade do reino, ao arrebatrar a Santarém o honroso epíteto de cidade real. D. Manuel reconheceu explicitamente essa prerrogativa à cidade do Giraldo, quando, nas Cortes de Lisboa de 1498, lhe chamou *“a segunda destes reinos em dignidade e principal nos factos”* e reconheceu a sua superioridade em relação à própria cidade

de Lisboa²⁶. O Rei Venturoso manifestou reiteradamente a sua paixão por Évora, onde passou longos períodos do seu reinado. Aí se deteve desde 1496 até 1499, em 1503 e 1506 e, durante meses seguidos, nos anos de 1509, 1511, 1512 e 1513. De 1514 a 1519, passou lá quase todo o tempo.

Finalmente, D. João III tinha plena consciência de que a *“cidade de Évora é ua das mais principais cidades dos reinos de Portugal e do Algarve, e de mais povoação de gente nobre e de povo, tirando Lisboa”*²⁷.

Por isso, fez dela a sede quase perma-

²⁶ “Os Originais do Cartório da Câmara Municipal de Évora”, in *A Cidade de Évora*, n.ºs 45-46, Évora, 1962-1963, p. 409; cf. Rui de Pina, *Crónica de El-Rei D. João II*, Coimbra, Alberto Martins de Carvalho, 1950, p. 117.

²⁷ “Carta de D. João III ao Embaixador em Roma”, em 1540, sobre a elevação da Sé de Évora a igreja metropolitana, in *Corpo Diplomático Português*, vol. iv, Lisboa, 1870, p. 340.

nente da corte. Aí se instalou, em Fevereiro de 1522; aí passou quase todo o ano de 1524 e longas temporadas de 1525 a 1529; aí se fixou, quase ininterruptamente, desde Maio de 1531 a Agosto de 1537 e desde Maio de 1544 até finais de 1545.

Com ele, a capital alentejana tornou-se de facto a capital do reino, estatuto que os eborenses tentaram, em vão, transformar em questão de direito. Com efeito, a vida de Portugal continental e ultramarino, bem como a diplomacia internacional portuguesa, passaram a girar, cada vez com maior constância, à volta de Évora. Era a partir da cidade do Giraldo que o rei dirigia a política portuguesa nacional, ultramarina e internacional. Era aí que recebia os grandes do reino e os embaixadores estrangeiros.

Os infantes, irmãos e filhos de D. João III não tinham necessidade de se transferir para Lisboa ou para Coimbra à procura de uma instrução condigna, pois encontravam *in loco* os melhores mestres portugueses e estrangeiros, tanto nas letras como nas ciências e nas artes. De entre os nomes altissonantes da cultura humanista que nesse período ensinaram ou estudaram na cidade do Giraldo salientamos os seguintes:

- D. Jorge, filho bastardo de D. João II, teve como mestre, durante pelo menos dois anos, além do jurista Gaspar Correia, o humanista italiano Cataldo Sículo, antigo aluno das universidades de Pádua, Bolonha e Ferrara.

- O futuro D. João III teve como mestres Álvaro Rodrigues, Martim Afonso, João Menelar, D. Diogo Ortiz, Luís Teixeira e Tomás Torres.

- O cardeal-infante D. Afonso foi aluno de Humanidades, entre 1523 e 1525, de Aires Barbosa; a partir de 1533, teve como mestre André de Resende, que ensinava, conjuntamente, a D. Duarte e D. Henrique.

- D. Henrique, D. Duarte e D. Luís foram ensinados por Pedro Nunes; os dois primeiros tiveram ainda como professor o jurista Gaspar Correia.

- A infanta D. Maria foi introduzida no latim pelo espanhol Rodrigo Sánchez.

Em 1533, André de Resende foi nomeado por D. João III professor dos infantes D. Duarte, D. Henrique e D. Afonso²⁸. Os dois primeiros foram também alunos de Nicolau Clenardo, que Resende, em nome do rei português, arrancara nesse ano à Universidade de Salamanca. Os ensinamentos dos dois humanistas exerciam junto da



²⁸ Francisco Leitão Ferreira, "Notícias da Vida de André de Resende", in *Arquivo Histórico Português*, vol. VII, Lisboa, 1909, p. 353.

corte e a “aula pública” que André de Resende tinha junto ao Rossio, a partir de 1540, activaram a vida cultural da cidade, já então bastante embrenhada no Humanismo renascentista, como se depreende de uma carta escrita em 1535 pelo humanista belga: *“Confesso-te que me agrada sobremaneira esta corte. Há nela muitos varões doutos tanto na língua grega como na latina, a ponto que nem na própria Salamanca se encontrará quem as fale tão correctamente”*²⁹.

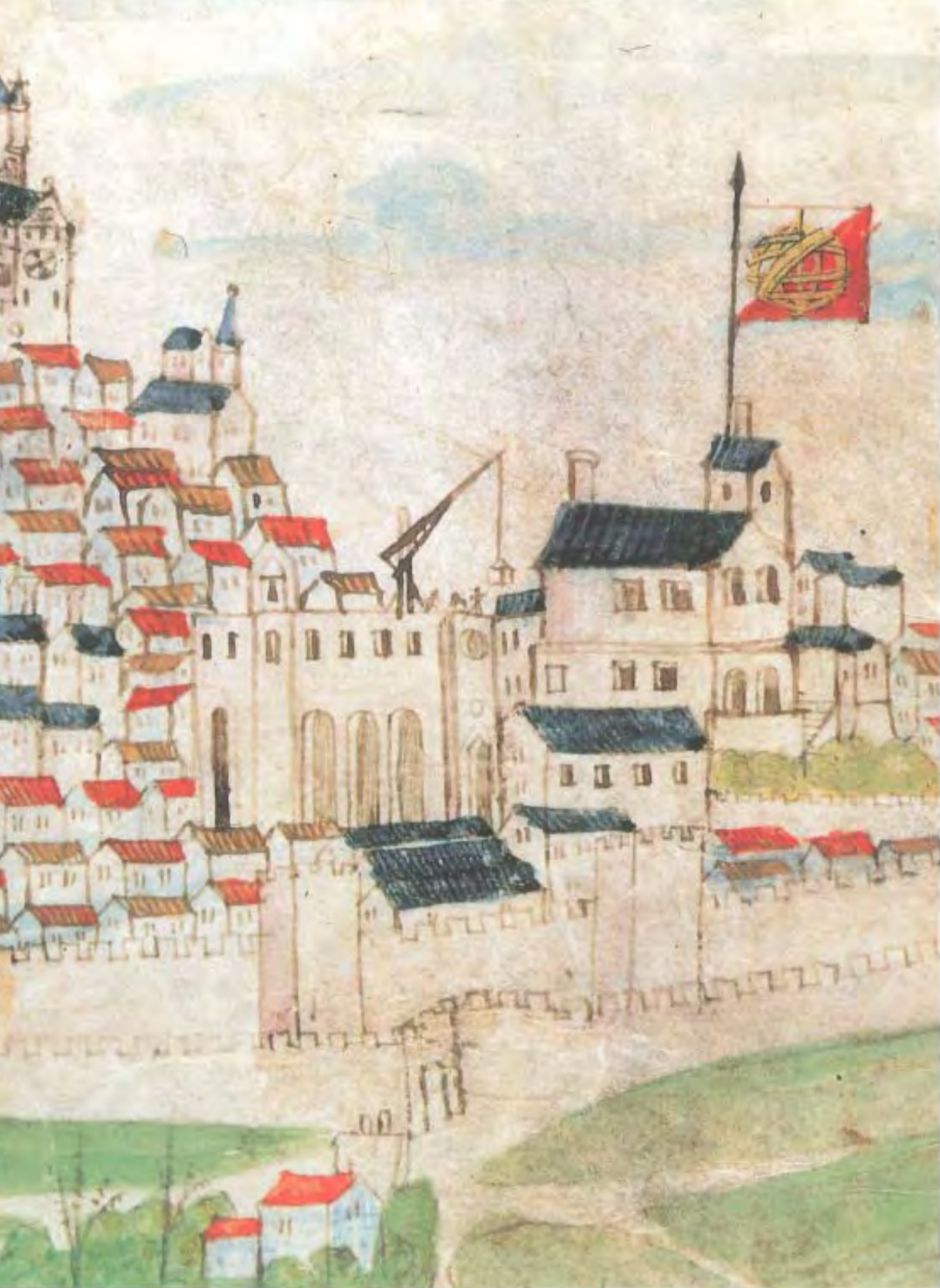
Com todo este escol de mestres e alunos, não admira que Évora aspirasse legitimamente a ter uma universidade.

Paralelamente ao ensino promovido pelas instituições eclesiásticas e pela corte em Évora, também a Câmara se preocupava com esse problema, pelo menos a partir de meados do século xv. Os procuradores de Évora às Cortes de 1456 solicitaram a D. Afonso V a sua intervenção no contencioso com o corregedor da corte, que não autorizava o pagamento de um vencimento conveniente ao bacharel que ensinava gramática na cidade e ameaçava demitir-se: *“Outrossy senhor a esta cidade se veeo morar um bacheler que ensina de gramatiga e a escrever os filhos dos boons e quaesquer outros que querem aprender ao qual a cidade hordenou em cada hum anno de teença tres mil e quinhentos réis; e ora senhor o corregedor da côrte quando proveeo as despesas e contos aos officiaes disse que era muy grande teença, e que era assaz pera elle dous mil réis e que lhe nom dessem mais, e que elle diz que se lhe nom derem os ditos tres mil e quinhentos réis que se hirá da cidade e nom ensinará mais. Senhor, seja vossa mercee que ajamos vosso mandado e autoridade pera lhos darmos, que honra he a grande e a hua cidade aver em ella quem ensine os filhos dos boons e quaesquer outros que querem aprender. A esto respondemos que nos praz que possaes poer teença ao dito mestre se pera ello for pertencente atee contia de tres mil réis se avees por honra da dita cidade e por proveito das singulares pessoas della.”*³⁰

Em finais do século xv, provavelmente na década de 80, o bacharel Afonso de Linhares era mestre de Gramática, ao serviço da Câmara de Évora, que se recusava a pagar-lhe a respectiva tença. Perante essa atitude, o queixoso apelou para D. Afonso V e, depois, para D. João II. Em cartas, respectivamente de 3 de Janeiro de 1493 e 25 de Janeiro de 1496,

²⁹ Nicolau Clenardo, “Carta a João Vaseu”, Évora, 31 de Dezembro de 1535, in Cerejeira, *op. cit.*, p. 244.

³⁰ Cf. Gabriel Pereira (ed.), *Documentos Históricos da Cidade de Évora*, Évora, 1891, pp. 78-79.



a, pormenor do fólio iluminado inicial do foral manuelino

os monarcas ordenaram à referida Câmara a satisfação da dívida³¹. Entretanto, sabemos que Estêvão Cavaleiro havia assumido o cargo deixado vago por Afonso de Linhares. Por carta de 10 de Agosto de 1491, D. João II, ainda príncipe, recomendara Estêvão Cavaleiro aos fidalgos, cavaleiros, juízes, oficiais e homens bons de Évora, para suceder a Linhares³².

Durante o seu magistério em Évora, Estêvão Cavaleiro teve André de Resende como aluno de primeiras letras. É o próprio humanista quem o afirma explicitamente na célebrima *Oração de Sapiência* com que,

no dia 1 de Outubro de 1534, inaugurou

o novo ano académico da Universi-

dade de Lisboa: “*Não esquecerei*

Estêvão, varão incontestavel-

mente doutíssimo em gramá-

tica, que ouvi em menino,

*apenas com oito anos.”*³³

O seu prestígio como pro-

fessor e as obras que

escreveu³⁴ grangearam-lhe

o lugar de lente substi-

tuto da cadeira de Lógica

da Universidade de Lis-

boa, que ocupou entre os

anos de 1513 e 1518.

Não sabemos o que acon-

teceu então ao ensino de

gramática em Évora.

Sabemos que, em 1526,

João Favacho desempe-

nhava aí o cargo de mes-

tre dessa arte, a expensas

da Câmara³⁵.

³¹ “Carta d’El-Rey à Camara, rogando-lhe que pague a Afonso de Linhares, Mestre de Grammatica nesta Cidadd os vinte e dois mil reis, que lhe devem da tença, que com ella tem, sobre os quaes já El-Rey seu Senhor, que Deus haja, lhes havia escripto, e há tanto tempo que lhe devem”, *Livro 4.º dos Originaes da Camara*, fl. 122, in *Os Originaes do Cartório da Câmara Municipal de Évora*, A Cidade de Évora, n.ºs 45-46, p. 400.

³² Pereira, *op. cit.*, parte II, p. 155. É anacrónica a data de 1491 apresentada por Luís de Matos para o início das actividades de professor em Évora de Estêvão Cavaleiro. Nessa altura, não havia um “Príncipe” capaz de redigir o documento de recomendação, que traz a data de 10 de Agosto de 1481, pois D. Afonso já tinha morrido (13 de Julho), e o filho bastardo de D. João II, D. Jorge, tinha apenas 10 anos. Cf. Luís de Matos, *op. cit.*, pp. 11-12. A revisão desta data obriga-nos também a rever a de 1470 como data de nascimento proposta por alguns autores, como Luís de Matos no artigo que dedica ao humanista nas páginas do *Dicionário de História de Portugal*, dir. de Joel Serrão.

³³ André de Resende, *Oração de Sapiência (Oratio pro rostris)*, tradução de Miguel Pinto de Meneses, introdução de Artur Moreira de Sá, Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1956, p. 55. Todos os historiadores estão de acordo em que ele estudou as primeiras letras com o gramático. Não há igual unanimidade historiográfica em relação à localidade onde Resende teve esse mestre como professor. Certamente que não foi na Universidade de Lisboa, como pretendem alguns historiadores. André de Resende nunca foi aluno da Universidade de Lisboa. Se o fora, teria evocado essa honra ao referir-se aos seus estudos ou ao fazer a sua apresentação. Pelo contrário, ele diz ter sido convidado para proferir a *Oração de Sapiência*, apesar de ser estranho à instituição: “Mas a verdade é que vós, munícipes olisiponenses, chamastes para a vossa presença um munícipe de Évora, com fama de erudição oxalá não falsamente concebida, para que vos pintasse um templo consagrado a Palas”. Cf. Resende, *Oração de Sapiência*, *op. cit.*, p. 33.

³⁴ A primeira obra publicada por Estêvão Cavaleiro foi a *Artes Grammaticae Precepta* (Salamanca, 1493), de que existe um exemplar na Colombina de Sevilha. A *Prosodia Grammaticae cum Summa Diligentia Correctae* teve a 1.ª edição em Sevilha, em 1503, de que existe um exemplar na Biblioteca Pública de Évora, e foi reeditada em Lisboa, na oficina de Cremona, em 1505.

³⁵ Cf. *Livro 4.º dos Originaes da Camara*, fl. 43, cit. por António Francisco Barata, *Évora Antiga*, 1891, p. 161.

Universidade

A universidade henriquina de Évora é filha do contexto português e eborense do século XVI, marcado política, económica e culturalmente pelos Descobrimentos e pelo Renascimento. Havia muito tempo que Portugal precisava de uma segunda universidade. Com efeito, a dionisina de 1290, durante séculos disputada por Lisboa e Coimbra, era insuficiente para responder às necessidades de dinamização cultural do reino,

quer em termos geográficos quer demográficos.

Com o estabelecimento definitivo da primeira universidade portuguesa em Coimbra, em 1537, o Sul continuou a reclamar a criação de uma segunda universidade, destinada a tornar-se um grande centro de irradiação cultural. Évora era o local mais apropriado para a sua instalação. Com efeito, a capital alentejana continuava a ser a segunda cidade do País, como



explicitamente reconheciam os reis D. Manuel I e D. João III e os escritores Garcia de Resende e Rui de Pina³⁶.

Os reis D. Manuel e D. João III compreenderam bem os anseios da capital alentejana. Em 1520, o Rei Venturoso comprou um terreno junto à Porta do Moinho de Vento, com o objectivo de nele criar “Estudos”³⁷: “[...] *que ali se ordenem lentes, e que as duas prebendas da Sé, que são ordenadas para um teólogo e para um canoista [e] que rendem duzentos mil reais cada uma, e [bem] assim, as receitas consignadas às obras da Sé [...] se apliquem aos ditos Estudos. E [isto] será aso [de] que haja mais letrados em seu reino, e que não se leve o dinheiro para fora do reino que os estudantes lá gastam.*”³⁸

Cinco anos mais tarde, o Rei Piedoso diligenciou junto do papa Clemente VII, através do seu embaixador D. Miguel da

³⁶ Rui de Pina, *Crónica de El-Rei D. João II*, Coimbra, 1950, p. 117.

³⁷ Fr. Francisco Brandão, *Monarchia Lusitana*, parte v, 1, XVI, c. 73, Lisboa, 1560, p. 167v; cf. AN/TT, *Místicos*, 1, 6, fl. 6.

³⁸ Dias, *op. cit.*, vol. II, p. 458, n. 2.

Silva, no sentido de transferir a universidade de Lisboa para Évora³⁹.

Por seu lado, os eborenses, secundados por membros da corte, tudo fizeram para a instalar em Évora. Garcia de Resende faz-se eco dessas tentativas, ao escrever, pouco tempo antes de morrer, às autoridades camarárias eborenses: *“Devem requerer a el Rey noso Senhor, que pollos muitos merecimentos desta cidade... e pollo Principe nosso Senhor e os senhores, Iffantes della serem naturaes... que sua Alteza faça merce a esta cidade de todollos prevelegios que tem e tener a cidade de Lisboa. E que faça nella em cada hum ano hua feira franca, pera se tornar a restaurar de quã perdido está. E asy que fasa aqui os Estudos geraes pera a cidade se povoar; e isto, Senhores, me parece necessário.”*⁴⁰

Apesar de todas as diligências dos reis e dos eborenses, os ventos da história começaram a soprar contra Évora e atingiram intensidade incontrollável em 1537, quando D. João III e a corte se transferiram para Lisboa, talvez devido à morte do infante D. Dinis. Évora perdia definitivamente nesse ano a dignidade de sede real e Coimbra ganhava a batalha da universidade portuguesa. A partir dessa altura, o projecto universitário de Évora encontrou sempre a oposição firme de D. João III, pressionado pela Universidade de Coimbra, de que era protector. Mas, graças à persistência indómita de um homem que foi capaz de demover todos os obstáculos para atingir os seus objectivos, Évora viria a ter a sua universidade, em 1559.

Esse homem foi, como sabemos, o primeiro arcebispo de Évora e futuro rei de Portugal, o cardeal-infante D. Henrique.



Manuela Manuelina da casa de Garcia de Resende, Évora

³⁹ ACE, *Originaes*, livro IX, fl. 551; cf. Braamcamp Freire, “Em Volta de Uma Carta de Garcia de Resende”, in *Arquivo Histórico Português*, vol. III, 1905. A população de Évora sofrera uma grande quebra desde finais do século XV. Em 1495 tinha 4500 fogos e, em 1527, apenas 2813. Nessa altura, Lisboa tinha 13 000 fogos, com cerca de 52 000 habitantes.

⁴⁰ Cf. “Os Originaes do Cartório da Câmara Municipal de Évora”, in *A Cidade de Évora*, n.ºs 45-46, pp. 392 e 400.

Colégio do Espírito Santo

O prelado eborense sonhava com a criação de um colégio especificamente consagrado à formação do clero secular, para dar resposta à carência de agentes de evangelização da sua arquidiocese. Esse colégio, cujas obras foram iniciadas em 1551, correspondia ao perfil do seminário que o Concílio de Trento havia de consagrar definitivamente na 23.^a sessão, em 15 de Julho de 1563⁴¹.

Para o bom êxito do projecto henriquino, muito contribuiu a intervenção de frei Luís de Granada, amigo comum de D. Henrique, dos Jesuítas e de Évora. O ilustre granatense encorajou o arcebispo a introduzir os padres da Companhia de Jesus na sua arquidiocese e, através do seu verbo inflamado, preparou o coração dos eborenses para acolherem os novos religiosos como evangelizadores e promotores da cultura.

Os primeiros anos da estada dos Jesuítas na capital alentejana foram muito agitados. Instalaram-se inicialmente no convento das religiosas de São João de Malta ou do Hospital. Em 2 de Agosto de 1553, foram transferidos para o Palácio Real de São Francisco, temporariamente emprestado por D. João III, a ins-

tâncias repetidas de D. Henrique, para aí ser iniciado o ensino público. Só no Natal de 1554 transitaram definitivamente para o Colégio do Espírito Santo, ainda em construção.

Em Janeiro de 1552, por influência do infante D. Luís, que queria proporcionar ao filho bastardo, D. António, futuro Prior do Crato, os estudos de teologia necessários para a vida eclesiástica, os Jesuítas iniciaram o ensino privado em Évora. Do primeiro corpo docente faziam parte, além dos mestres jesuítas, o Dr. Pedro Margalho, os mestres Luís Álvares e João Olmedo, pregador de D. João III, e, no final desse ano, o dominicano frei Bartolomeu dos Mártires. Um dos alunos era o futuro “Aristóteles português”, Pedro da Fonseca. Tratava-se de um curso interno em que apenas D. António era estranho à Companhia de Jesus. Esse curso durou até 1555, data em que o primeiro foi para Lisboa e os restantes transitaram para o Colégio de Jesus, de Coimbra.

⁴¹ *Seminaria Ecclesiae Catholicae*, Vaticano, 1963, pp. 97 e segs.; A. Michel, *Histoire des Conciles*, tomo x, col. Hefele, pp. 501-505.

Entretanto, a instâncias de alguns conselheiros, entre os quais o infante D. Luís, D. Henrique já havia instituído e entregue aos Jesuítas um colégio destinado aos párocos e candidatos ao sacerdócio, onde deveriam ser leccionados latim, grego e casos de consciência⁴². A inauguração solene desse colégio, provisoriamente instalado nos Paços Reais de São Francisco, realizou-se no dia 28 de Agosto de 1553. Estavam presentes o cardeal fundador, o provincial da Companhia, padre Diogo Mirón, e o humanista Pedro Perpinhão, que proferiu a oração de sapiência e veio a assegurar o ensino das humanidades (latim e grego), juntamente com Marcos Nunes e Nuno Álvares. A classe de Teologia Moral foi confiada a Marcos Jorge, que havia de ser o célebre autor da *Cartilha*.

O número de duzentos alunos com que o colégio iniciou as aulas aumentou nos anos seguintes, sobretudo após a transferência para o edifício do Colégio do Espírito Santo, ainda em construção, em Dezembro de 1554. O crescimento rápido do Colégio do Espírito Santo ficou a dever-se ao valor dos seus mestres e à abertura de novos cursos, principalmente do de Artes ou Filosofia, a partir de Outubro de 1556. Para o reger, foi chamado o padre Inácio Martins, já aureolado pela fama do saber e do método pedagógico que implantara no Colégio das Artes de Coimbra.

De colégio a universidade

Ao criar o curso de Artes, o cardeal D. Henrique vislumbrava já a transformação do colégio em universidade. Esse plano acompanhava-o desde, pelo menos, 1553, isto é, desde os inícios do colégio, como se depreende da correspondência dessa época⁴³. Só após a morte de D. João III, em 11 de Junho de 1557, e graças ao apoio da regente D. Catarina, é que o cardeal conseguiu de Roma a conversão do Colégio do Espírito Santo em universidade do mesmo nome. A Sagrada Penitenciaria, através das letras *Ad Personam Vestram*, de 20 de Setembro de 1558, incumbia o cardeal Rainucio de criar a universidade. A confirmação de Paulo IV seria obtida pela bula *Cum a Nobis*, de 15 de Abril de 1559.

Estava criada a Universidade de Évora, equipada com os mesmos direitos eclesiásticos e civis de que usufruíam a de Coimbra e as demais congêneres europeias, e dotada das faculdades de conferir todos os graus e de ensinar todas as ciências,

⁴² "Carta do P. Diogo Mirão a S. Inácio de Loyola", Coimbra, 16 de Maio de 1553, in "M.H.S.J.", *Epistolae Mixtae*, vol. xvii, p. 298; cf. Baltazar Telles, *Chronica da Companhia de Jesu na Provincia de Portugal*, livro v, parte II, cap. xiv, 1647; Rodrigues, *op. cit.*, tomo I, vol. II, p. 304; cf. "Carta do P. Afonso Barreto a S. Inácio de Loyola", Évora, 1 de Julho de 1553; in "M.H.S.J.", *Epistolae Mixtae*, vol. xvii, pp. 298 e 323; Telles, *op. cit.*, parte II, livro v, cap. xiv; Rodrigues, *op. cit.*, tomo I, vol. II, p. 304.

⁴³ "Carta do P. Jerónimo Nadal a S. Inácio de Loyola", Évora, 3 de Setembro de 1553, in "M.H.S.J.", *Epistolae Mixtae*, vol. xviii, pp. 180-181.

excepto a medicina, o direito civil e a parte contenciosa do direito canónico, exclusivas de Coimbra⁴⁴ e vedadas aos padres da Companhia de Jesus pelas *Constituições* de 1550.

Ao criar a academia eborense, o cardeal D. Henrique, à imitação daquilo que fizera

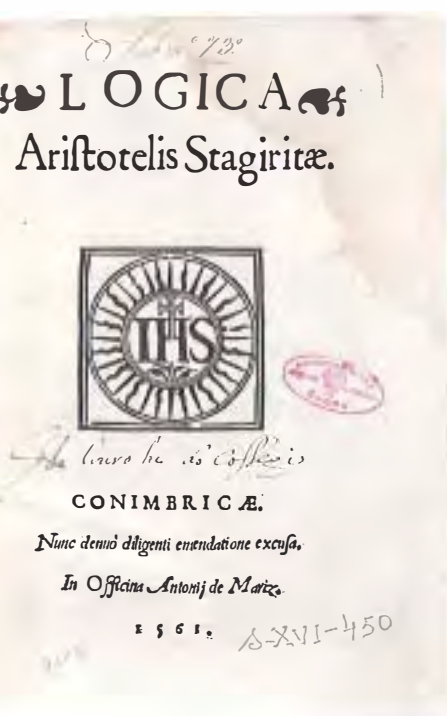
D. João III, em 1547, em relação ao Colégio das Artes de Coimbra, proibiu a abertura de outras escolas em Évora, excepto as do ensino das primeiras letras, as conventuais, destinadas apenas aos membros das respectivas comunidades⁴⁵, e a de André de Resende, como já referimos mais acima.

A Universidade de Évora abriu as suas portas no dia 1 de Outubro de 1559. No dia 1 de Novembro, festa de Todos-os-Santos, procedia-se à

inauguração solene das aulas. A partir de então, a nova academia jesuíta convertia-se no *ex-libris* cultural de Évora, a grande embaixatriz que iria levar ao perto e ao longe o seu nome. Bastião da Contra-Reforma no Sul do País, a Universidade de Évora formou teólogos, filósofos e professores que preservaram o nosso país dos desvios doutrinais em voga pela Europa. Dela saíram pregadores e missionários, que garantiram a evangelização do Alentejo e levaram para longes terras a fé cristã; nela se formaram mestres e escritores de nomeada no campo das ciências humanas e divinas. A Universidade de Évora contribuiu para a defesa e implantação dos valores humanos e cristãos, inserindo-se na mais ortodoxa corrente do Humanismo renascentista.

Tendo começado com cerca de seiscentos alunos, dez por cento dos quais eram jesuítas, atingira

oitocentos em 1566, mil em 1571, mil e trezentos em 1579 e mil e seiscentos em 1592. O grande número de alunos, oriundos, sobretudo, do sul do Tejo, veio confirmar a justeza da criação de uma segunda universidade portuguesa no coração do Alentejo.



⁴⁴ Francisco Rodrigues, *op. cit.*, tomo II, vol. I, pp. 219, 226, 254, 533 e 534; cf. J. Veríssimo Serrão, *História de Portugal*, vol. III, Lisboa, Editorial Verbo, 1978, p. 363, n. 126.

⁴⁵ "Porque na dita Universidade se hão-de ler as ditas lições, não haverá [outras] escolas privadas nem públicas na cidade de Évora, nem em seu termo, salvo de ler e escrever, porém nos conventos dos religiosos que na dita cidade houver, se poderão ler quaisquer lições, com tal declaração que somente as possam ouvir os mesmos religiosos, e seus servidores, e chegados, que eles mantiverem à sua custa, e outros alguns não [...]" [BPE, *Estatutos da Universidade de Évora*, cód. CXIV/2-31, livro III, c. 1].

Tendo como grande objectivo a dignificação do homem, que passa pela salvaguarda e incremento dos valores espirituais, as *Constituições* da Companhia de Jesus apelam para a dimensão humanista e humanizante que deve nortear a formação dos seus membros⁴⁶. Segundo o espírito do fundador, as ciências formam uma pirâmide de que a teologia ocupa o vértice. Todas as outras ciências são consideradas propedêuticas, na medida em que preparam gradualmente o espírito humano para a abordagem da teologia e lhe proporcionam um conhecimento profundo de si mesmo e das suas capacidades⁴⁷.

Os mestres da Universidade de Évora incarnaram bem o espírito humanista do seu fundador. Abertos à modernidade, souberam inspirar-se nas fontes da Patrística e da Escolástica, de que foram arautos e que perpetuaram pelos séculos fora⁴⁸. Pelo ensino de Évora perpassam, com foros de cidadania, tanto a doutrina dos Padres e Doutores da Igreja como os novos ideais do Renascimento, purificados dos excessos que os inquinaram noutras paragens.

Ainda que os estatutos não estruturem a Universidade de Évora em áreas científicas, ao tratarem dos aspectos organizacionais pressupõem a existência de faculdades. Em função da representatividade nos órgãos de gestão, havia quatro faculdades: Letras ou Humanidades, Artes, Teologia e Moral ou Casos de Consciência. Em função da distribuição dos estudos funcionavam apenas três:

- As Humanidades, também conhecidas por *Gymnasium*, integravam os estudos de gramática, de retórica, de línguas e de história.
- As Artes Liberais integravam a filosofia e, com ela, a matemática, a geografia, a física, as ciências naturais e suas derivadas.
- A Teologia integrava a teologia especulativa, a teologia moral e a Sagrada Escritura.

Porque mais directamente relacionadas com este estudo, vamos tratar apenas das Humanidades, principalmente da gramática, e das Artes Liberais, principalmente da filosofia, que arrastava consigo as ciências matemáticas e a geometria.

⁴⁶ S. Inácio de Loiola, *Constituições da Companhia de Jesus*, Lisboa, 1975, art. 351.

⁴⁷ Loiola, *op. cit.*, art. 366.

⁴⁸ José Filipe Mendeiros, "As Ciências Sagradas na Universidade de Évora" in *Alvoradas*, ano XXI, Évora, Seminário Maior, Dezembro de 1959, pp. 8-22.

Humanidades

A duração do curso de Humanidades variava de país para país e de escola para escola. Assim, entre os anos de 1561 e 1565, enquanto em Coimbra eram leccionadas, normalmente, dez classes, em Lisboa e Évora funcionavam apenas seis. A partir do Outono de 1563, a Universidade de Évora passou para sete.

O primeiro grande mestre de Humanidades da Universidade de Évora foi o padre Cipriano Soares. Quando, em 1556, a Companhia de Jesus estava empenhada em implantar em todos os países uma certa uniformidade das matérias e da duração do curso de Humanidades, o nosso humanista enviou para Roma um plano de estudos que se tornou memorável⁴⁹ e serviu de modelo para vários colégios jesuítas. O mestre eborense propunha uma distribuição das matérias por sete classes. Isso não significava, segundo ele, que a duração do curso fosse, necessariamente, de sete anos, pois havia alunos com conhecimentos previamente adquiridos ou intelectualmente

maís dotados, que tinham possibilidade de transitar para a classe seguinte antes de terminado o correspondente ano escolar. O que ele propunha não era tanto a divisão do curso em sete anos mas sim em sete classes ou módulos científico-pedagógicos⁵⁰.

Segundo a proposta de Cipriano Soares, que não se afastava muito dos programas seguidos no ano anterior na Universidade de Évora, a distribuição das matérias devia ser a seguinte:

- na sétima classe, deveriam ser leccionados os rudimentos da sintaxe e os géneros dos nomes, tendo como texto-base algumas *Cartas* escolhidas de Cícero;
- na sexta, depois de ultimar os géneros dos nomes, passar-se-ia aos pretéritos dos verbos e a algumas leis de sintaxe, acompanhadas de *Cartas Familiares* de Cícero;
- na quinta, continuaria o ensino da sintaxe com a abordagem de outras *Cartas Familiares* de Cícero e do *De Tristibus* de Ovídio;
- na quarta, aprofundar-se-ia o estudo da sintaxe e do número das sílabas, apoiado nos diálogos ciceronianos *De Senectute* e *De Amicitia*, bem como em algumas *Cartas Familiares* e nos *Paradoxa* do mesmo autor, no *De Ponto* e nas *Metamorfoses* de Ovídio e nas *Eclogae* de Virgílio;

⁴⁹ P. Cipriano Soares, *Ordo Studiorum Septem classium. Eborae, Anno 1566*, ed. de Ladislaus Lukács, *Monumenta Paedagogica Societatis Iesu*, vol. III, Roma, 1981, texto n.º 93, pp. 762-767.

⁵⁰ Os estudos processavam-se a partir da classe mais elevada, a sétima, até à mais baixa, a primeira.

- na terceira, depois de terminarem o estudo do número das sílabas, a partir do *De Officiis* e de alguns discursos fáceis de Cícero, os alunos consagrar-se-iam aos estudos históricos, com base nos *Commentarii* de Júlio César ou em textos de outros historiadores, e aos estudos poéticos, através do *De Fastis* e das *Metamorfoses* de Ovídio, e de algumas obras fáceis de Virgílio;
- na segunda, continuariam a ser leccionados os estudos históricos, apoiados pelo *De Bello Civile* de Cícero, por obras de Q. Curtius, de Salústio e de outros autores e passar-se-ia à retórica, para a qual eram recomendados o *De Inventionem* e o *De Oratone ad Q. Fratrem*;
- na primeira, o mestre devia adestrar os alunos na arte de bem redigir o latim, levando-os a desenvolver pequenos textos temáticos, previamente preparados. Como este plano deixa transparecer, a gramática ocupava o centro das Humanidades na Universidade de Évora. Segundo as *Constituições* da Companhia de Jesus, ela devia distribuir-se por três classes, que tinham por objecto, respectivamente, as três partes: ínfima, média e suprema: “*Haverá de ordinário três professores para três classes diversas de gramática.*”⁵¹

De entre as obras de gramática saídas da pena de professores da Universidade de Évora sobressai a do madeirense padre Manuel Álvares, posteriormente reformada pelo portalegrense padre António Velez. O *De Institutione Grammatica*, de Manuel Álvares, foi o livro que a Companhia de Jesus adoptou oficialmente em todas as suas escolas e que, durante séculos, serviu de texto para a aprendizagem do latim, em toda a Europa e fora dela. Em Portugal, viria a ser compulsivamente abandonada com a reforma pombalina, enquanto por toda a Europa, e fora dela, continuou em uso quase até aos nossos dias. O número de seiscentas edições, em catorze línguas⁵², de que foi alvo, dispensa quaisquer comentários.

Outra obra de repercussão internacional foi a *Prosodia in Vocabularium Trilingue Latinum, Lusitanum et Castelanum Digesta*, do mestre eborense Bento Pereira (†1681), natural de Borba. Dez vezes editada na tipografia da Universidade de Évora e em Lisboa, tornou-se uma obra basilar para o estudo da filologia portuguesa e foi recomendada pelos planos de estudo de várias escolas europeias de grande nomeada, como o Colégio Romano e a Universidade de Gant. Em 1759, estava a ser feita na tipografia da Universidade outra edição bilingue, a cargo de José Caeiro, antigo aluno da mesma instituição. A expulsão dos

⁵¹ Loiola, *op. cit.*, art. 457.

⁵² Conhecem-se hoje traduções totais ou parciais em português, inglês, alemão, francês, espanhol, italiano, chinês, japonês, boémio, croata, húngaro, ilfrio e polaco.

Jesuítas e o consequente encerramento da escola impediram a sua realização. O trabalho foi retomado pelo franciscano Manuel de Pina Cabral, que também foi impedido de a terminar. Viria a sair em Lisboa, em 1780, com o título *Magnum Lexicon Latinum et Lusitanum*, e teve a honra de ser reeditada no século XIX.

Também se notabilizou na prosódia o padre Álvaro Semedo, de Nisa, que, tendo professado em 1602, cedo partiu para o Oriente como missionário. Além de uma *Relação da Propagação da Fé nos Reinos da China* e de uma *Relação do Império Sinense*, redigiu, no meio das fadigas apostólicas e das perseguições de que foi vítima, a *Prosódia das Línguas Portuguesa-Sínica* e *Sínica-Portuguesa*, que deixou incompletas.

Filosofia

D. Henrique pensou introduzir os estudos filosóficos logo no início das actividades académicas do Colégio do Espírito Santo. Os Jesuítas, porém, que só aceitavam no curso de Artes candidatos com uma prévia e sólida formação humanista, protelaram a criação desses estudos até haver condições que garantissem a continuidade do referido curso. Estas exigências fizeram com que a classe de Filosofia só fosse inaugurada em Outubro de 1556, sob a égide do padre Inácio Martins, chamado do Colégio das Artes de Coimbra, onde se graduara de mestre, nesse mesmo ano, com outros seis companheiros.

A implantação dos estudos filosóficos constituiu um passo importante para a criação da futura Universidade. A partir de então, D. Henrique começou a exteriorizar a sua intenção de transformar o Colégio do Espírito Santo em Universidade do Espírito Santo.

Apesar da importância que lhes era atribuída e dos graus de bacharel, licenciatura e mestrado com que viriam a ser dotadas, as Artes desempenharam sempre em Évora o papel de ciências auxiliares e propedêuticas para os cursos superiores. Estavam na dependência da Teologia. Denuncia essa dependência científica e epistemológica o facto de os seus mestres não terem um estatuto definitivo, pois exerciam o ensino transitoriamente, como um estágio que lhes dava acesso aos cursos de Teologia ou os encami-

INSTITVTI ONVM DIALECTI CARVM LIBRI OCTO.

AVTORE.
PETRO FONSECA DOCTORE
THEOLOGO SOCIETATIS IESV.



Cum Privilegio Regio, facultateq; Inquisi-
toris, & Ordinarij.
CONIMBRICÆ.

Apud Ioannem Barrerium,

Anno 1575.



nhava para a leccionação de outras disciplinas, tanto na Academia eborense como noutras instituições de ensino. Em muitos casos, servia também de ponte para lhes serem confiadas actividades pastorais e missionárias, tanto no continente e nas ilhas como no ultramar.

Ao longo do século XVII, os mestres só começavam a ler Filosofia depois de concluídos os estudos teológicos e, no século seguinte, depois de mais dois anos de estudo e outros dois de ensino de matemática⁵³. Cada professor lia, normalmente, apenas um curso, acompanhando os mesmos alunos, desde o primeiro até ao último ano. Por vezes, acontecia terem de o interromper por motivos de força maior. É isso que explica o facto de, durante os duzentos anos de existência da Universidade henriquina, ter havido o número significativo de duzentos e vinte e três lentes de Filosofia.

Tal como em Coimbra, onde D. João III integrara a Filosofia nas Escolas Menores, isto é, no Colégio das Artes⁵⁴, também em Évora, apesar da importância científica dos seus conteúdos e do valor dos seus mestres, a Filosofia nunca conseguiu alcançar o estatuto de curso nobre, objecto de doutoramento e de fixação definitiva dos seus docentes.

Nos *Primeiros Estatutos*, de 1559, D. Henrique distribuiu assim as matérias e os livros que os mestres deviam ler durante os três anos do curso, inicialmente previstos: *“Regimento que S. A. Manda que guardem os lentes dantes no collegio. Os lentes dantes serão obrigados a leer tres annos no qual tempo leerão toda a logica de Aristotelis e todas as ethicas e a philosophia natural que se custuma leer nos cursos comprehendendo os livros de anima. E dos livros que se chamão parva naturalia e da metafisica a parte que lhe parecer em que entrarão o primeiro livro e o duodecimo e guardarão na dita leitura de tres annos a maneira e ordem seguinte: Os livros que se hão de leer o primeiro anno. Na primeira terça do primeiro anno cada huum dos ditos lentes lera a algumas introduções scilicet termos e alguma dialectica pequena e todo o Porphirio e o que poderem passar dos predicamentos e livro de interpretatione. Na 2ª terça leera o que lhes ficar dos ditos livros e parte dos priores começará os topicos de Aristoteles. Na deradeira terça proseguirá a leitura dos tópicos atee acabar o septimo livro e leraa ao menos quatro livros das ethicas e alguns principios de arismetica e de geometria. Os livros que se ande leer o segundo anno. Na primeira terça do segundo anno lerão dos priores o que fica e o oytavo livro dos topicos e começará os posteriores. Na 2ª terça acabará os posterio-*

res e proseguirá a leitura das eti-

⁵³ Cf. João Pereira Gomes, *Os Professores de Filosofia da Universidade de Évora. 1559-1759*, Évora, Câmara Municipal, 1960, p. 42.

⁵⁴ Gomes, *op. cit.*, pp. 40-41.

cas atee acabar o sexto livro pelo menos, e alguuns principios de perspectiva. E na deradeira terça acabará as ethicas e leraa os elenchos e huum ou dous livros de naturali auscultatione cõ a esphera. Os livros que se ande leer o terceiro anno. Na primeira terça do 3º anno acabará os ditos livros de naturali auscultatione. Na 2º terça leraa os quatro livros [de] cello e os de generacione e alguuns livros de methafisica e dos que se chamão parva naturalia. Na deradeira terça leraa os quatro livros dos meteoros e os livros de anima. Serão asi obrigados os ditos lentes a leer o que dito hee e cada huma das ditas terças dos ditos tres annos.”⁵⁵

Apesar de o plano curricular do curso de Filosofia ter sido inicialmente concebido para apenas três anos, D. Henrique teve a preocupação de nele incluir disciplinas de carácter estritamente científico, como a Aritmética, a Geometria, a Perspectiva e a Esfera, o que manifesta um espírito de abertura cultural não inferior ao das mais actualizadas universidades da Europa.

Ao elaborarem a revisão dos estatutos, entre Setembro de 1561 e 1563, os jesuítas alargaram o curso para três anos e meio, fazendo-o coincidir com o do Colégio das Artes, que lhes havia sido confiado em 1555.

Segundo a letra dos *Terceiros Estatutos*, redigidos entre 1564 e 1567, a distribuição curricular das matérias ficou assim estabelecida: “Cada curso de artes durará três anos e meio, começando-se o primeiro dia do mês de Outubro, que foi de lição, e nos três anos [...] se lerá pela manhã e à tarde. E nos seis meses do 4º ano se lerá somente duas horas à tarde; o primeiro ano se lerá de Dialéctica, o 2º [...] de Lógica, lendo-se nele tudo o que se puder ler para proveito dos estudantes, e de fisicos, e éticas.

No 3º se prosseguirá a filosofia, trabalhando o mais que se puder ler de metafisica, e do livro que se chama Parva Naturalia. E nos seis meses do 4º ano se acabará a filosofia lendo os livros De anima.”⁵⁶

É-nos hoje possível o acesso ao *Catálogo das Aulas da Universidade de Évora* correspondente aos anos de 1561-1565, guardado no Arquivo da Companhia de Jesus,

⁵⁵ Gomes, *op. cit.*, fl. 27-27v.

⁵⁶ BPE, livro II, cap. III.

em Roma⁵⁷, onde a distribuição das matérias é feita com base nas obras aristotélicas que eram lidas e comentadas.

Assim, sabemos que, ao longo desses anos, eram leccionadas as seguintes matérias:

– no primeiro ano, os *Praedicamenta*, o *Perihermeneias*, os *Primeiros Analíticos* ou a *Isagoge* de Porfírio;

– no segundo, a *Física* ou, excepcionalmente, os *Segundos Analíticos* ou os *Tópicos*;

– no terceiro, o *De Caelo* (com o *Livro da Esfera* de Sacrobosco), ou a *Física* quando não era leccionada no segundo ano;

– no quarto, o *De Generatione* ou o *De Anima*.

Muitos lentes de Filosofia da Universidade de Évora foram homens que a história da cultura não pode olvidar, quer pelo nível do seu ensino, que atraía alunos de toda a parte, incluindo as ilhas, a África, a Índia e outros países, quer pelas obras que escreveram, muitas das quais continuam manuscritas nos arquivos, à espera de eruditos e mecenas que lhes dêem letras de imprensa. De entre os autores de obras filosóficas deste período que mereceram as honras da impressão, há alguns que reclamam uma referência especial. Pedro da Fonseca, o grande comentador de Aristóteles, doutorou-se e foi professor de Teologia em Évora. Mais tarde, a partir de Coimbra, tornou Portugal internacionalmente conhecido no campo da filosofia, sobretudo através das cinquenta edições das *Instituições Dialécticas*.

Agostinho Lourenço, natural de Terena, honrou os bancos da Universidade de Évora, onde foi aluno, ao escrever três volumes de filosofia, a que deu o título de *Cursus Philosophicus de Triplici Ente* (Liège, 1687) e a obra *Syntagmata Theologica* (Liège, 1620-1692), em dois volumes.

Francisco Soares Lusitano, com os quatro tomos do seu *Cursus Philosophicus*, fez o primeiro estudo sistemático de toda a filosofia, à excepção da ética. Esta obra foi editada em Coimbra, em 1651, e reeditada em Évora, em 1668-1669 e em 1701-1703.

Porque o *Cursus Conimbricensis*, impresso em Coimbra entre 1592 e 1602, em cinco volumes, foi a obra filosófica de maior vulto escrita em Portugal, é de justiça salientar o valor dos professores da Universidade henriquina que nele tiveram uma intervenção fundamental. O cronista Manuel Fialho, já nos inícios do século XVIII, reclamava tenazmente para essa obra o título de *Curso Eborensis* com igual direito ao que cabia à cidade do Mondego, ao chamar-lhe *Curso Coimbricense*, pois Manuel de Góis, natural de Portel, Sebastião do Couto, alentejano de Olivença, e Baltazar Álvares, oriundo de Chaves, professaram e estudaram em Évora⁵⁸.

⁵⁷ ACJR, *Lus.*, 43, fls. 140v, 173r, 199r-v, 201v, 203v, 216v, 217v-218r; ed. de Lukács, *op. cit.*, pp. 588-593.

⁵⁸ Fialho, *op. cit.*, n. 665, p. 305-305v.



Ciências

A Universidade de Évora soube actualizar, ao longo dos tempos, o ensino da filosofia, em sintonia com o desenvolvimento dessa área do saber no resto da Europa. Conhecemos suficientemente a evolução dos programas de Filosofia ministrados na Universidade de Évora para podermos afirmar que, ao longo de toda a sua existência, as ciências tiveram neles um papel relevante. Os azulejos setecentistas das salas de aula da referida Universidade documentam iconograficamente os vários ramos de aplicação científica aí ministrados: matemática, geometria, trigonometria, ciências naturais, física, geografia, astronomia, fortificação ou arquitectura militar e balística. De entre

estes, assumiram especial relevo as ciências naturais, a matemática e a geografia.

Aquando da sua extinção, em meados do século XVIII, os segundo e terceiro anos eram consagrados à filosofia natural e, mais concretamente, à física, à cosmografia e à biologia. Nessa altura, e desde 1703, já havia sido instituída a cadeira pública de Matemática⁵⁹.

Segundo as *Constituições* inicianas, a Matemática devia integrar as disciplinas propedêuticas aos estudos teológicos⁶⁰. Os jesuítas portugueses introduziram o seu ensino, juntamente com o de quatro outras disciplinas, no Colégio de Santo Antão, de Lisboa, em 1552. A Universidade de Évora não podia ser refractária às determinações superiores e às exigências científicas dos seus cursos.

Também a geografia foi leccionada em Évora e produziu obras de grande interesse científico. O seu ensino era ministrado, desde o início do funcionamento da Universidade, como um curso de pós-graduação, como nos é referido por uma carta de 31 de Dezembro de 1561: "*Lê em casa o padre doutor Ferrer aos mestres de humanidades e a outros que a podem ouvir, uma lição de geografia.*"⁶¹

⁵⁹ Franco, *op. cit.*, III, 9, p. 236, aponta a data de 1705.

⁶⁰ Loiola, *op. cit.*, art. 451.

⁶¹ *Litterae Quadimestres*, VI, 978.

Este ensino era uma exigência dos estatutos. Com efeito, no programa de estudos dos *Primeiros Estatutos*, que determinavam apenas três anos de Artes, estavam previstos “alguns princípios de aritmética e de geometria” no primeiro ano; “alguns princípios de perspectiva” e “*huum ou dous livros de naturali auscultatione cō a esphera*”, no segundo. Nos *Segundos Estatutos*, que, com pequenas alterações, foram aplicados até à extinção da Universidade, a presença das ciências é menos explícita, mas não deixa de estar subjacente à letra: “O primeiro ano se lerá de *Dialectica*; o 2º de *lógica*, lendo-se nele tudo o que se puder ler pera proveito dos estudantes, e de *Física e Éticas*. No 3º se prosseguirá a *Filosofia*, trabalhando o mais que se puder ler de *Metafísica* e do livro que se chama *Parva Naturalia*. E nos seis meses do 4º ano se acabará a *filosofia* lendo os livros de *anima*.”⁶² Como fruto bibliográfico desse ensino deve citar-se um tratado de *Geografia Teórica e Prática*, atribuído por Gaspar de Miranda a António de Castel-Branco, que o terá leccionado ao terceiro curso de Filosofia, em 1588, e aparece no códice CXXVI/2-3 da Biblioteca Pública de Évora com o seguinte título: *Liber Secundus Cosmotheoriae Utramque Geographiam Theoreticam Nempe et Practicam Complectens*. Outro importante índice do ensino da geografia na Universidade de Évora é o facto de que uma das obras aí comentadas, logo desde o primeiro curso da instituição, era o *Tratado da Esfera* de Sacrobosco (João de Holywood), como consta explicitamente no programa do segundo ano de Filosofia ministrado nos cursos iniciados em 1 de Maio e 1 de Setembro de 1563⁶³.

Conclusão: O fascínio de Évora no século de ouro

Évora foi, nos finais do século xv e ao longo do xvi, o grande centro do Humanismo Português. Impressionava os visitantes como uma cidade cosmopolita, voltada para a arte, para a cultura e para os novos mundos. O tripé “Igreja, Corte e Universidade” era o grande motor de todo o seu esplendor.

Jerónimo Münzer, um jovem médico de Nuremberga, aberto à cultura e às novidades das Descobertas, ao visitar o Príncipe Perfeito, quando este começava já a definhar, ficou impressionado com o que lhe foi dado ver em Évora e que ele descreve no seu *Itinerário*. Admirou o fino trato de que foi alvo por parte do rei, de que elogia as qualidades de político sagaz, de espírito culto, de hábil mercador e de conhecedor

⁶² BPE, *Estatutos*, livro III, cap. III, cód. CXIV/2-31.

⁶³ Cf. *Catalogi Lectionum Collegii Eboensis, 1561-1565*, ed. de Lukács, op. cit., pp. 590-591.

avisado da cosmografia e de quanto se passava no mundo; admirou as belezas da cidade de Évora, principalmente o Palácio Real e a Catedral, a que se refere com enlevo; mas admirou e descreveu sobretudo aquilo que para ele constituía uma presença do ultramar na capital do Alentejo, como a grande jibóia que contemplou diante da ermida de São Brás e o camelo que o rei mandara trazer de África⁶⁴.

Um outro estrangeiro, que se ligou indelevelmente à cidade de Évora, foi Nicolau Clenardo, o grande humanista flamengo que D. João III conseguiu arrancar à Universidade de Salamanca para tomar a seu cargo a formação teológica e clássica de D. Henrique, então arcebispo de Braga. O humanista flamengo descreveu como poucos a vida social e cultural de Évora desse tempo. As suas cartas estão repletas de nomes de eclesiásticos cultos, de sábios, de literatos e de artistas que gravitavam à volta do futuro cardeal D. Henrique e da corte.

Com efeito, a corte atraía à cidade a fina-flor dos promotores da cultura portuguesa e nomes eminentes do Renascimento estrangeiro, que a transformaram numa autêntica academia.

Teólogos, como o parisiense Jean Petit, arcediogo da Catedral; Aires Barbosa que, depois de ter enlevado Salamanca, veio para preceptor dos infantes; Pedro Margalho, doutor de Paris e professor de Salamanca.

Humanistas de renome como Cataldo Sículo, Gregório Afonso, Garcia e André de Resende, Nicolau Clenardo, João Vaseu, Joana Vaz, D. Miguel da Silva, Jorge Coelho e Francisco de Melo.

Filólogos como Estêvão Cavaleiro, Garcia de Resende, Aires Barbosa, Luís Álvares, Clenardo, Rodrigo Sánchez e Vaseu.

Médicos como Lopo Serrão, Francisco Giraltes, António Filipe e Tomás Rodrigues da Veiga.

Historiadores e arqueólogos como Cristóvão Rodrigues Acenheiro, os Resendes, D. Afonso de Portugal, Vaseu e D. Miguel da Silva.

Juristas como Rui Lopes de Carvalho, Rui Gomes Teixeira, Gaspar Moreira e Luís Teixeira.

Arquitectos como Nicolau Chanterene, os Arrudas e os Torralvas.

Músicos como Mateus de Aranda e Francisco Velez.

Pintores como Frei Carlos e Francisco de Holanda.

Poetas e dramaturgos como Gil Vicente, que deleitava os cortesãos e amigos das letras com os seus autos inspirados.

⁶⁴ Cf. Matos, *op. cit.*, p. 9.

Matemáticos e cosmógrafos como Francisco de Melo, Pedro Nunes, D. Diogo Ortiz e Tomás Torres.

Seria um não terminar se pretendêssemos enumerar aqui os nomes de todos os humanistas que deixaram o seu nome ligado à cidade de Évora e, mais ainda, se tentássemos referir as obras que nos legaram. Bastem, para além das já analisadas no texto, principalmente as de André de Resende e dos escritores da Universidade, fazer uma chamada de atenção para as gramáticas, instrumento indispensável a todo o humanista. As de Clenardo e Manuel Álvares, com os números astronómicos de edições de que foram alvo, são o melhor testemunho do valor dos humanistas eborenses.

Clenardo, que encontrou em António Filipe o sábio que o introduziu nas coisas árabes e que despertou nele a vontade de ir para o Norte de África e para a Andaluzia, descreveu Portugal em geral e Évora em especial como um ponto de convergência do Ocidente com as raças e culturas que os Portugueses deram a conhecer ao mundo. Sem a acção ultramarina portuguesa, pensava o sábio humanista, o Ocidente corria o perigo de ser dominado pelo poderio árabe. O conhecimento do cardeal D. Henrique e da corte deixaram-no entusiasmado. Tivera ele conhecido o esplendor da Universidade de Évora e então diria ainda com mais convicção, em relação à capital alentejana: *“Há nela muitos varões doutos tanto na língua grega como na latina, a ponto que nem na própria Salamanca se encontrará quem as fale tão correctamente.”*⁶⁵

⁶⁵ Nicolau Clenardo, “Carta a João Vaseu”, Évora, 31 de Dezembro de 1535, in Cerejeira, *op. cit.*, p. 244.



Frontispício da Gramática de Manuel Álvares, que teve cerca de seiscentas edições

BIBLIOGRAFIA

- ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA, *Bibliografia Geral Portuguesa, Século XV*, 2 vols., Lisboa, Imprensa Nacional, 1941-1944 (inclui, a partir da p. 183, a descrição das espécies que se encontram no Arquivo Distrital de Évora)
- ALEGRIA, José Augusto, *História da Escola de Música de Évora*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973
- ALEGRIA, José Augusto, *Biblioteca Pública de Évora. Catálogo dos Fundos Musicais*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1977
- ALEGRIA, José Augusto, *O Colégio dos Moços do Coro da Sé de Évora*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997
- ALMEIDA, Fortunato de, *História da Igreja em Portugal*, 4 vols., Porto-Lisboa, Livraria Civilização, 1968
- ALMEIDA, Justino Mendes de, *Estudos de História da Cultura Portuguesa*, Lisboa, Academia Portuguesa da História, 1996
- ANSELMO, António Joaquim, *Bibliografia das Obras Impressas em Portugal no Século XVI*, Lisboa, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1926
- BAPTISTA, Júlio César, *Limites da Diocese de Évora*, Évora, 1972
- BAPTISTA, Júlio César, *A Formação do Clero na Diocese de Évora*, Évora, 1979
- BRUNET, Jacques-Charles, *Manuel du Libraire et de l'Amateur de Livres*, 5.^a ed., 6 vols., Paris, Firmin-Didot, 1860-1865
- CAPITÃO, Maria Amélia R. Mota, "Do Ensino das Artes na Universidade de Évora", in *A Cidade de Évora*, n.ºs 41-42, 1959
- CEREJEIRA, Manuel Gonçalves, *O Renascimento em Portugal, Clenardo e a Sociedade Portuguesa*, 2 vols., Coimbra, Coimbra Editora, Limitada, 1974
- CID, Isabel, *Incunábulo da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora. Catálogo Abreviado*, Évora, Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, 1988
- CID, Isabel (Estudo histórico, codicológico, paleográfico e índices); António Bocarro, *O Livro das Plantas de todas as Fortalezas, Cidades e Povoações do Estado da Índia Oriental*, 3 vols., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992
- CID, Isabel, *Gil Vicente e a Sua Época*, Évora, 1992
- CID, Isabel (e outros), *Lugares e Regiões em Mapas Antigos*, s.l., Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997 (obra realizada por ocasião da exposição *Lugares e Regiões em Mapas Antigos*, realizada na Biblioteca Pública de Évora, de 11 de Julho a 11 de Agosto de 1997, no âmbito do XVII Congresso Internacional da História da Cartografia)
- COPINGER, W. A., *Supplement to Hain's Repertorium Bibliographicum or Collections towards a New Edition of that Work*, 3 vols., Milão, Gorlich Editore, 1950
- COSTA, M. Gonçalves da, "Inéditos de Filosofia na Biblioteca de Évora", in *A Cidade de Évora*, n.ºs 23-24
- DESCHAMPS, P., e BRUNET, G., *Manuel du Libraire et de Amateur de Livres*, Paris, Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1878
- DIAS, J. S. Silva, *Correntes do Sentimento Religioso em Portugal (Séculos XVI a XVIII)*, 2 vols., Coimbra, Universidade de Coimbra – Centro de Estudos Filosóficos, 1960
- DIAS, J. S. Silva, *A Política Cultural da Época de D. João III*, 2 tomos, Coimbra, Faculdade de Letras, Instituto de Estudos Filosóficos, 1969

- ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal. Concelho de Évora*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1966
- FONSECA, Francisco da, *Evora Gloriosa*, Roma, Officina Komaerkiana, 1728
- FONSECA, Martinho da, *Aditamentos ao Dicionário Bibliográfico Português de Inocêncio Francisco da Silva*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1927
- FRAGA IRIBARNE, Manuel, *Luis de Molina y el Derecho de la Guerra*, Gráficas Salnés, 1994
- FRANCO, António, *Évora Ilustrada*, Évora, Edições Nazareth, 1945
- GARCIA ROJO, Diosdado, e ORTIZ DE MONTALVAN, Gonzalo, *Catalogo de Incunables de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1945
- GOMES, João Pereira, *Os Professores de Filosofia da Universidade de Évora (1559-1759)*, Évora, 1960
- GOMES, Pinharanda, *Caminhos Portugueses de Teresa de Ávila*, Braga, Editora Pax Lda., 1983
- GUERREIRO, Jerónimo de Alcântara, *Galeria dos Prelados de Évora*, Évora, 1971
- GUERREIRO, Jerónimo de Alcântara, *Notícias da Igreja Eborense*, Évora, 1973
- HAEBLER, Conrado, *Bibliographia Ibérica del Siglo XV. Enumeración de todos los Libros Impresos en España y Portugal hasta el Año de 1500 con Notas Críticas*, 2 vols., La Haya-Leipzig, Martinus Nijhoff/Karl W. Hiersemann, 1904-1917
- HAIN, Ludovicus, *Repertorium Bibliographicum in quo Libri Omnes ab Arte Typographica Inventi usque ad Annum MD*, 5 vols., Milão, Gorlich Editore, 1948
- HARTHAN, J. P., *L'âge d'Or des Livres d'Heures*, Paris-Bruxelas, Elsevier Séquoia, 1977, p. 18
- HOEFER (dir.), *Nouvelle Biographie Universelle depuis les Temps les plus Reculés jusqu'à nos Jours [...]*, 46 tomos, Paris, Firmin Didot Frères Éditeurs, 1852-1866
- LAVAJÓ, Joaquim Chorão, *Os Jesuítas e as Missões no Alentejo no Século XVI*, separata da *Igreja Eborense*, 1991
- LAVAJÓ, Joaquim Chorão, *O Cardeal D. Henrique e a Formação do Clero de Évora*, separata de *Actas do Congresso de História do IV Centenário do Seminário de Évora*, vol. II, Évora, 1994, pp. 375-397
- LUKÁKS, Ladislaus, *Monumenta Paedagogica Societatis Iesu*, 4 vols., Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 1974
- MACHADO, Diogo Barbosa, *Biblioteca Lusitana Histórica, Crítica e Cronológica*, 2.^a ed., 4 tomos, Lisboa, 1930-1935
- MARTINS, José V. de Pina, *Humanismo e Erasmismo na Cultura Portuguesa do Século XVI. Estudos e Textos*, Paris, Centro Cultural Português, 1973
- MARTINS, Mário, *Estudos de Cultura Medieval*, vol. III, Lisboa, Edições Brotéria, 1983
- MATOS, Luís de, "Ebora Humanística 1490-1550", in *A Cidade de Évora*, Évora, n.º 59, 1970
- MENDEIROS, José Filipe, "Vultos Insignes da Universidade de Évora", in *Lumen*, 1937
- MENDEIROS, José Filipe, "O Humanismo da Universidade de Évora", in *A Cidade de Évora*, vols. XVII-XVIII, 1960-1961
- MENDEIROS, José Filipe, *As Ciências Sagradas no Primeiro Meio Século da Universidade de Évora*, Évora, 1963
- MENDEIROS, José Filipe, "O Calipolense D. João de Melo", in *Calipole*, n.ºs 3-4, 1995-1996
- PALAU CLAVERAS, Agustín, *Índice Alfabético de Títulos-Materias, Correcciones, Conexiones y Adiciones del Manual del Librero Hispanoamericano de Antonio Palau y Dulcet [...]*, 7 vols., Empuries- Oxford, Palacete Palau Dulcet-The Dolphin Book, 1981-1987
- PALAU Y DULCET, António, *Manual del Librero Hispano-Americano*, 2.^a ed., 28 vols., Barcelona, Lib. Palau, 1948-1977

- PELLECHET, M., *Catalogue Général des Incunables des Bibliothèques Publiques de France*, 3 vols., Paris, Alphonse Picard et Fils, 1897-1909
- PEREIRA, Gabriel, *Documentos Históricos da Cidade de Évora*, parte II, Évora, Tip. da Casa Pia, 1885-1895
- PEREIRA, Gabriel, *Estudos Eborenses*, Évora, 2.^a ed., 1951
- PEREIRA, Isaías da Rosa, "Subsídios para a História da Igreja Eborense, Séculos XVI e XVII", in *Arquivo do Centro Cultural de Paris*, vol. IV, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992
- RAMALHO, Américo da Costa, "Algumas Figuras de Évora no Renascimento", in *A Cidade de Évora*, n.ºs 65-66, Évora, 1982-1983
- RAMALHO, Américo da Costa, *Para a História do Humanismo em Portugal*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1988
- RESENDE, André de, *Vida do Infante D. Duarte [...]*, Lisboa, Officina da Academia das Ciências, 1789
- RESENDE, André de, *Oração de Sapiência (Oratio pro rostris)*, tradução de Miguel Pinto de Meneses, introdução de Artur Moreira de Sá, Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1956
- RESENDE, André de, *Elogio de Erasmo (Erasmii Encomium)*, Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1961
- RIVARA, Joaquim Heliodoro da Cunha, *Catalogo dos Manuscriptos da Bibliotheca Publica Eborense*, 4 vols., Lisboa, Imprensa Nacional, 1850-1871
- RODRIGUES, Francisco, *A Formação Intelectual do Jesuíta*, Porto, Liv. Magalhães & Moniz, 1917
- RODRIGUES, Francisco, *História da Companhia de Jesus na Assistência de Portugal*, 4 tomos, 7 vols., Porto, 1931-1950
- SARAIVA, António José, *História da Cultura em Portugal*, vol. II, Lisboa, Jornal do Foro, 1955
- SANTOS, Cândido dos, "Humanismo e Teologia nos Meados do Século XVI, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. IX, Paris, 1975
- SANTOS, Domingos Maurício Gomes dos, *A Universidade de Évora. IV Centenário, 1 de Novembro de 1559-1 de Novembro de 1959*, Lisboa, Ed. Brotéria, 1959
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo, "Évora e os Eborenses na Expansão Portuguesa", in *A Cidade de Évora*, n.º 59, 1976
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal*, vol. III, Lisboa, Editorial Verbo, 1978
- SILVA, Inocêncio Francisco da, *Diccionario Bibliographico Portuguez. Estudos de Innocencio Francisco da Silva applicaveis a Portugal e ao Brasil*, 22 vols., Lisboa, Imprensa Nacional, 1858-1923
- SILVA JÚNIOR, António Joaquim Lopes da, *Os Reservados da Biblioteca Pública de Évora*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1905
- SOUZA, José Soares de, *Índice Alfabético do Dicionário Bibliográfico Português de Inocêncio Francisco da Silva*, São Paulo, Departamento de Cultura, Divisão de Bibliotecas, 1938
- STEGMÜLLER, Friedrich, *Filosofia e Teologia nas Universidades de Coimbra e Évora no Século XVI*, Coimbra, 1959
- TAROUCA, Carlos da Silva, *Inventário das Cartas e dos Códices Manuscritos do Arquivo do Cabido da Sé de Évora*, Évora, Edições Nazareth, 1946
- TELLES, Baltasar, *Chronica da Companhia de Jesus na Provincia de Portugal*, Lisboa, 1647
- VASCONCELLOS, Diogo Mendes de, *Vida do Licenciado Andre de Rezende Escripta por [...] Tirada do Latim em Lingoagem*, ed. de Bento Jozé de Souza Farinha, *Collecão das Antiguidades de Evora*, Lisboa, Officina da Real Meza Censoria, 1785
- VELOSO, José Maria Queirós, *A Universidade de Évora. Elementos para a Sua História*, Lisboa, Academia Portuguesa da História, 1949
- VINDEL, Francisco, *El Arte Tipográfico en Cataluña durante el Siglo XV*, 9 vols., Madrid, 1945

L. ANDR. RESENDII
LVSITANI,

Oratio pro reſtris promun-
ciata, in Philoſophici
academia, habita.
©ctobub.

M. D. XXXVIII.



GERMANIA

DUAS VIDAS E UM PEQUENO LIVRO QUE ANDRÉ DE RESENDE OFERECEU À SUA CIDADE DE ÉVORA

Ivo Carneiro de Sousa

A sua “primeira vida” apresenta-se marcada pelo optimismo. Por um “optimismo” especialmente activo nos séculos xv e xvi. De extracção intelectual, mergulhado nas letras, redescobrimo o passado clássico, este optimismo é normalmente conhecido pela designação, tantas vezes equívoca, de Humanismo, sendo frequentemente acompanhado por uma adjectivação que o temporaliza: Humanismo Renascentista. André de Resende foi um dos grandes representantes deste movimento cultural no Portugal do Renascimento. Formado desde a infância nos claustros dos dominicanos de Évora, André de Resende cedo deixaria a sua cidade natal para perseguir uma significativa carreira precisamente neste campo “triunfante” dos *studia humanitatis*, que se inicia com as orientações humanistas da sua educação académica em Portugal e, principalmente, no estrangeiro. Seguindo um itinerário académico europeu importante, André de Resende estudaria sucessivamente em Alcalá, Salamanca, Paris e Lovaina, aprendendo com grandes mestres do Humanismo, como Antonio de Nebrija, Cleonardo, Goclénio, Rugero Réscio e João Campense. Mas é a sua estada flamenga que desenvolve a admiração intelectual marcante desta sua “primeira vida” e que o humanista português entendeu dirigir para a figura maior de Erasmo de Roterdão. Ao grande príncipe dos humanistas europeus dedicaria mesmo André de Resende, ainda em Lovaina, em 1531, esse célebre *Erasmi Encomium*. Cinco anos mais tarde, depois de receber a notícia da morte de Erasmo, o nosso humanista não deixaria de lhe dedicar uma sentida *Ode* em que se desenvolvia, mas já em termos finais, a sua admiração pelo erasmismo¹. No início desta década de 1530, Resende tinha-se já

¹ Para a edição de alguns dos textos apologéticos que Resende escreveu sobre Erasmo vejam-se os seguintes títulos fundamentais: André de Resende, *Erasmi Encomium* (Lovaina, 1531) e *uaria quaedam alia*, ed. de J. V. de Pina Martins, in *Humanismo e Erasmismo na Cultura Portuguesa do Século XVI (Estudos e Textos)*, Paris, 1973, pp. 81-148; André de Resende, *Elogio de Erasmo*, ed. de W. de Sousa Medeiros e José Pereira da Costa, Lisboa, 1961; Odette Sauvage, *L'itinéraire Érasmien d'André de Resende 1550-1573*, Paris, 1971. Estudos importantes podem seguir-se em J. V. de Pina Martins, “Aspectos do Erasmismo de André de Resende”, in *Euphrosyne*, n.º 3, Lisboa, 1969, pp. 87-163; Américo da Costa Ramalho, “André de Resende e Erasmo”, in *Humanitas*, n.ºs 33-34, Coimbra, 1981-1982, pp. 236-240; e A. Moreira de Sá, “O Elogio de Erasmo de André de Resende”, in *Revista da Faculdade de Letras*, n.º 23, 1960, pp. 180-209. Para uma apreciação mais geral, mas que não deixa de tratar largamente de André de Resende, veja-se o estudo fundamental de J. V. de Pina Martins anteriormente citado.

tornado mestre de D. Pedro de Mascarenhas, o embaixador da Coroa portuguesa junto de Carlos V. Tempo para acompanhar a corte imperial a Viena e a Itália, em 1532, a que se sucede o seu celebrado regresso ao País, marcado por um acolhimento generoso da sociedade de corte e dos meios universitários. Época para a lição da *Oratio Pro Rostris*, inaugurando o ano lectivo da Universidade ainda em Lisboa; época também para a especialização de uma larga actividade pedagógica junto da família real, antecedendo a sua definitiva instalação em Évora – a sua “pátria”, como gostava de escrever –, em meados da década de 40, espaço para um tempo de progressiva acomodação ao ambiente religioso que vai prefigurando a Contra-Reforma, situação que parece claramente sentida e assumida na actividade resendiana a partir de 1545².

Diferente se mostra a “segunda vida” de André de Resende. E estranha. Não tanto por ter conseguido, talvez finalmente, obter a redução ao estado secular, abandonando definitivamente o hábito dos pregadores que pouco usava, mas estranha e diferente pela intensidade da adesão a outras actividades e interesses. É agora o tempo de escrever dezenas e dezenas de epístolas, perseguir a produção de tratados sobre temas outros, como os aquedutos ou a arquitectura, servir pela escrita e pela palavra o cardeal D. Henrique, redigir obras tão demoradas e volumosas como o *Breviário Eborense*... Tempo também para fechar voluntariamente a escola pública que mantinha na Catedral de Évora quando, em 1555, se concretiza a transferência do ensino superior nacional para a direcção da Companhia de Jesus... Mas é tempo, principalmente, para um estranho Resende que, rodeado de verdadeiros exércitos de operários, percorria Évora e os seus arredores escavando, procurando, recolhendo fragmentos e vestígios que testemunhavam o seu passado clássico. Época também para novas especializações, como o interesse pela epigrafia, essa “linguagem dos letrados” que passaram a acompanhar muitos dos seus trabalhos e epístolas, mesmo aqueles em que polemizava contra cro-

nistas e historiógrafos que não sabiam convocar as provas epigráficas e monumentais para discutir a dignidade clássica das cidades peninsulares. Destaca-se agora e até à sua morte um André de Resende outro, cada vez mais antiquário do que humanista, também um pouco de arqueólogo e coleccionador,

² A biografia e a obra de André de Resende resumem-se a partir de Diogo Mendes de Vasconcelos, “Vita L. Andreae Resendij”, in *Libri Quatuor de Antiquitatibus Lusitaniae*, Évora, 1593; Francisco Leitão Ferreira, “Vida de André de Resende”, ed. de Anselmo Braamcamp Freire, in *Arquivo Histórico Português*, vol. VII, n.ºs 1 e 2, 1909, pp. 345-347; Francisco Leitão Ferreira, “Notícias da Vida de André de Resende”, ed. de Anselmo Braamcamp Freire, in *Arquivo Histórico Português*, vol. VII, n.ºs 1 e 2, 1909, pp. 400-415. Veja-se também J. S. Silva Dias, *A Política Cultural da Época de D. João III*, Coimbra, 1969, pp. 353-357. Assinale-se ainda que os anos de 1539 e 1540 são, habitualmente, apresentados como tendo marcado um ponto de viragem relevante na vida e actividades resendianas, porque se trata do período em que o humanista acabaria por obter a sua redução ao estado secular, um processo que se afigura complexo e que não é esclarecido nem investigado pelas suas principais biografias.



tanto como achador e produtor de inscrições latinas. Este André de Resende, profundamente eborense, mergulhando na sua história e nas suas antiguidades, parece ter sido uma personagem muito admirada pela sua cidade natal. Talvez mesmo venerada, olhada e atendida com enorme consideração, muito superior àquela que normalmente conseguiram ganhar os humanistas em Portugal ou na Espanha, espaços onde dificilmente passaram do trabalho em chancelarias, secretarias régias e altinobiliárias, mal conseguindo obter a dignidade de se ocuparem da história ou da crónica dos Estados ibéricos³. André de Resende misturou-se

com a sua cidade, confundiu-se com ela, tratou de reconstruir pela escrita e pelos vestígios antigos o passado da sua cidade. Talvez mesmo com exagerada diligência e talvez com alguma exagerada originalidade. A cidade admirava-o. Venerava-o, de facto, e não deixou de o comprovar, ainda que com alguma precipitação e ansiedade. Encomendou-lhe um livro. Que se queria novo e inédito, capaz de oferecer uma nova história da cidade que, pelos seus métodos e qualidades, pelas suas provas e informações, vazasse a sua grande dignidade histórica, o seu passado latino e medieval, nos projectos do presente... Assim nasceu um pequeno livro que, intitulado *História da Antiguidade da Cidade de Évora*, se haveria de imprimir a 26 de Outubro de 1553, nos prelos eborenses de André de Burgos⁴. Apertada in-8º, de cinquenta e cinco fólios, a obra seria editada apenas uma outra vez, em 1576, depois do fale-

cimento de André de Resende. Apesar da rigorosa exactidão da data da primeira impressão, o livro tinha sido encomendado e redigido alguns anos antes. É o próprio Resende quem, na dedicatória da sua obra ao príncipe D. João (o pai de D. Sebastião), assinala cuidadosamente “que tinha eu esta historia fecta a

³ Luis Gil Fernández, *Panorama Social del Humanismo Español (1500-1800)*, Madrid, 1981.

⁴ André de Resende, *História da Antiguidade da Cidade de Évora*, Évora, André de Burgos, 1576. Refira-se que o título da edição *princeps* – *Historia da Antiguidade da Cidade de Évora* – foi sempre modernizado, ultrapassando-se, assim, aquele evidente (e propostado?) latinismo. Os critérios utilizados na transcrição do texto impresso foram os seguintes: a) respeitou-se a ortografia da obra, mantendo as suas maiúsculas e minúsculas; b) desenvolveram-se as abreviaturas; c) manteve-se a pontuação original; d) o & foi grafado e; e) sempre que citamos o texto, limitamo-nos a indicar entre parêntesis a sua localização. Seguimos e adaptamos, a partir daqui, o nosso livro *André de Resende e a História da Antiguidade da Cidade de Évora*, Porto, Casa do Livro, 1993.

petiçam da camara da cijdade, a qual leendo poucos dias haa ho doctor Gil de Villalobos, juiz que hora en ella e, confessou me que stava de proposito de ha mandar trasladar sen eu ho saber, e llevalla a V. A. Eu receoso de me fazerem este furto, e offerescendo se hora impressam haqui, quis me anticipar com dar primeiro a V. A. este gosto que sei que ha de têer, da anti-guidade da sua patria”.

O pequeno texto deveria mesmo estar, pelo menos provisoria-mente, concluído desde 1548, data em que Gaspar Barreiros se lhe refere na sua *Chorographia*, terminada em 18 de Janeiro desse ano, explicitando no capítulo relativo a Badajoz, ao discutir a origem do nome da cidade de Beja, que “temos outro argumento, ó qual é acharse nomeada á cidade de Beja por este nome Pacca, em hum summario de hum historia dos Godos que ó doctor mestre Andre de Resende (baram mui docto em todo o genero de disciplinas, e gram investigador de cousas antigas) allega em hum tractado que fez da origem e antiguidade de Evora, sua patria, d’onde nos ó tomamos [...]”⁵. Uma decla-

ração que não deixa de constituir um importante testemunho do interesse suscitado pela investigação de André de Resende e que esclarece estar o manuscrito inicial de onde saíria o texto impresso disponível nos meios intelectuais de Évora nos anos finais da década de 1540. Cronologia que não impede dever destacar-se que a dignificação e conhecimento mais amplos do trabalho do nosso humanista se encontram vinculados à publicação da obra, na qual Resende parece ter trabalhado criteriosamente, visto que, para além da referida dedicatória ao príncipe D. João, o pequeno volume impresso foi ainda alargado com uma *Fala que meestre Andree de Reesende fez aa Princepsa domna Ioanna nossa senhora, quando logo veo a estes regnos, na entrada da cijdade de Evora* [fls. 47-48v], a que se deve ainda acrescentar a organização de índices onomásticos e ideográficos, bem como as sentidas preocupações em torno dos próprios tipos utiliza-dos na sua composição⁶.

Embora não seja possível precisar com rigor as datas em que o nosso humanista concluiu o seu manuscrito original, encontramos-nos melhor informados sobre algumas das principais motivações que

⁵ Gaspar Barreiros, *Chorographia*, Coimbra, João Álvares, 1561, fl. 2.

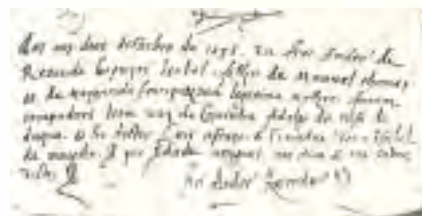
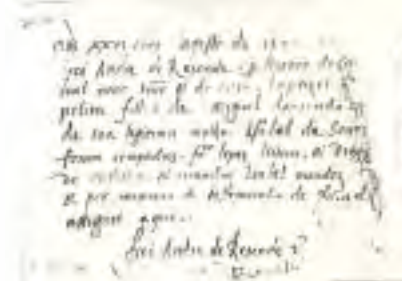
⁶ Esta preocupação em relação à qualidade dos prelos não é inédita, antes se apresenta como uma atitude constante de Resende na sua ligação com a imprensa portuguesa do seu tempo. Recorde-se, a propósito, que na edição da sua célebre *Oratio Pro Rostris* (Lisboa, Germão Galharde, 1534) – uma espécie de “cartão”, dupla-mente, de apresentação e consagração do mestre eborense no seu regresso ao País – comparecem no curto prólogo a D. João III con-siderações pouco elogiosas acerca da competência da tipografia que havia estampado o seu discurso.

47
Fala que meestre Andree
d e Reesende fez aa Princepsa
domna Ioannia nossa senho
ra, quando logo veo a
estes regnos, na en-
trada da cijdade
Euora.

P Princepsa exclarecida,
Princepsa de nos tão de
sejada. Se ho immenso &
excessivo prazer q hoje
en nos triūpha, per palauras se po-
desse explicar, mui pouco seria, ho-
que hos poetases hascoufas ardu-
as & difficiles costumauan, de sejar
cent boccas, & cent linguas, & hūa
voz aceira & incansauel. Quā non
e tam leue nem tā mediocre hō ale-

convidaram André de Resende a concentrar-se na sua “rápida” conclusão. A Câmara de Évora, num qualquer final de ano entre 1540 e 1547⁷, tratou junto do conceituado humanista de uma encomenda original, sem paralelo na história dos municípios portugueses: “*Vos me pediste que vos quisesse comunicar ho que do antigo de esta cidade Evora nossa Patria, tinha alcançado e darvollo per scripto: para ho lançardes em tombo e memória*” [fl. 4v]. Encomenda que teria sido, de seguida, também apoiada por outras autoridades urbanas e algumas “pessoas nobres” que procuraram combater as resis-

tências iniciais do humanista em aderir ao projecto municipal acerca do qual sempre procurou destacar, desde as primeiras linhas do seu livro, o carácter inovador: “*De que a vos, por serdes hos primeiros que isto procurastes, ninguém tiraraa vosso louvor*” [fl. 5v]... Significativamente, seguindo estas precauções resendianas, a encomenda possuía um prazo de realização exíguo, o que terá causado algumas hesitações no nosso humanista: o colégio camarário da época cessava o seu mandato dentro de um mês e pretendia ver terminada a *História de Évora* mesmo antes de expirado esse limite, numa altura em que André de Resende, de acordo com as suas razões, se encontrava sobrecarregado de trabalho, mobilizado, nomeadamente, pelo labor em torno de “*um livro de arquitectura per mandado de elRei*” [fl. 5], para além de se dedicar à pregação e a acompanhar uma doença do infante D. Henrique, de quem era dedicado criado⁸... Apesar destes problemas que serviam para sublinhar um propositado contexto de



⁷ A total inexistência de documentação camarária e, particularmente, de livros de vereações, receitas e despesas contemporâneos do período em que Resende escreveu a versão manuscrita da sua *História da Antiguidade da Cidade de Évora* impossibilita, quase definitivamente, uma datação rigorosa da obra original. No entanto, se a edição impressa correspondesse e reproduzisse exactamente o manuscrito original – o que não parece verosímil – poder-se-ia aventar uma datação mais precisa a partir das suas próprias informações internas. De facto, o humanista intitula, no texto impresso, D. Henrique “*cardeal infante nosso senhor e prelado*” e sabendo-se que o irmão de D. João III apenas recebeu a dignidade cardinalícia em 16 de Dezembro de 1545 (breves *Quod Semper Optauimus* e *Hodie in His Sacris*, in *Corpo Diplomático Português*, vol. v, pp. 506-507), neste caso o trabalho manuscrito teria sido escrito em 1545 ou 1546 e, provavelmente, neste último ano, atendendo ao próprio testemunho resendiano que refere ter-se dedicado à sua conclusão em “*huma duzia de madrugadas deste dezembro*” [fl. 5v]. Repete-se, porém, que nada assegura que a versão impressa tenha trasladado fielmente o texto manuscrito primitivo, descobrindo-se provas suficientes de uma revisão e arranjo do trabalho inicial. A própria referência à dignidade cardinalícia de D. Henrique seria, naturalmente, obrigatória num texto impresso em 1553, na sua cidade de Évora e da autoria de um dos seus principais servidores...

⁸ “*De modo que en outro studo nõ intendo, excepto ho preeger, que sen errar a deus non lexaria: e a voltas disto ho ingenho sollicito e affadigado com ha doença e perigoo da vida do Cardeal infante nosso Senhor e prelado, ou para melhor diga, padre*” [fl. 5]. Assinale-se que estas linhas oferecem informações significativas que, caso reproduzissem rigorosamente o texto manuscrito original, deveriam possibilitar a sua datação. De qualquer forma, não nos foi também possível situar essa doença, aparentemente grave, de D. Henrique, apenas se recolhendo, em diferentes testemunhos coevos, notícias gerais que confirmam a fragilidade da sua saúde e o elevado número de vezes em que jazia doente... [BPADE, *Chronica del-Rei D. Henrique*, cód. CIII/1-15, fl. 21; BPADE, *Chronica do Cardeal Rei*, cód. CV/1-3, fl. 124; BPADE, *Cronica del-Rey D. Henrique*, cód. CIII/1-15, fl. 51; cf. Mário Domingues, *O Cardeal D. Henrique. O Homem e o Monarca. Evocação Histórica*, Lisboa, 1961].

prudência, final que já se adivinhava: o erudito humanista acabaria por aceder aos pedidos da sua “cidade”, resolvendo-se, então, “a dar aa patria huma duzia de madrugadas deste dezembro e pôer em stilo ho que me pedistes” [fl. 5v]. Palavras que sugerem a acumulação de trabalho em torno da reconstituição do passado de Évora que o humanista procurava agora, com notável “rapidez” e invulgar desenvoltura, “pôer em estilo”...

O que é que André de Resende ofereceu à Câmara de Évora e, a partir de 1553, com a impressão da sua obra, aos seus potenciais leitores? Um livro em vulgar, conciso e de fácil leitura: oitenta e duas páginas que não ultrapassavam geralmente dezanove estreitas linhas, oferecendo um total de cerca de nove mil palavras que, mesmo numa leitura demasiado pausada, se lêem em cerca de uma hora... Um livro aparentemente “fácil”, mas que se mostra cheio de interesse, por vezes complicado, principalmente a dois níveis fundamentais: o modelo que, da estrutura aos temários, organiza o discurso histórico, e as metodologias que, estendendo-se da selecção ao tratamento de fontes e monumentos, orienta a organização e formato do discurso textual. Revisitando panoramicamente estes dois aspectos fundamentais para a compreensão da originalidade da *História da Antiguidade da Cidade de Évora*, começa por se descobrir um modelo de história que parece poder sumariar-se sem grandes dificuldades, atendendo a que os dezassete resumidos capítulos do pequeno livro, apesar de procurarem apresentar o passado da urbe transtagana desde as suas origens ou fundação até à instalação da Ordem de Avis, encontram-se largamente dominados pelo estudo do passado latino e do passado cristão da cidade de Évora. São também estes dois temas, aparentemente diferentes, que estruturam as fontes e o aparato monumental convocados por André de Resende para provar a sua história. Importa, por isso, segui-los.

Depois de abrir o seu livro com a determinação do “verdadeiro” nome da cidade, *Ebora*, apoiando-se nos testemunhos de Plínio, Pompónio Mela e Antonino Pio, o estudo resendiano concentra-se, quase imediatamente, no esclarecimento da dignidade e nobreza da Évora latina, cruzando a referência a personagens ilustres com a caracterização da sua situação jurídica, começando por se destacar que a dignidade latina da cidade havia sido inaugurada por Sertório apresentado pelo humanista como “*valeroso capitão: [que] cerca do anno sexcentesimo sexagesimo segundo da edificaçam de Roma, por Evora ser de noble e grande povoo, fez grande*



adjuda a ho mesmo Sertorio, dando lhe huma cohorte .s. sexcentos soldados para serviço da gherra, hos quaes ho serviron tambeem, que elle por gratificar este serviço, e tambeem por esta cijdade ser em meio de Lusitania, que faz muito para senhorear ho mais, qua segundo julgan os peritos na arte militar, quem e senhor de toda epsa terra: tomou en ella seu assento” [fls. 9-9v].

Descrito sempre como um paradigma de herói romano, Sertório acabaria por instalar em Évora a sua casa que *“inda hagora se chama de Sertorio, em ha qual tinha huma molher domestica; e tres libertos que com ella estavam [...]”* [fl. 9v], tornando-se mesmo o verdadeiro impulsionador do renascimento da cidade, talvez mesmo o seu verdadeiro “fundador”. Duas grandes obras civis e públicas, dirigidas e orientadas pelo *“valeroso capitão”*, passaram a marcar a nova fisionomia latina, modelar e normativa, da cidade: *“[...] mandou Sertorio cercar ha cijdade de cantaria lavrada, quomo inda em muitas partes mōstra, per onde e ha cerca velha, e assi fez trazer ha agua da Pratta a ho portico en ho mais alto da cijdade, donde se repartia per has regiões della [...]”* [fl. 10v]. A importância desta Évora sertoriana alargava-se por ter igualmente convocado *“seu flamen .s. sacerdote que en tempo dos gentios era, quomo en tempo dos christãos hos bispos. Huma flaminica ou sacerdotissa teve nobilissima ha qual non soamente era flaminica de Evora, mas tambem de toda Lusitania [...]”* [fl. 17v]. Dignidade latina que era ainda plasmada pelo direito romano. Na representação do mestre humanista, Évora tinha sido *“município, e de juro do antiguo Latio, e non paguava tributo [...]”* [fl. 14]. Uma situação jurídica privilegiada que era somente ultrapassada pelas cidades de Lisboa e Beja, conquanto André de Resende trate de sublinhar que a sua cidade natal, *“en tempo dos Romanos, era de stado livre e immune, e socia do povoo Romano, e hos naturales della eram quasi en tudo cijdadãos Romanos: e se chamavan, e comptavan entre as tribos Romanas, e podiam na gherra en has legiões e cohortes Romanas militar, e têr todos hos cargos e officios e en Roma pedir magistrados e ser en elles electos, posto que non podiam votar, por totalmente non teerem juro de cijdadãos [...]”* [fls. 15-15v]. Restava, naturalmente, questionar quem teria sido o principal responsável pela prestigiante situação jurídica da cidade em matéria de direitos e privilégios. Resposta, em conformidade, do texto resendiano: o próprio Júlio César... O humanista eborense conseguira apurar com rigor que *“per liberdade de Iulio Cesar houve Evora ho juro ou directo de municipio Latino, sendo passadas has gherras de Sertorio, e esta cijdade ja en graça com hos Romanos, e perventura com*

algunos meritos [...]" [fl. 16]. Encerrando este primeiro andamento central da sua *História*, Resende podia concluir ter sido, precisamente, o cruzamento entre os méritos próprios da cidade e a magnanimidade do imperador a edificar a grandeza latina de Évora, perpetuada definitivamente no seu nome: *Liberalidade Iulia* [fl. 15v].

Infelizmente, continuando a seguir o trabalho do humanista, ao apogeu clássico sucederia o declínio gótico e muçulmano. Trata-se de dois "períodos históricos" que André de Resende prefere não investigar, limitando-se a reproduzir, com a devida aplicação local, os tópicos de que os humanistas se serviam profusamente para, marcando um andamento tríplice da história universal (apogeu – declínio – renascimento), resumir aquelas demoradas épocas debaixo do tema genérico de decadência. Parece, por isso, significativo reter as referências conclusivas acerca do domínio da Península pelos "godos" que, apesar de promoverem a cristianização dos seus espaços, não assumiria outro significado que não fosse a destruição da cultura latina, arrematando mesmo o nosso humanista que *"acabouse com ha*

perdição da Hispania ho senhorio dos Godos" [fl. 29v]. Contrastando com estes breves tópicos que sumariam, rápida e quase radicalmente, o período visigótico, André de Resende dedica um dos dezasseite capítulos do seu estudo à inventariação *"do tempo em que Evora foi tomada dos mouros"*. Acompanha-se uma narrativa fugaz, extremamente lacunar, quase inteiramente absorvida por explicações gerais em torno da conquista islâmica do Sul de Portugal, mas que tem o interesse, a acreditar nas provas textuais, de reproduzir fragmentos da *Crónica do Mouro Rasis* de que o humanista possuía, apesar de lhe acusar a dimensão pouco verídica, um dos últimos exemplares manuscritos, actualmente desaparecidos⁹. Em termos discursivos, não obstante a sua longa duração e de haver marcado profundamente o Sul do País, a dominação

⁹ "Este livro de Rasis, quomo ho auctor era pouco sabedor das historias e cousas latiñas, confunde muitas vezes has verdadeiras historias a voltas de fabulas" [fls. 27-27v] e, logo de seguida, conclui André de Resende: "[...] hora posto que ho Mouro (rasis) non seja de muito credito" [fl. 27v]. Apesar da parcialidade destas declarações, a totalidade do capítulo xi, como indica o seu título – "Ho que Rasis cronista mouro dixee accerca do Bispado de Evora" –, encontra-se quase exclusivamente ocupado com a reprodução de algumas passagens de um texto que se apresenta desta forma: "[...] ho qual livro foi de lingua Arabica trasladado en Portugheza per meestre Mafamede mouro dos que en Portugal sohia haver, e escreveo ho com elle humo Gil Pirez capellão de Pedreanes de Portel, filho de dom loão de Avoim, ho que deu ha villa do Marmellar aa ordêe de sanct loan [...]" [fl. 27]. Em continuação, também parte significativa do capítulo seguinte recorre às notícias da *Crónica do Mouro Rasis* [fls. 29v-32]. De qualquer forma, o aspecto mais importante desta matéria releva, precisamente, das palavras com que André de Resende assinala a origem da versão que parece utilizar com desenvoltura, indiciando mesmo que o humanista deveria, então, possuir um códice contendo a tradução da *Crónica*, mandada fazer por D. Dinis. A *História da Antiguidade da Cidade de Évora* constitui, assim, um dos poucos documentos que ainda possibilitam a reconstrução de partes significativas dessa tradução portuguesa medieval, anterior, provavelmente, a 1315. Veja-se acerca desta questão a introdução de Luís Filipe Lindley Cintra à sua edição da *Crónica Geral de Espanha de 1344*, Lisboa, 1951, p. cxliii, na qual se publicam, em apêndice, todas as passagens que as diversas obras resendianas devem àquela tradução (pp. clxvii e segs.). Continua, porém, a prestar serviços fundamentais a leitura do trabalho de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *André de Resende e a Crónica do Mouro Rasis*, Lisboa, 1912. Veja-se também "Cronica del moro Rasis", ed. de Diego Catalan e Maria Soledad de Andres, in *Fuentes Cronísticas de la História de España*, vol. III, Madrid, 1974.

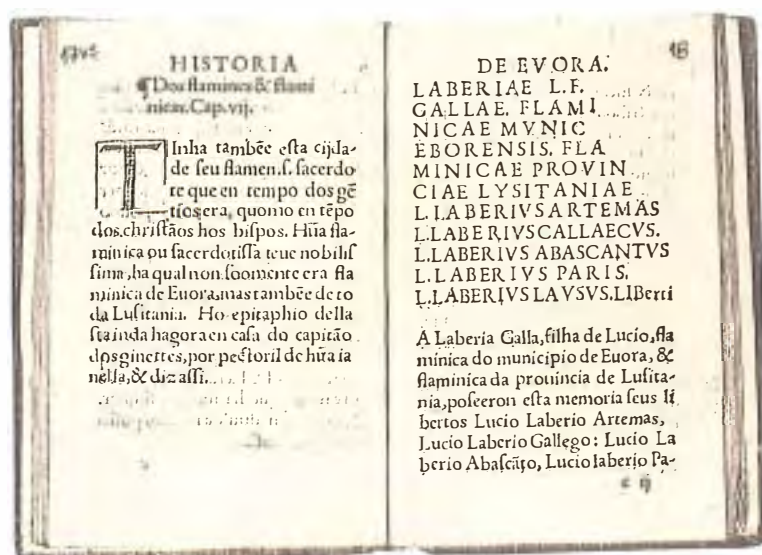
muçulmana resume-se a ideias gerais, marcadamente preconceituosas, assinalando que *“seguiose o tempo dos mouros. En ho qual quomo todo era bar-
baria, nem têemos noticia das cousas que en esta cijdade passaram, nem
elles foorom dignos de nos por ipso muito procurar mos”* [fl. 29v].

Em seguida, metade do pequeno livro de André de Resende dedica-se ao estudo da antiguidade cristã de Évora. Começa por se convidar o leitor a reter algumas ideias simples, mas elevadas, recordando, nomeadamente, *“que Évora recebeo ha fee de nosso seño Iesu Christo ou primeiro que todas has outras cijdades de Hispania, ou aho menos entre has primeiras”* [fl. 21v]. Para comprovar este sucesso, Resende continua a trilhar uma estratégia do exemplo, fulanizada, tratando de rememorar a acção de São Manços, discípulo “directo” de Cristo, enquanto principal promotor da evangelização e conversão cristãs das populações peninsulares e, em particular, das da região e cidade de Évora, *“porque ho beem aventurado sanct Mancio discipulo de nosso redemptor: sendo per hos sanctos apostolos enviado, veo a esta cijdade, e haqui preegou ha fee, e achando ha gente docile: approvectou tanto, que se fez grande numero de christãos. Hos quaes elle fazia junctar e participar na comunham do corpo e sangue de nosso senhor Iesu Christo. Per onde claro paresce que elle foi ho nosso primeiro bispo, e nosso apostolo”* [fls. 21v-22].

Contando, a seguir, longa e minuciosamente, o martírio de São Manços, a *História* procura demonstrar que o seu exemplo de primeiro apóstolo, bispo e mártir da Évora cristã, fundava uma dignidade ímpar de uma cidade que cedo havia aderido à acção evangélica e apostolar da Igreja primitiva. Esta tradição, na qual, com muito esforço, se poderiam escutar esbatidas ressonâncias das simpatias “erasmianas” do mestre humanista (relevando aquela exemplar descrição do apostolado evangélico, “simples” e dedicado de São Manços, prolongando a missão terrena de Cristo...), servia eficazmente para André de Resende ultrapassar, com esta defesa da cristianização de Évora logo no século I, a dificuldade histórica gerada pela caracterização dos Visigodos como “pouco cristãos”, embaraçando a perspectivação do próprio fenómeno da Reconquista que, afinal, se escorava historicamente na sua conversão à fé cristã. Ao fazer, assim, coincidir no tempo e no espaço a adesão da cidade transtagana ao cristianismo com o seu apogeu clássico sob o Império Romano, o humanista ebo-
rense não estava apenas a resolver originalmente uma das principais disfunções da his-

toriografia humanista peninsular – a tendência para reivindicar a importância da antiguidade visigótica, justificando histórica e juridicamente a Reconquista, em oposição à norma do Humanismo renascentista que acusava os “godos” pela decadência do mundo clássico –, mas procurava ainda edificar um renovado paradigma de discurso histórico que, como veremos, apostaria em tornar-se culturalmente actual e ideologicamente funcional...

Continuando a acompanhar este andamento textual, a dignidade cristã de Évora via-se ainda aprofundada pela comunicação estreita com outros paradigmas de santidade. Trata-se, nomeadamente, do caso do mártir São Vicente, cabendo também a Évora a paternidade da sua vida. Na verdade, esclarece Resende, *“hos gloriosos martyres Vincentio e suas hirmãs Sabina e Christheta, nados e moradores en esta cijdade, en haquella pobre hermida que de seu nome se chama. Do que eu por ha parte que me cabe da patria: muitas vezes hei vergonha e beem oclhado, ha cijdade devia haver por affronta non ha têr tanto tempo haa melhorado”*. [fl. 23v] Tendo merecido já do nosso humanista um anterior investimento literário sublime¹⁰, o exemplo vicentino alargava a hagiografia de Évora, dignificando a qualidade incomparável do passado cristão eborense que se vazava na reconquista cristã do reino, sob a direcção do nosso primeiro monarca: *“En este misero stado [o texto refere-se à dominação muçulmana] durou hacte que approuve aa majestade divina levantar se este regno per industria e maravilhosos fectos do beem adventurado D. Afonso Henriquez primeiro rei delle: en cujo tempo sabio do misero captiverio en que jazia passava de quatrocentos annos: e foi tornada aa liberdade da fee e religiam christãa”* [fls. 32v e 33].



¹⁰ Como se sabe, André de Resende havia dedicado a São Vicente o seu belo poema *Vincentius Levita et Martyr* (Lisboa, Luís Rodrigues, 1545 – ed. fac-similada de José V. de Pina Martins, Braga, 1981). Veja-se também Odette Sauvage, “Resende, plus Humaniste que Chrétien? A Propos de son Poème sur Saint Vincent, Patron de Lisbonne”, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, n.º 8, Paris, 1974, pp. 115-129. Na *História da Antiguidade da Cidade de Évora*, o humanista remete o leitor directamente para uma outra sua obra que resolvia o tema da paternidade vicentina de forma definitiva e normativa, concluindo pela sua integração no património religioso da sua cidade: referimo-nos ao *Breviarium Eborense* (Lisboa, Luís Rodrigues, 1548), monumental volume de duas mil e noventa colunas, quinhentos e quarenta e seis fólhos, nos quais não deixava de comparecer, em destaque, a história minuciosamente narrada do santo mártir (cols. 942-952).

Após narrar detalhadamente a reconquista de Évora, garantida pela acção corajosa e engenhosa de Giraldo Sem Pavor (comparado, exageradamente, a David!), o pequeno livro de André de Resende fecha-se rapidamente, fixando apenas mais dois sucessos, julgados também emblemáticos: a restauração afonsina do bispado eborense e a instalação na urbe reconquistada da Ordem de Avis. Assumindo mesmo estes derradeiros capítulos um claro valor conclusivo e normativo, trata-se de assinalar, em antepenúltima lição, intitulada *“quomo Evora tornou ser Bispado”*, que *“procurou logo elRei dom Afonso Henriquez que ha cijdade foosse tornada a sua dignidade episcopal, e assi ho pos per obra. En ho livro dos anniversarios de esta see, se conteem que ho primeiro bispo depois de tornada ha cijdade a poder dos Christãos, foi dom Paaio, que jaz na capella de sanct Ioam Baptista que hora e do sanctissimo sacramento”* [fl. 42v]. No penúltimo capítulo, apresentado *“quomo ha militia que se hora chama de Avis, foi instituida en Evora”*, descobre-se uma narrativa que volta a exornar a privilegiada situação geográfica da cidade alentejana, discussão que Resende havia já convocado para justificar a instalação de Sertório em Évora. O texto aproveita para sublinhar que *“tornada ha cijdade a poder dos Christãos, quomo dicto tenho, por ho sitio della ser commodo para dali gherrear hos mouros, paresceo beem a elRei situar em ella ha cabeça e meestrado da ordeem dos cavalleiros que en Castella se chama de Calatrava, e hagora de Avis en estes regnos, para que elles por sua parte ajudassen expellir hos inimigos de nossa sancta fee”* [fl. 44]. Note-se que André de Resende assinala com destaque a



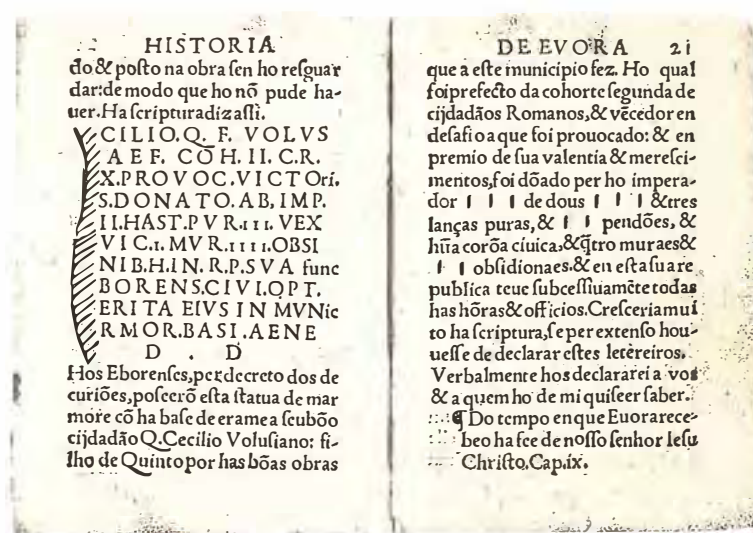
São Vicente

Oficina de Coimbra (Vicente Gil?), primeiro quartel do século xvi
Beja, Museu Rainha Dona Leonor

situação geográfica favorável da cidade no desenvolvimento da expansão da fé através do alargamento da reconquista cristã, tema que, ao cruzar-se com os quadros históricos agora concluídos, permitia destacar que uma das normas centrais para a investigação da dignidade histórica de uma cidade consistia em casar a dignidade do passado (chamemo-la, provisoriamente, história) com a nobreza do espaço (designemo-la, por ora, geografia). A história havia sido, inclusivamente, já resumida por Resende quando, na transição do primeiro para o segundo andamento do texto, escrevera que *“este foi o stado desta cidade en tempo dos Romanos. Hora se deste stado que sen duvida era noble, esta nossa cidade se pode gloriar, certo que com muito mais razam se deve gloriar, que recebeo ha fee de nosso señor Iesu Christo ou primeiro que todas has outras cijdades da Hispania, ou aho menos entre has primeiras”* [fl. 21v]. Quanto ao espaço (ou geografia?), não deve deixar de se assinalar também que parece esclarecedor encerrar o livro com uma comemoração do crescimento demográfico da cidade, no reinado de D. Afonso IV, declarando: *“[...] quero acabar este tractado com huma memoria que sta na see, en ho steo de fronte da capella da cruz, que tambeem faz a este proposito, para se saber quanto ha cildade se tinha ennoblescido en povoaçam, pois quando elRei dom Afonso ho quarto foi aa batalha do Salado, ho pode Evora servir com cent cavalleiros e mil homêes de pee”* [fl. 45v]. Esta organização panorâmica dos principais conteúdos narrativos da primeira edição impressa da *História da Antiguidade da Cidade de Évora* poderá conduzir, quase inevitavelmente, a pensar-se que, de facto, a concisão comparece neste pequeno trabalho resendiano como um preclaro sinónimo de simplicidade... No entanto, uma investigação mais atenta não pode deixar de sublinhar que vários dos principais temas exemplares convocados por André de Resende para comprovar a elevação do passado eborense eram tudo menos pacíficos: a exorbitada “sertorização” de Évora constituía uma ideia difícil de comprovar, o mesmo sucedia com a apropriação da figura de São Manços, enquanto o casamento íntimo da cidade alentejana com São Vicente era um tema de tal forma polémico que acabaria mesmo por enredar o humanista português em duras e demoradas polémicas com o cronista oficial de Carlos V, Florian Ocampo, o qual, nas suas *Crónicas*, procurava “castelhanizar” o famoso mártir peninsular¹¹. Impunha-se, portanto, que a *História da Antiguidade da Cidade de Évora* reunisse provas, testemunhos segu-

¹¹ Acerca desta polémica torna-se esclarecedora a leitura da carta de Resende a Bartolomeu Quevedo intitulada *Pro Sanctis Christi Martyrbus Vincentio Olissoponensi Patrono, Vincentio, Sabina, et Christhetide, Eborensis Civibus* (Évora, João de Barreira, 1567), epístola em que, fundamentalmente, o humanista eborense procura rebater as alegações das *Crónicas* de Ocampo (André de Resende, *Carta a Bartolomeu Quevedo*, ed. de Virgínia Soares Pereira, Coimbra, 1988).

ros e aceitáveis pelas culturas históricas epocais, passíveis de corroborar todos os exemplos que se congregavam para edificar o dignificado passado da cidade. Tratando-se de um dos humanistas mais conceituados no Portugal da sua época e estando, afinal, em jogo a sua reputação intelectual, acautelada, desde logo, através do escrupuloso acompanhamento da impressão da *História*, pensa-se, imediatamente, ter André de Resende mobilizado um conjunto de fontes escritas e de autoridades clássicas em abono das suas afirmações mais polémicas. Para um texto relativamente conciso, uma primeira leitura revela, de facto, uma considerável mobilização de testemunhos escritos, compulsando-se mesmo, ao longo da obra, trinta e oito chamadas deste tipo de fontes. No entanto, uma pesquisa mais atenta permite assinalar que somente metade dessas citações apela a um autor e a uma obra concreta, veiculando-se as restantes dezanove referências como, meramente, confrontações genéricas, não especializadas, de uma autoridade clássica. Assim, numa primeira colecção que poderíamos designar como fontes escritas clássicas apontam-se dez diferentes autores, mas apenas se fixam expressamente oito obras. À cabeça, com as suas seis nomeações, surge-nos Plínio, o autor que é mesmo o mais citado na obra, conquanto a sua *História Natural* (título omitido) compareça apenas referida claramente três vezes, duas ao livro II e uma ao livro III [fls. 6, 6v, 14v, 15 e 15v]. A seguir, o texto serve-se ainda em três momentos dos trabalhos de um dos mais importantes tratadistas jurídicos do período clássico romano, Ulpiano, do qual se escolhem alguns títulos forenses, mas não as suas obras [fls. 9, 12v e 16v]. Este conjunto encerra-se ainda com chamadas singulares de Estrabão, Pompónio Mela, Ptolomeu, Suetónio, Tácito, Paulo, Aulus Gellius, Ascónio Pediano e Antonino Pio. Cotejando mais rigorosamente a utilização destas autoridades, assinala-se, de novo, que praticamente não se revela nenhum título das suas obras. Declara-se um *livro terceiro* de Estrabão, certamente da sua *Geografia*, mas sem quaisquer referências titulares [fl. 6v]. Aponta-se também genericamente um *Livro XI*, de Tácito, provavelmente dos seus *Anais* [fl. 13].



Invoca-se, simplesmente, um articulado jurídico *De Censibus*, do jurisconsulto romano Paulo, talvez retirado de alguma versão do *Digesto* [fl. 14v]. Faz-se, igualmente, uma menção pouco precisa a um *Livro XVI*, da autoria de Aulus Gellius, parte possivelmente das suas *Noites Áticas* [fl.13v]. Por fim, ainda se considerava textualmente um *Itinerário* atribuído erradamente ao imperador Antonino Pio [fl. 6]. Quanto aos outros quatro autores clássicos alegados, o carácter vago das suas chamadas permite apenas conjecturar que Resende se servia de apontamentos e consultas de obras como o *De Situ Orbis*, de Pompónio Mela ou a *Geografia*, de Ptolomeu, ao mesmo tempo que resumia, muito livremente, alguns temas do *Divino Augusto*, de Suetónio [fls. 12 e 16].

Acompanhando estes testemunhos clássicos, o humanista eborense adianta ainda duas referências a fontes que se poderiam classificar patrísticas e bíblicas: uma chamada, não especificada, ao famoso trabalho *Historiarum Adversus Paganos Libri VII*, de Paulo Orósio [fl. 8v], a que se somava uma pequena citação do capítulo IV do Génesis, livre e concisamente copiado [fl. 7]. Curiosamente, apenas um único autor moderno colhia, duas vezes, a atenção do texto resendiano: André Alciato, o grande mestre da jurisprudência do Renascimento, comparecia para apoiar com a sua autoridade as incursões do nosso humanista na história do direito eborense [fls. 12v e 13v]. Em continuação, ainda mais humilde se afigura o repertório das fontes e documentos escritos manejado pelo trabalho realizado por Resende em torno dos temas da história cristã de Évora. Recolhem-se, sumariamente, nove diferentes fontes. A mais citada, com as suas três minuciosas chamadas, é o *Livro de Linhagens*, do conde D. Pedro [fls. 27 e 33], a que se seguem duas longas menções panorâmicas, já referidas, da *Crónica do Mouro Rasis* [fls. 27 e 29v-32]. Coligem-se ainda alusões singulares à *Crónica de D. Afonso Henriques*, de Duarte Galvão [fl. 33], a duas memórias anónimas [fls. 34, 35 e 37] e a materiais diversos, desde o *Breviarium Eborense* ao foral da cidade, passando ainda por um livro de aniversários da Sé ou por um códice manuscrito medieval hoje desconhecido [fls. 22v, 24, 26, 26v, 34, 42v e 43v]¹². Assinale-se, a terminar, que este conjunto documental se aplicava, justamente, ao segundo andamento narrativo que estruturava o texto resendiano, não

¹² Neste último caso, poderá tratar-se de um códice alcobacense que é apresentado com estas personalizadas referências: “[...] eu tenho humo breve summario dos reis Godos hacte elRei dom Afonso Henriquez, en Latin, tal qual haquelles têpos usavan [...]” [fl. 34]. O manuscrito parece, depois, ter passado para a posse de Manoel Severim de Faria, desconhecendo-se, actualmente, o seu paradeiro. Veja-se o estudo de Aires Augusto Nascimento, “Em Busca dos Códices Alcobacenses Perdidos”, in *Didaskalia*, n.º IX, 1979, p. 285.

existindo sequer quaisquer associações entre os dois planos heurísticos da obra, como se Resende, para escrever acerca do passado latino, o tivesse que fazer, normativa e obrigatoriamente, à semelhança, por exemplo, de um Tácito, enquanto para fixar a memória da história cristã eborense a tivesse de celebrar como um religioso conventual...

Avaliando esta constelação de autores, obras e materiais documentais, importa destacar que, paradoxalmente, nenhuma das alegações polémicas da *História* se estudava com estas fontes escritas... Nem a acção de Sertório, nem a apropriação do proto-apóstolo São Manços, nem ainda, muito menos, a reivindicação da naturalidade eborense da figura do mártir São Vicente se conseguiam comprovar e explicar através de qualquer das peças daquele conjunto de documentos escritos. Com efeito, as fontes clássicas colhiam, exclusivamente, na investigação do nome, origem da cidade e da sua situação jurídica face ao direito romano. De fora permanecia toda a estratégia exemplar que se expressava na dignificante ligação entre Sertório e Évora ou as várias outras referências a personagens que ilustravam a qualidade do passado latino da cidade. A mesma situação ocorre, com algumas variantes, quanto às matérias mais polémicas da história cristã eborense, não se mostrando neste andamento as fontes e documentos escritos eficazes para esclarecer eventos fundamentais como a data da reconquista afonsino-giraldina da cidade, o apostolado evangélico de São Manços, a filiação eborense de São Vicente ou, até, a encerrar, o crescimento demográfico registado no reinado de D. Afonso IV... A fama e competência intelectuais do celebrado humanista encontravam-se, porém, suficientemente salvaguardadas: André de Resende convoca e publica na sua *História* testemunhos suficientes para comprovar todas as suas afirmações mais polémicas... Estas provas fazem mesmo do seu pequeno livro, no panorama nacional, uma obra totalmente inovadora, singular e única, no domínio das metodologias, da documentação e do género disciplinar. Os métodos de prova ofereciam aos seus leitores um estudo que se distanciava dos trabalhos históricos habituais, particularmente através de uma surpreendente e generosa utilização de fontes, maioritariamente, não literárias. O humanista tinha advertido logo no início do seu discurso que “*eu nom screverei salvo ho que achar por auctores dignos de fé, ou por scripturas de pedras ou o que nossos olhos inda podemos veer [...]*” [fl. 7v]. Parece ser, na verdade, esta metódica tríplice que orienta os desenvolvimentos narrativos, o formato e o próprio estilo perseguido pelo pequeno livro, casando as autoridades literárias, os testemunhos epigráficos e os monumentos arqueológicos e

topográficos que é como se julga poder traduzir essa noção do “*que os nossos olhos inda podemos veer*”... Apesar desta declaração inicial, o trabalho resendiano não utiliza nem reúne equilibradamente estas três dimensões, antes optando por privilegiar o estudo e reprodução “*dessas scripturas de pedras*”. Manejando profusamente este tipo de monumentos, André de Resende não apenas critica e corrige algumas autoridades clássicas¹³, como, sobretudo, consegue ainda comprovar a esmagadora maioria dos temas polémicos compilados no seu texto. Toda a decisiva estratégia dos exemplos ressalta de documentação epigráfica. Desde a abertura da *História* que se destaca esta deliberada opção, concluindo o nosso humanista o seu primeiro capítulo centrado na defesa da etimologia

“Ebora” que “*assi sta em humo letereiro antigo en casa do capitão dos ginetes, e em tres que eu en minha casa tenho, e en outro na rua da sellaria, meio quebrado, e em huma columna per que se conptavam has milhas allem da Tourega per ha strada antigua que hia para Alcaçar. Dos quaes letereiros depois falarei*” [fl. 6].

É significativo que, desde o primeiro tema enfrentado e resolvido pelo erudito humanista, se adiante tão fértil e oportuna colecção de provas epigráficas, reforçadas ainda com aquela promessa “*dos quaes letereiros depois falarei*”, prefigurando uma visita íntima entre o desenvolvimento da narrativa e a prodigalidade desses monumentos. O que acontece, de imediato, no capítulo seguinte sobre a “*muita antiguidade de Evora*”, lição que se encontra escorada num desses indiscutíveis “*letereiros*”, permitindo a André de Resende esclarecer que “*posso mōstrar grande antiguidade, pois em tempo do grande Lusitano Viriato ia era. Ho que parece por aquelle letereiro antigo que sta em sanct Beento de Pomares, que diz assi: L. SILO. SABINVS. bello contra Viriatum. in Ebor. prov. Lusit. agro. multitudine telor. confoss. ad. C. Plaut. praet. delatus humeris mil. H. Sep. e. pec. mea. m. f. I. in quo nemin, velim mecum, nec Serv. nec lib. infseri. Si Secus fiet. velim ossua quorum cun Q. sepulcr. meo erui. Si patria libere erit*” [fls. 7v-8].

A seguir, já nem sequer surpreende que quase toda a narrativa do terceiro capítulo, acerca do “*tempo de Sertório*”, se encontra estruturada em torno de outros testemunhos epigráficos. O mesmo se descobre no quarto tema que, intitulado dos “*flamines e flaminicas*”, convoca mais provas epigráficas originais para esclarecer a posição religiosa dominante da

¹³ Assim acontece logo no primeiro capítulo quando, a propósito “do vero nome desta cidade”, o humanista critica a lição de Ptolomeu com estas palavras: “[...] dos quaes letereiros depois falarei. Por ho qual nō duvido que em Ptolomeu sta erro, ou da impressã, ou da memoria, que a esta cidade de Lusitania chama Ebura, e a huma villa de Andaluzia perto de Cadiz chama Ebora [fls. 6v-7]. Todavia, um pouco mais à frente, Resende não deixa de procurar “desculpar” alguns dos erros que se encontravam nas obras clássicas, alegando que “*quomo estes foorom Gregos e estrãgeiros: facilmente podeeron errar en ha semelhança e propinquidade dos nomes, tomando hum por outro [...]*” [fl. 6].

cidade alentejana na Lusitânia latina. Também ao tratar “*de dous homeens naturales de Evora*”, cuja memória contribuía para certificar a nobreza da sociedade eborense romana, arrolam-se mais dois monumentos epigráficos que colaboram para se perceber definitivamente a consideração elevada, quase íntima e familiar, com que Resende estudava e reunia esta documentação. De novo, como em todos os exemplos anteriores, o leitor acompanha uma minuciosa reprodução monumental, uma cuidada leitura epigráfica e a sua tradução em vulgar. Por vezes, alguns destes materiais guardavam-se na própria casa de André de Resende, como acontece com este documento que se pode acompanhar na sua tradução: “*A Lucio Voconio Paulo: filho de Lucio, da tribu Quirina, ho qual foi edil, e questor: e sex vezes humo dos dous varões: e sacerdote de Roma, e dos deoses, e dos Augustos: e prefecto da cohorte primeira dos Lusitanos, e da cohorte primeira dos Vertones, e tribuno da terceira legiã Italica, Evora liberalidade Iulia pos esta statua aa custa publica, en ho foro: porquanto elle en Roma diante da ordeem amplissima: defendeo fiel e constantemente has causas e utilidades publicas, en huma embaxada en que foi embaxador por esta sua republica, aa sua propria custa*” [fl. 19].

Neste caso, oferece-se um testemunho monumental verdadeiramente singular que saía, agora, da casa do humanista para a sua obra, comprovando generosamente vários temas da sua investigação acerca da dignidade latina de Évora. Concorria mesmo para comprovar a liberalidade do César para com a “pátria” do humanista, veiculando ainda informações que pareciam permitir identificar nesse passado romano um período de pujança cultural e económica (é o que talvez se procure infundir nos leitores com essa ligação entre a edificação da estátua no *forum* da cidade e a subscrição pública que a permite...). Esta exacerbada utilização da investigação epigráfica não acompanha apenas, como seria lícito pensar-se, o estudo do passado romano de Évora. Concorria também para testemunhar a sua história cristã. Logo no temário que abre esta área, o décimo capítulo, intitulado “*quomo Evora e mui antigo bispado*”, voltam a transcrever-se, a partir das colecções pessoais de Resende, renovados testemunhos epigráficos, decisivos, igualmente, para comprovar que “*en este tempo nunqua Evora lexou de ser sede episcopal. En minha casa tenho dous letereiros de leteras ja barbaras e mal fectas: mas que eu muito estimo, por daren testemunho de nossa antiga christandade [...]*” [fl. 24]. Não se encerra

sequer neste assunto a generosa compilação de materiais epigráficos e, em continuação, quando o humanista se alonga na discussão da data precisa da reconquista cristã de Lisboa, procurando defender a cronologia proposta pelo *Livro de Linhagens*, do conde D. Pedro, criticando ainda a omissão desta investigação na recente *Crónica de D. Afonso Henriques*, de Duarte Galvão, trata, mais uma vez, de ressuscitar velhos “letreiros” que permitem corroborar essa datação “*que eu acho certo assi per ho cronista, quomo principalmente por duas pedras que na see de Lisbõa stã. Huma mais antiga e de melhor letra que sta aa porta do sol da see, da parte de dentro que diz assi. [...] Ha outra sta aa mão directa da porta principal, no coberto, e diz o meesimo: salvo que acrescenta que foi dia dos sanctos martyres Crispino e Crispiano*” [fls. 33-34]. Sublinhe-se, a partir deste exemplo, que André de Resende sobrevaloriza propositadamente as provas epigráficas que prefere, inclusive, a outras fontes históricas documentais e memoriais (julga-se ser este o significado daquele “*e principalmente por duas pedras*”...), ideia que se parece ainda comprovar através da hierarquização documental seguida por esta investigação concreta, notando-se que só depois da exibição destas referências epigráficas se resolve o humanista a chamar a atenção para “*hum breve summario dos reis Godos hacte elRei dom Afonso Henriquez, en Latim, tal qual haquelles tempos usavam, e concerta com isto, nõ soamente no anno e dia do mes, mas inda diz que era huma sexta feria, aa sexta hora do dia, havendo cinco meses que elRei ha tinha cercada .s. desde Junho hacte Outubro*” [fl. 34]. Apesar da crónica manuscrita anónima em poder do humanista eborense fixar notícias mais precisas e completas sobre a reconquista afonsina de Lisboa, mesmo assim o humanista prefere privilegiar as provas mais concisas dos monumentos epigráficos. E de tal forma a sua investigação trata de acompanhar este tipo de lições que, por fim, no capítulo terminal, intitulado precisamente “*conclusam do tractado*”, André de Resende procura ainda rememorar o engrandecimento da urbe alentejana no reinado de D. Afonso IV convocando a prodigalidade do depoimento de nova fonte epigráfica, arrematando mesmo o erudito humanista que “*quero acabar este tractado com huma memoria que sta na see, en ho steo de fronte da capella da cruz, que tambêe faz a este proposito, para se saber quanto ha cijdade se tinha ennoblecido en povoaçam, pois quando elRei dom Afonso ho quarto foi aa batalha do salado, ho pode Evora servir com cent cavalleiros e mil homêes de pee*” [fls. 45v-46v].

A originalidade de um discurso histórico que se desenvolvia, afinal, maioritariamente, em função da generosidade de testemunhos epigráficos obrigou André de Resende a acautelar, junto dos seus potenciais leitores, a par e passo, sequencialmente, a especificidade do género disciplinar cultivado pelo seu texto. No prólogo dirigido às auto-

ridades municipais eborenses, o humanista trata de assinalar que a encomenda da sua “cidade” se podia filiar num gosto mais universal pela celebração do passado: “*E tã antiguo costume estimar has memorias antiguas, que quasi per humo consentimento en todas has idades houve esta opiniã, têerem se muitas cousas en preço non por ha bondade de ellas, mas por antiguidade [...]*” [fl. 3v]. Este apelo à investigação e fixação da antiguidade era, no entanto, “*muitas vezes tanto seen razão, que foi tempo en que se estimavan mais hos rudes e desconcertados versos de Ennio, que ha delicada e limada musa de Virgilio, e non por mais, que por haquelle ja ser antiguo, e este entam moderno*” [fl. 3v]. Em consequência, o erudito humanista esclarece encontrar-se disponível para averiguar a antiguidade da sua cidade, não vinculando-se apenas a um indistinto culto pelo passado, antes preferindo seguir um labor intelectual diverso, mas rigoroso. Uma opção que se confirma e explicita imediatamente a seguir, reconhecendo o texto que “*Et çerto que la teem ha antiguidade huma sua graça e maiestade, per que de todos se faz têer en reverencia. Donde vêe que hos povooos tanto se hãa por de maior dignidade, quanto se poden mōstrar por de mais longa antiguidade. Ho que foi causa que muitos quando com verdade non podiam, per outra via procurassem de se mōstrar mais antigos. Quomo hos AEgyptos, de que Diodoro screve que per tam fingidas e fabulosas razões se quiseron fazer hos primeiros homêes que no mundo fooron gêerados, comptando tantos milhares de anos, e tantas cijdades antiquissimas entre si. Hora demos e permittamus isto aa vulgar opiniam, quer seja erro, quer ho non seja, nem reprimamos ho que todas has nações occulta e abertamente procuran, a que non faltam auctoridades da sagrada scriptura, per que mōstrem que ha antiguidade das cijdades deve ser prezada*” [fls. 4-4v].

Como se depreende desta última declaração que começa a prefigurar um programa literário original, André de Resende reitera o seu interesse em estudar a antiguidade da cidade, mas pretende fazê-lo evitando qualquer tipo de fabulações e falsificações, apropriadas talvez para alimentar a *vulgar opiniam*. Pelo contrário, a investigação das antiguidades e, em particular, da antiguidade das cidades, era um tema sério que comparcia mesmo com elevação e dignidade nas próprias Sagradas Escrituras. “*Vos me pedistes que vos quisesse communicar ho que do antiguo de esta cijdade Evora nossa, e darvollo per scripto*” [fl. 4v], pelo que o atendimento desta inédita encomenda apelava para uma obra também original, combinando a inventariação das antiguidades com a especialização de um discurso literário capaz de dignificar e validar, com erudição e verdade, esse trabalho. Resende insiste, assim, neste tema recorrente do estudo das antiguida-

des, chegando mesmo, na sua dedicatória ao príncipe D. João, a oferecer-lhe o livro referindo “*este gosto que sei que ha de têr, da antiguidade da sua patria [...]*”. Destacando definitivamente, em termos normativos, a especificidade da sua investigação, do seu discurso histórico e da organização da sua narrativa textual, o humanista eborense conclui mesmo a sua obra discriminando que “*hacte aqui me pairesce que basta screver has antiguidades desta cizdade. Bem sei que haa outras cousas dignas de saberem. Mas epsas, ou stan en has cronicas dos Reis, ou en hos privilegios e foral da cizdade, por ipso me non quis entremetter a comptallas. Por hagora tenho comprido com ho que me pedistes [...]*” [fls. 45-45v]. E o que significava “escrever as antiguidades”?

Ao longo do século XVI, todos aqueles que possuíam, pelo menos, uma cultura académica e literária razoável, e que frequentavam com alguma regularidade o mundo, cada vez mais impresso, dos livros e das letras, sabiam que o estudo das antiguidades (ou *antiquitates*) tinha passado a designar uma disciplina intelectual autónoma que se dedicava à investigação de todos os vestígios do mundo antigo e que era mesmo responsável pelo aparecimento de uma enorme quantidade de títulos multiplicados pelos prelos quinhentistas¹⁴. Os autores destes estudos, reconhecidos por antiquários (ou, também, *antiquari*), cultivavam mesmo um género literário que, como a biografia ou a história eclesiástica, se mantinha fundamentalmente distinto da história, dos seus modelos e dos seus interesses. Os antiquários edificavam as suas obras em bases distintas das adoptadas pelos historiadores, começando pelos repertórios heurísticos que estudavam materiais ignorados ou desprezados pelos historiadores, como moedas, achados arqueológicos, monumentos, estudos topográficos e, principalmente, documentos epigráficos. Estes ressaltavam de um continuado interesse pelas inscrições antigas que remonta, no princípio do século XV, a homens como Ciriaco d’Ancona cujo labor se desenvolveria, depois, com a actividade de Felice Feliciano (1433-1479), preparando o caminho que haveria de conduzir às primeiras edições das grandes colecções de inscrições, de que um dos exemplos maiores são as *Epigramata Antiquae Urbis* (Roma, 1521), de Mariangelo Accuri e Jacopo Mazzochi¹⁵. O desenvolvimento e multiplicação dos estudos de antiguidades, mais sentidamente a partir da segunda metade de Quinhentos, revelou-se um sucesso que atingiu praticamente todo o mundo cultivado europeu e, em muitos casos, viria mesmo a ultrapassar o interesse que a historiografia humanista havia despertado. Esta situação afigura-se ter ficado a dever-se, entre outras sugestões, ao facto de as antiguidades, conquanto não deixassem de colaborar em várias das curiosidades da história, haverem alar-

¹⁴ Cochrane, *op. cit.*, p. 423, e, principalmente, Robert Weiss, “Gli Studi Antiquari in Italia”, in *Rinascimento*, vol. IX, n.º 2, 1958, pp. 141-201.

¹⁵ Weiss, *op. cit.*, pp. 162-176.

gado tão generosamente os seus interesses temáticos que se tornariam uma área de confluência de intelectuais e profissionais oriundos de vários quadrantes e marcados por formações e interesses culturais diversos. Muitos antiquários eram estimulados a escrever as suas obras motivados, quase exclusivamente, pelas suas fontes de estudo, outros eram impulsionados pela moda crescente do coleccionismo, alguns mobilizavam-se em torno da nova disciplina para procurar esclarecer textos e monumentos escritos, outros ainda encontravam nas antiguidades as bases com que edificavam a glória e a dignidade das suas terras natais... Impossibilitados de recorrer à *imitatio* da produção antiquária helenística e romana, conhecida apenas por vagas referências tardias, desconhecendo também o paradigma sugerido por Santo Agostinho – as *Antiquitates*, de Varrão, obra de que restavam humildes fragmentos –, os antiquários dirigiram a sua atenção para alguns textos clássicos que acabariam por influenciar o estilo e o formato dos seus estudos: o *De Lingua Latina*, do mesmo Varrão, a que juntavam trabalhos de Aulus Gellius, Estrabão e, entre outros, Diodorus Siculus¹⁶. Era precisamente com este último autor que André de Resende começava a definir, recorde-se, os princípios mais impressionantes que pretendia seguir a sua investigação das antiguidades eborenses (“[...] *ho que foi causa que muitos quando com verdade non podiam, per outra via procurassem de se môstrar mais antigos. Quomo hos Aegyptos, de que Diodoro screve que per tam fingidas e fabulosas razões se quiseron fazer hos primeiros homens que no mundo fooron gêerados [...]*”). Seguindo com competência e conhecimento os travejamentos centrais em que assentavam os estudos das antiguidades, com a publicação da *História da Antiguidade da Cidade de Évora* André de Resende encontrava-se a promover em termos pioneiros a nova disciplina nos espaços cultos peninsulares e a procurar encontrar-lhe domínios culturais úteis de aplicação. Esforço inovador que acabaria, porém, por enfrentar alguns riscos sérios...

Uma leitura pormenorizada da *História* permite descobrir que alguns “pequenos” temas casavam-se mal ou divorciavam-se mesmo dos métodos especializados pelas antiguidades. Referimo-nos aos longos capítulos XII a XIV, dedicados à inventariação do passado cristão da cidade transtagana, os quais, apesar da presença pertinente de duas inscrições monumentais epigráficas, privilegiavam um estilo cronístico, assumidamente histórico. Resende enfrentava mesmo nestas matérias temáticas que não integravam habitualmente o património

¹⁶ Cochrane, *op. cit.*, p. 438

das antiguidades e, apesar do seu esforço também antiquário, esta zona do texto afi-gura-se ter mais a ver com os princípios da história eclesiástica e com a tipologia dos factos transmitida pela tradição cronística medieval do que com as qualidades e carac-terísticas do género disciplinar que o humanista se encontrava a introduzir na cultura portuguesa epocal... De qualquer modo, mesmo estes assuntos acabavam por se orga-nizar, não nos conteúdos, mas no formato, seguindo a estrutura dos estudos de anti-guidades. Repare-se que, genericamente, André de Resende abandonou quaisquer outras preocupações para com a unidade do seu objecto que não fossem as que se definiam, ainda que vagamente, em torno da noção mesma de antiguidades, expressando-se atra-vés dos exemplos que, mais eloquentemente, fundavam a nobreza e dignidade de Évora. Concretizando, todo o livro apresenta capítulos tópicos, marcados, significativamente, pela quase total omissão de ordenamento cronológico, tão imprescindível nas narrati-vas históricas, processo que apenas se altera na discussão do tema da reconquista cristã de Évora e Lisboa. Não só desapareceram do texto as preocupações de cariz cronoló-gico, como também se resumem vastos períodos históricos a um único momento no “tempo”, como se afigura ser o caso dos cerca de sete séculos de ocupação romana da Península que se apresentam tratados sem quaisquer referências temporais, debaixo de uma única inspiração, na verdade, num só momento. Despido da dimensão cronoló-gica, o pequeno volume resendiano encontrava-se, naturalmente, impedido de trilhar uma organização narrativa factual-temporal, como ocorria nos discursos históricos, estruturando-se de forma diversa, mas relativamente homogénea e simples: depois de se adiantarem alguns breves tópicos introdutórios da lição de cada capítulo, o espaço geralmente reservado pela historiografia, particularmente, humanista para a redacção das orações passava, neste modelo, a divulgar transcrições e traduções de monumentos epigráficos, os documentos que mais ocupavam o desenvolvimento da obra. Assim, o formato do discurso transformava-se quase inteiramente numa simples questão de exi-guidade ou grandeza que ressaltava directamente da prodigalidade das provas epigráfi-cas. O nosso humanista, mais do que *escrever*, deixa-se, propositadamente, conduzir pelo que já estava, afinal, *inscrito*, tratando apenas de dilucidar com competência espe-cífica essas inscrições antigas, depois ainda divulgadas mais amplamente através das respectivas traduções... Parece poder reter-se que as antiguidades eborenses estampa-das em 1553 enformavam um texto breve e rápido porque o erudito humanista havia esgotado completamente nas pequenas dimensões da obra a totalidade dos materiais antiquários que havia reunido... E, no entanto, é com, pelo menos, uma certa pertur-bação que a nossa curiosidade antiquária actual regista uma indesculpável omissão nesta

colecção de fontes antigas: não se encontra no estudo do nosso humanista uma única referência que seja a esse monumento romano que ainda hoje é o mais conhecido ex-líbris da cidade alentejana, o templo chamado “de Diana”. Ao acompanhar-mos o desenvolvimento do livro resendiano fomos também percebendo que este era um discurso quase exclusivamente vinculado à inventariação das principais antiguidades que dignificavam e promoviam a cidade de Évora, pelo que não seria particularmente dignificante escrever acerca de um edifício clássico que se encontrava, agora, transformado nos mais concorridos açougues da urbe¹⁷...

Não obstante a sua brevidade, limitações e conteúdos polémicos, a *História da Antiguidade da Cidade de Évora* servia de forma competente o objectivo de divulgar as principais características e potencialidades da nova disciplina, ajudando a compreender melhor porque é que as antiguidades, durante o Renascimento, conseguiram congregar entusiasmos, profissionais e intelectuais, numerosos e variados. Partindo do texto resendiano, destaca-se, de imediato, uma enorme liberdade no estilo e na forma, não se registando preocupações excessivas em torno da organização narrativa e conceptual, da estruturação dos eventos e da sua caracterização cronológica – processos tão decisivos no discurso histórico –, ao mesmo tempo que não se enfatiza a qualidade literária e retórica, nomeadamente as normativas ciceronianas que a historiografia humanista pretendia impor a todas as suas produções e publicações. Verdadeiramente mais “livres”, menos coagidas pelos géneros literários clássicos, privilegiando as línguas vulgares, não admira que as antiguidades tivessem angariado adesões em níveis sociais e culturais compósitos, recrutando membros que eram, por exemplo, religiosos,

médicos, cosmógrafos..., passando ainda pelos profissionais do direito, um sector tão longamente hostilizado pelo Humanismo¹⁸. Fortalecidas por capacidades e autores variados, atraindo ainda, ao longo do século XVI, o interesse e curiosidade de novos públicos, as antiguidades trataram de começar a assinalar as suas clivagens teóricas em relação à história: esta, como esclarecia Paolo Manu-

¹⁷ Na verdade, esse templo romano celebrizado pela dedicação, sem grandes fundamentos, a Diana, havia sido transformado, no reinado de D. Afonso IV, nos açougues centrais da cidade, tendo o edifício original registado amplas transformações, sendo totalmente emparedado e ameiado com merlões góticos. Devemos até interrogar-nos se, de facto, André de Resende conhecia o passado latino deste monumento, atendendo a que não colhe na sua bibliografia qualquer atenção ou curiosidade pelo monumento. Consulte-se, para informações mais detalhadas, Túlio Espanca, *O Aqueduto da Água da Prata*, Évora, 1944, p. 10, e, do mesmo autor, *Évora. Arte e História*, Évora, 1980, pp. 14-15.

¹⁸ Recorde-se, a título de exemplo, que um dos mais relevantes manuais de antiguidades, editado no século XVI, resultava do trabalho de um bem conhecido cosmógrafo: Peter Apianus, *Inscriptiones Sacrossanctae Vestustatis*, Ingolstadii, 1534. Sobre o tema da hostilidade entre humanistas e juristas remete-se, novamente, para a notável investigação de Gil Fernández, *op. cit.*, pp. 231 e segs.

zio, herdeiro do célebre editor veneziano, preocupava-se com o tempo, as antiguidades com o espaço¹⁹... Quanto ao texto de André de Resende, o espaço parece significar exclusivamente Évora, a cidade natal, a pátria do nosso humanista... Ou haverá ainda outros significados que escapam à nossa observação com mais de quatro séculos de sedimentação de outras tantas curiosidades?

O público culto português de Quinhentos que leu ou teve oportunidade de discutir o livro resendiano atribuiria, certamente, este sentido imediato aos seus principais temas: tratava-se de um rasgado elogio da sua cidade, concretizado originalmente através da narração e da transcrição dos mais sublimes exemplos do seu passado latino e cristão. O elogio transformar-se-ia, naturalmente, em orgulho para os leitores ebo-
renses, esperando-se que suscitasse a admiração dos restantes... Se a impressão da *História da Antiguidade da Cidade de Évora* pretendia, de facto, divulgar a uma escala mais ampla, nacional, junto de um público culto e cortesão, a nobreza da sua cidade, alimentando o orgulho e excitando a admiração, parece lícito supor que André de Resende esperava com a estampagem da sua obra contribuir para elevar a importância da sua urbe no seio da geografia urbana concorrencial do Portugal da sua época. Na verdade, não parece possível deixar de religar a rasgada exornação do passado de Évora aos processos cada vez mais intensos de competição entre as grandes cidades do reino, numa altura em que as ambições urbanas se expressavam, nomeadamente, pela qualidade dos direitos e pela quantidade de privilégios ou, mais “simplesmente”, pelo banco que os seus representantes ocupavam em cortes... Entre 1531 e 1536, os mais importantes dignitários municipais e a alta nobreza local parece terem procurado intensamente alterar e engrandecer a posição que Évora ocupava no espaço do reino. Cuida-se, precisamente, de datas que coincidem com a longa permanência de D. João III e da corte na cidade alentejana, começando, então, a tomar forma um movimento de contornos complexos, actualmente pouco reconhecido e menos estudado, que reivindicava a transformação da cidade em cabeça do reino, em centro político do País...

Possuímos poucas informações sobre esta corrente de opinião, mas é possível, a partir de alguns testemunhos dispersos, aproximarmo-nos de algumas das ideias mais interessantes de um movimento que talvez tenha apostado em cruzar a ambição social e política urbana com um programa ideológico mais profundo de perspectivação

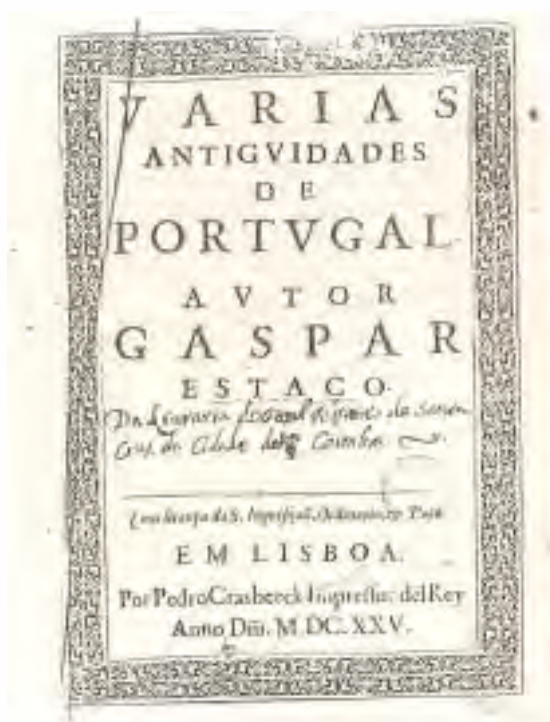
¹⁹ Cit. em Cochrane, *op. cit.*, p. 440.



da soberania. Do conjunto de ambições e reivindicações locais que se foram formando durante a instalação da corte régia em Évora, assinalem-se duas posições relevantes que procuravam nitidamente altear a situação da cidade. Em 1535, um ano antes de D. João III abandonar a urbe, Garcia de Resende, em representação dirigida às mais importantes dignidades eborenses, exortava-as a interceder junto do monarca para que a urbe transtagana passasse a beneficiar dos mesmos privilégios concedidos a Lisboa, ao mesmo tempo que reivindicava o interesse da cidade em acolher os Estudos Gerais²⁰. Ainda três anos mais tarde, em 1538, mesmo depois de a corte joanina ter abandonado a cidade, Francisco de Miranda, um dos seus procuradores, continuava a bater-se junto do monarca pela mudança definitiva da corte para Évora, propondo a sua transformação em “capital” do reino²¹. É mesmo possível descobrir no compilador do *Cancioneiro Geral* um dos porta-vozes mais activos deste movimento que parece ter sido suportado pelos poderes municipais e pelos estamentos sociais superiores da sociedade eborense. Com efeito, seguindo uma outra carta de Garcia de Resende que, apesar do interme-diário, se dirige claramente ao monarca, escrita ainda no calor da estada da corte régia em Évora, amplia-se com um nítido conteúdo senhorial o programa reivindicativo que estamos a tentar acompanhar, sublinhando-se que “*cá estão os*

²⁰ Uma carta de Garcia de Resende, integrada no processo de preparação das Cortes de Évora de 1535, explicitava junto da Câmara da cidade as ideias e reivindicações assinaladas: “[...] eu estou tam mall sentido, que nam poso hyr a chamado de vosas merces, o que muyto folgara de fazer; e por yso pedy por merçe ao Sôr Andre Boto que fose dar esta escusa por my. E lhe dyse que len-brase a vosas merces, que, o que me parece que deviam de reque-rer pera serem nestas Cortes, eram os Senhores Craveyro e Fran-cisco de Myranda, que por suas nobrezas de sangue, vertudes e bom saber o faram muyto bem. E que devem de requerer a elRey, noso Sôr, que polos muytos mereçimentos desta cidade, como eu compridamente mostrarey; e polo Princepe, noso Sôr, e os Senho-res Ifantes dela serem naturaes, que o Princepe, noso Sôr, aqui foy conçebydo [...] que sua Alteza faça merce a esta çidade de todolos preveleijos, que tem e tener a cidade de Lixboa. E que faça nela em cada hum ano huma feira franca, pera se tornar a restaurar de quã perdida estaa. E asy que pase aquy os Estudos Jeraes, pera a çidade se povoar; e isto, Senhores, me parece neçes-sario, cõ o mais que a vosas merces parecer bem; e beijo as mãos a vosas merces. Garcia de Reesende [...]”. Esta carta encontra-se em BPADE, Arquivo da Câmara de Évora, Livro IX de Originaes, fl. 551, e foi publicada em Anselmo Braamcamp Freire, “Em Volta de Uma Carta de Garcia de Resende”, in *Arquivo Histórico Portu-guês*, vol. III, n.ºs 1-2, 1905, p. 46.

²¹ A carta que nos chegou de Francisco de Miranda comprova estas reivindicações, desenvolvendo mesmo uma estratégia argumen-tativa que assenta numa evidente dicotomia entre Évora e Lisboa, em que a primeira comparece como uma espécie de “terra prome-tida”: “[...] dou novas a V.A. da vosa cydade a quall esta de maneira que quem na vyr numca seja dela hyra peço a Deus noso senhor que me de vida ate ver Vosa A. e dahi pera diante seja ho que ele quijer a Rainha nosa Senhora não sei se he ja convertida a nosa fe dEvora que me dizem qua que vay ja conhecendo a mall-dade dese lugar e a nosa verdade porque mui contente deve ser Rainha dEvora sem outra cousa nenhuma beijo as mãos de V.A. a que peço que por sua vida e saude e de vosos filhos e casa se tire dahy e se venha pera esta terra da promissam dEvora aos xxbj dabrill de bcxxxbij anos. Francisco de Mirãda.” O original desta carta encontra-se em AN/TT, Corpo Cronológico, parte 1, maço 61, n.º 51, e está publicado no estudo anteriormente referido de Braamcamp Freire, p. 60.



excelentes príncipes e muito altos infantes. Cá tendes o senhor duque e muitos outros senhores. Aqui está a real corte. Aqui tendes touros, canas saraus e nobres damas. Se quiserdes passear, tendes terreiro e rocio e também hortas como lá, e ruas largas e bem chãs, cidade bem assombrada com solenes mosteiros. Se sairdes fora, aqui estão os verdes campos cheios de todallas caças e, se pescar, pescarias, e se desejardes jogar, jogo achareis que farte e banquetes mui sobejos [...]"²².

Não sendo possível reconstruir rigorosamente todas as componentes e características destes textos e reivindicações em que se vai destacando a dimensão senhorial e áulica da cidade de Évora em contraste com o cosmopolitismo mercantil de Lisboa,

importa procurar interrogar, suspeitosamente, o pequeno livro de André de Resende acerca destas sugestões, até porque nenhum outro texto impresso prestava serviços tão decisivos na comprovação da dignidade e nobreza exemplares, quase ímpares, da urbe alentejana... O mestre humanista havia regressado a Portugal em 1534, precisamente na altura em que morre a sua mãe²³, participando ainda nos derradeiros momentos da estada da sociedade de corte joanina na sua cidade. Teria, assim, ensejo de acompanhar de perto as reivindicações que se intensificam nesse período tentando transformar Évora na cabeça do reino. Não lhe reconhecemos, então, nenhuma posição: será o seu texto, cuja versão manuscrita estaria organizada entre 1540 e 1546, uma intervenção, devidamente amadurecida e fundamentada, em todo este tema que comprometia, afinal, a situação da sua própria "pátria"? A investigação das antiguidades de Évora parece representar também um esforço para definir e precisar a posição que a cidade alentejana cumpria na geografia do reino. Na lição que o humanista dedica ao tema da reconquista cristã de Lisboa (capítulo estranho num discurso dedicado às antiguidades de Évora) determina-se, sem equívocos, o papel primacial que a cidade

²² Este excerto de uma carta de Garcia de Resende a Francisco Castelo Branco, camareiro-mor e um dos colaboradores mais íntimos de D. João III, encontra-se publicado em Joaquim Veríssimo Serrão, *História de Portugal*, vol. III, Lisboa, 1978, p. 226.

²³ Ferreira, "Notícias", p. 415.

ocupava no País: “[...] isto quanto a Lisbõa, que por ser a mais noble cijdade de Hispania, non desagradaraa a hos lectores meter este pedaço haqui” [fl. 91]. Atente-se que o “recado” parece óbvio, mesmo num texto que havia sido encomendado por essas mesmas autoridades e grupos sociais que, poucos anos atrás, se julga terem dado corpo a esse combate pela primazia de Évora: a capital, a cabeça do reino, Lisboa, é a “mais noble cijdade de Hispania” e seria, talvez, obrigação de qualquer leitor culto, incluindo os da cidade transtagana, reconhecer a sua posição primeira que se encontrava devidamente ancorada na história e no texto resendiano ao reconhecer-se, por exemplo, o impacto central e decisivo da sua reconquista e, anteriormente, a sua situação superior face ao direito romano. O pequeno livro impresso de André de Resende dilucidava rigorosamente a situação com que Évora comparecia na geografia social e política do reino, escrevendo-se nessa *Fala à Princesa D. Joana* que o humanista achara conveniente anexar às suas antiguidades: “[...] reduzindo me a ho que brevissima e summariamente non consente a razam que lexe de dizer, Princepsa serenissima, esta vossa cijdade, en outro tempo casa e allogiamento do valeroso e muito nomeado Sertorio, e en este nosso frequente morada e habitaçã dos Reis e Principes nossos Senhores: cijdade en sua ori-geem e fundaçam antiquissima, en ha fee catholica e religiam chris-tãa entre todas has de Hispania ou mais antiga, ou tanto quanto ha que mais, en nobleza de estes regnos ha segunda, e en lealdade, amor e serviço da real corõa delles sen duvida ha primeira [...]” [fls. 47v-48].

Este discurso de boas-vindas foi pronunciado por André de Resende em 28 de Novembro de 1552, no ano em que se realizou o casamento da princesa com o herdeiro da Coroa portuguesa, o príncipe D. João. Quando D. Joana entrou na cidade de Évora foi recebida pelas principais autoridades e nobreza locais, escutando, a seguir, o discurso do nosso humanista. Nesta oração, Resende não deixava de recordar os dois veios que, desde o passado, pautavam a dignidade da cidade: o seu “valeroso” passado latino e a sua adesão à fé cristã nos começos da Igreja apostólica primitiva. Existem, é certo, alguns acentos com os quais o humanista tenta actualizar aquele passado dignificante, como parece insinuar-se através da estreita associação entre a eleição de Évora por Sertório e a sua escolha frequente para largas estadas dos monarcas portugueses. No entanto, a partir

destas sugestões, o discurso público resendiano não conclui que Évora deveria ser a primeira cidade do reino, antes esclarece que era a segunda. Primeira apenas, como todas as outras, nessa retórica reafirmação de lealdade, amor e serviço ao monarca...

O pequeno volume impresso em 1553 abria-se, porém, a outros sentidos. Para nos aproximarmos da sua investigação é necessário começar por compreender os significados de alguns dos símbolos mais activos convocados pelo trabalho do erudito humanista. Recorde-se que toda a estratégia exemplar em torno da qual adejava o texto das antiguidades de Évora se resumia a uma sucessão, quase sequencial, de paradigmas individuais: Sertório, São Manços, São Vicente, D. Afonso Henriques, D. Afonso IV... Qual destes paradigmas estava verdadeiramente imbuído de actualidade? Qual era o que transmitia lições exemplares mais actuais? Dir-se-ia que, provavelmente,

todos, mas talvez com diferentes finalidades: enquanto São Manços ou São Vicente poderiam constituir paradigmas religiosos e morais, representando a evangelização primitiva que deveria ser “actualizada” pela Igreja quinhentista, já os casos de Sertório ou de D. Afonso Henriques encontravam-se mais estreitamente ligados à *personalidade* da cidade, o primeiro como expoente do seu apogeu clássico e o segundo dirigindo a sua reconquista e refundação depois da “barbárie” visigótica e muçulmana. O “herói romano” e o primeiro monarca comparecem, assim, no texto das antiguidades eborenses como paradigmas do poder e da sua acção na elevação e engrandecimento da cidade: tratava-se, portanto, dos verdadeiros exemplos a seguir na actualidade? Símbolos do Poder que se queria agora também reactualizar e ajudar a legitimar com as lições do passado?



Estranhamente, aquele que, nesta época, melhor representava precisamente o poder inaugurado com o primeiro Afonso, o monarca reinante, parece uma figura praticamente ausente do pequeno livro do humanista. No entanto, D. João III só aparentemente desertou das narrativas do texto, porque uma leitura mais minuciosa permite encontrar três vezes o rei, percebendo-se mesmo que, pelo menos, em dois quadros que importa reproduzir a sua presença está carregada de simbolismo, cuja compreensão não escaparia, de certo, aos leitores da *História*. D. João III começava por ser textualmente referido no terceiro capítulo (*Do tempo de Sertorio*), quando, ao registar o apogeu clássico da urbe, André de Resende assinalava, relembre-se, que “*mandou Sertorio cercar ha cijdade de cantaria lavrada, quomo se inda em muitas partes mōstra, per onde e ha cerca velha, e assi fez trazer ha agua da Pratta a ho portico em ho mais alto da cijdade, donde se repartira per has regiões della: quomo eu declarei en huma apologia ou resposta contra ho bispo de Viseu screvi: que extorvava a elRei nosso senhor tornar a trazer ha dicta agua: dizendo lhe que nem ha agua ca viera jamais, nem podia vijr nem Sertorio aqui stevera: nem ha obra era romana: contra ho que eu a sua alteza tinha persuadido. Tambei falei dipso en dous livros dos aqueductos que a el Rei per seu mandado screvi e por tanto hagora nō e necessario tornallo repetir [...]*” [fls. 10v-11].

A seguir, o monarca comparecia de novo na obra do humanista no capítulo xv (*Quomo Evora tornou a ser Bispado, e quem foi ho primeiro Bispo*), lição que começava por recordar, como se explicou atrás, que “*procurou logo elRei dom Afonso Henriquez que ha cijdade foosse tornada a sua dignidade episcopal, e assi ho pos per obra*”, concluindo-se, um pouco mais à frente, este tema com esta tão significativa quanto sentida declaração: “*Prosegiron hos bispos dij en diante, hacte ho annō de nosso senhor de MDXLI, que elRei nosso senhor Dom Ioan, ho terceiro deste nome impetrou do papa Paulo terceiro, que ha criasse nova metropole, quomo hora e, cujo primeiro arcebispo e, e seja per muitos annos, ho infante Dom Henrique, Cardeal de Portugal*” [fl. 43v].

Estas duas passagens, que constituem quase as únicas em que se guardavam acontecimentos “actuais”, talvez nos ajudem a investigar a funcionalidade epocal do livro das antiguidades de Évora, até porque encerram, desde logo, uma vantagem pertinente, ao sugerirem qual o símbolo com que o humanista procurou coroar o seu discurso. Repare-se que os dois excertos apresentados sumariam os exemplos mais importantes do passado latino e do passado cristão da cidade alentejana: o primeiro, associado, como se viu, a Sertório, enquanto o segundo se aprofundava com a restauração da dignidade episcopal da cidade. A estes dois emblemas centrais do passado de Évora, André de Resende entendeu dever associar D. João III que, desta forma, passava a comparecer

no texto como o lugar de confluência, como a síntese da dignidade e nobreza da antiguidade da cidade. O passado desaguava, inevitavelmente, no presente, mas as suas qualidades mais impressionantes actualizavam-se com o monarca reinante. Este, apesar das escassas referências do pequeno texto, encontrava-se nos locais certos e parece poder dizer-se que se exhibe mesmo como o símbolo para o qual o livro, permanente e propositadamente, procura apontar... Só que declarar ser o rei o símbolo principal que ajuda a compreender a *História* do nosso humanista poderá parecer, com alguma justiça, quer uma generalidade simplista quer, ao contrário, um substancial exagero que o texto não comporta, ao mesmo tempo que se deveria creditar como um insípido cair do pano, após uma rápida peça despida de surpresas de vulto, nem, afinal, particularmente “dramática”, nem totalmente “feliz” – apenas rápida e com um final de interesse limitado... Porque, enfim, o rei é, naturalmente, o rei. Um símbolo universal com uma autoridade que os leitores do volume de Resende não ousariam, certamente, discutir, limitando-se a reconhecer e a servir. Isto para além de possuírem ainda, pelo menos alguns, a inegável vantagem (sobre a nossa investigação, obviamente) de conseguir casar a compreensão da instituição real com o conhecimento da pessoa física que a representava, permitindo entender o seu legítimo poder através também dos seus gestos, ordens, comentários, atitudes, silêncios... Mas se todos se referiam, quando a obra do humanista foi estampada, a um mesmo rei, neste caso, D. João III, não distinguindo, antes associando univocamente, a personagem e a função, já nem todos, em contrapartida, conseguiriam discernir de forma semelhante esse símbolo. O rei que, por exemplo, Garcia de Resende convidava a transferir a capital do país para Évora não deveria, seguramente, ser entendido e simbolizado da mesma forma pelos mercadores de Lisboa que se haviam habituado a ver o monarca a dirigir a administração dos negócios ultramarinos, sendo ainda possível conjecturar que um qualquer obscuro camponês do Minho (apesar de estarmos quase radicalmente privados de poder vir algum dia a reconstruir as suas opiniões...), vivendo num mundo marcado por um sistema de valores largamente distanciado das culturas cortesãs ou mercantis epocais, talvez encarasse o “seu” rei como uma autoridade longínqua, invulgar, talvez mesmo fantástica... E poderia ainda ocorrer que nenhuma destas modalidades de entender o mesmo símbolo coincidisse com a representação do rei proposta por André de Resende. Da mesma forma, podia também acontecer não coincidir nenhuma destas representações do monarca com a sua imagem oficial, com a forma

como o próprio monarca e os seus colaboradores mais íntimos entendiam e divulgavam o seu próprio poder...

Se não podemos aceder a investigações e interpretações várias em torno do tema da representação e simbolização do poder régio no Portugal do século XVI²⁴, pode-se, pelo menos, tentar perceber como é que a *História da Antiguidade da Cidade de Évora* trata de simbolizar o monarca reinante, D. João III. Para além daqueles dois largos excertos que actualizavam a exemplaridade sertoriana e afonsina, transformando D. João III, duplamente, num “novo” Sertório e num “novo” Afonso Henriques, porque depositário da actualização dos seus exemplos, o livro do humanista eborense passava aos seus leitores outros entendimentos mais cuidados da instituição real. A obra começava e terminava mesmo com referências importantes ao símbolo real. A abrir, nessa cena emblemática em que o humanista recorda o seu encontro com o príncipe herdeiro, recolhem--se algumas ideias pertinentes acerca da dinastia reinante. Nesta dedicatória, recorde-se novamente, Resende procura esclarecer que *“beisando eu ha mão a V.A. em Almeirin, oclhou V.A. pera ho arcebispo de Lisbõa, e perguntoulhe quem eu era, e tornando se a mi, me dixe que lhe perdõasse que me non cognoscera. A esta tã real humanidade eu nõ tive entam mais que responder, salvo que plazeria a deos com longa vida de vossa alteza dar-me a mi graça de lhe fazer algum serviço per onde me melhor cognescesse. Este desejo ficou tam impresso en minha alma que entre tanto ho nõ ponho en efeito, da vida qua vivo me paresce que sou indigno, e do emprego do tempo en outra cousa, quomo de cousa furtada me affronto. Mas segundo deos fez hos reis grandes, non teemos ca hos baxos cousa mais propria com que vos servir, que com este amor e lealdade que aa Real majestade se deve. En esta parte, beem ousarei eu abbonar me e igualar me com outro qualquer, se leal amor me meresce abbonaçam. Mas com todo la fica inda ha divida do serviço que prometti, por ho qual, per minha meesma bocca stou empegnado. Hora medindo minhas forças, e considerando que hos homeens de leteras, com leteras servem a hos Reis e principes [...]”* [fls. 1v-2].

Paremos aqui. Esta “actualizada” fronteira de entrada nas antiguidades de Évora parte de uma cena singular, habilmente aproveitada pelo erudito humanista para discorrer sobre um tema que lhe parecia central: as relações entre os príncipes e os homens de letras. Tratando, prontamente, de desfazer um equívoco que ilustrava, precisamente, uma etapa pes-

soal dessa comunicação mais ampla,

²⁴ Veja-se, sobre o tema das representações do príncipe, o trabalho fundamental de Ana Isabel Buescu, *Imagens do Príncipe. Discurso Normativo e Representação (1525-1549)*, Lisboa, 1996.

Resende prefere esclarecer os seus leitores de que o reconhecimento da sua actividade intelectual não se deveria estribar tanto na sua pessoa física mas, essencialmente, no seu serviço literário, o qual enformava mesmo a única pauta capaz de proporcionar um acertado conhecimento do seu valor e competências (*“salvo que plazeria a deus con longa vida de vossa alteza dar-me a mi graça de lhe fazer algum serviço per onde me melhor cognescesse”*). A recordação do seu encontro com o herdeiro da Coroa permite ainda ao erudito eborense exacerbar a ideia de serviço como ligação de sentido único entre os intelectuais e os príncipes, integrando-a ainda no ordenamento social vigente. A seguir, na continuação da dedicatória, o humanista termina por caracterizar totalmente esta relação social e cultural específica, referindo que *“hora medindo minhas forças, e considerando que hos homêes dados aas leteras com leteras servem a hos reis e principes e que ho tal serviço sempre aos mesmos foi aceitissimo, em isto me determinei: Mas entre tanto com outro mais importante me detenho, paresceo me beem tornar ante vossa A. com esta historia desta sua cijdade Evora. Que por V.A. en ella nascer lhe quer beem quomo a patria, e ella a V.A. ama quomo a filho e en elle se reeve quomo en specelho”* [fls. 2-2v]. Esclarece-se, finalmente, nesta última parte da dedicatória, que a associação entre os príncipes e os homens de letras pressupunha, de facto, o serviço, mas apelava também para a aceitação (encomenda, financiamento, protecção...) do trabalho intelectual, veio que deveria ainda incluir a compreensão clara da importância da investigação literária. Tal era o caso do próprio texto resendiano que permitia esclarecer, por exemplo, ser o príncipe também um símbolo da cidade, da urbanidade, um símbolo em quem a própria cidade se revia, sugerindo a pergunta de se saber se a vida da cidade se confundia, afinal, com o próprio devir do príncipe? A despedida literária escolhida para encerrar a pequena obra do nosso humanista, o discurso de saudação à princesa D. Joana, concorre para esclarecer mais generosamente aquela questão, reafirmando os principais tópicos que comparecem na dedicatória ao seu futuro marido. Voltemos a ler a parte central dessa arenga pública, na qual *“reduzindo me a ho que brevissima e summariamente non consente ha razam que lexe de dizer, Princepsa serenissima, esta vossa cijdade, en otro tempo casa e allogiamento do valeroso e muito nomêado Sertorio, e en este nosso frequente morada e habitaçam dos Reis e Principes nossos senhores: cijdade en sua origeem e fundaçam antiquissima, en ha fe catholica e religiã christãa entre todas has*

de Hispania ou mais antiga, ou tanto quanto ha que mais, en nobreza de estes regnos ha segunda, e en lealdade, amor e serviço da real corõa delles sen duvida ha primeira, beisa vossas reaes mãos, e per humo publico e gêeral voto, com hos animos chãos de tanto contentamento, de quanto ho humano intellecto e capaz: pede a deos omnipotente que vossa vinda a estes regnos seja felicissima, Entrae senhora per hos muros dos vossos, e appousentae vos entre hos vossos, quomo lhes ja entrastes per hos corações, que logo ficam entreghes, e a vosso serviço lealmente dispostos, e en elles firmemente stais appousentada. Vivaís muitos annos, e regneis muitos annos, e de vos nasça quem sobre nos regne muitos annos” [fls. 47v-48].

A partir deste texto, apesar de largamente marcado pelas retóricas próprias destes discursos, parece poder reter-se que, de facto, a cidade, o seu próprio devir, pertence inteiramente ao príncipe. Uma cidade, como o livro do humanista não se cansava de provar, era também antiguidade, passado, melhor, exemplos de dignidade e nobreza

transportados pelo passado e que, assim, passavam obrigatoriamente a residir no príncipe – a constituir também o passado do príncipe? Retomemos os excertos em que comparecia D. João III e tratemos de buscar nessas passagens alguns apoios para o esclarecimento desta associação emblemática entre a cidade, aqui representada por Évora, e o príncipe, representado pela própria dinastia reinante, pelo seu monarca presente e futuro...

A primeira vez que o monarca assoma no texto resendiano não parece suscitar grandes problemas de interpretação. D. João III aparece comparado a Sertório, sendo apresentado como seu continuador e herdeiro até porque havia restaurado o mais ilustre emblema do apogeu clássico de Évora: o aqueduto romano da cidade. Durante a longa permanência da corte na urbe alentejana, o monarca não deverá ter apenas tomado contacto, entre outros problemas, com esse movimento que propugnava pela transformação da cidade em “cabeça” do reino, mas teve, certamente, oportunidades suficientes para viver pessoalmente um dos seus mais graves problemas: a constante falta de água, agravando-se

nos estíios e contribuindo ainda para algumas epidemias mortíferas, como as que se encontram bem documentadas para 1495, 1509 e 1523²⁵. Quando D. João III entra triunfalmente na urbe transtagana, em 1531, uma das suas primeiras decisões foi ordenar que se organizassem, de imediato, os estudos técnicos preliminares que apoiassem a construção de um aqueduto que viesse a permitir resolver definitivamente os problemas de abastecimento de água à cidade. Para concretizar essa obra, o monarca mandou buscar os melhores oficiais de pedraria que havia no reino²⁶, para além de ter nomeado para dirigir todo o projecto o célebre arquitecto Francisco de Arruda²⁷. Seis anos depois do arranque do empreendimento público, a população de Évora assistia em festa, a 28 de Março de 1537: “[...] *em huma quinta feira de lava peis, lançarão a primeira ves a agoa da prata na praça desta cidade e correrão quatro touros que os mercadores derão [...]*”²⁸. Concluía-se, assim, com êxito uma das mais magníficas realizações públicas do reinado joanino. Apesar de mal estudada, esta foi uma das mais importantes obras civis do nosso século XVI, devendo referir-se que a água era captada a cerca de dezanove quilómetros da cidade, em minas situadas a uma altura superior à da própria urbe, situação que exigiu a mobilização de capacidades tecnológicas importantes... André de Resende contribuiu também para o sucesso da obra do aqueduto eborense, não, naturalmente, na sua construção ou na sua direcção técnica, mas procurando ajudar a exornar o empreendimento, apresentando-o como uma obra paradigmática que restaurava a urbanidade e dignidade clássicas da cidade que retomava, com actualidade, o seu ilustre passado. O humanista, nas breves palavras em que referia o investimento joanino, tratava de filiar a acção de D. João III na senda da dignidade clássica inaugurada por Sertório, assinalando, contudo, de seguida, que a decisão de restaurar o aqueduto gerara viva polémica, oposições importantes *“quomo eu declarei en huma apologia ou resposta contra ho bispo de Viseu screvi: que extorvava a elRei nosso senhor tornar a trazer a dicta agua: dizendo lhe que nem ha agoa ca viera jamais, nem podia vijr nem Sertorio aqui stevera: nem ha obra era romana [...]*” [fls. 10v-11]. Estando em causa, nestas detracções, para além da exequibilidade do projecto joanino, a própria antiguidade da cidade e, em particular, o seu passado romano, tão vinculado à figura central de Sertório, André de Resende, mobilizando os seus saberes, parece ter-se visto obrigado a partir em defesa da obra civil promovida pelo monarca, ao mesmo tempo que era ainda arrastado a bater-se pela comprovação das características mais relevantes da romanidade eborense. Em

²⁵ Espanca, *op. cit.*, p. 12.

²⁶ João de Barros, *Gramática da Língua Portuguesa*, Lisboa, 1540, cit. em Espanca, *op. cit.*, p. 13.

²⁷ Torna-se difícil precisar, com rigor, quando se inicia a intervenção de Francisco de Arruda na direcção destas obras, mas é possível que se concretizasse ainda na segunda metade de 1531, altura em que substitui o seu irmão Diogo no cargo de mestre das obras da comarca do Alentejo [Espanca, *op. cit.*, p. 13].

²⁸ BPADE, cód. CIII/2-22, fl. 33v.

relação às críticas que acusavam a viabilidade do empreendimento “*contra ho que eu a su alteza tonha persuadido. Tambem falei dipso en dous livros dos aqueductos que a el Rei per seu mandado screvi e por tanto hagora nō e necessario tornallo repetir [...]*” [fl. 11]. Interpretando estes esclarecimentos do texto, André de Resende parece ter oferecido um serviço importante a D. João III, quase fundamental na promoção do significado cultural da obra civil régia. De acordo com uma tradição que se descobre, nomeadamente, na biografia resendiana escrita pelo seu discípulo, Diogo Mendes de Vasconcelos, o monarca teria acolhido favoravelmente as sugestões do humanista no sentido da restauração do aqueduto romano da cidade. Esta proposta apoiava-se mesmo em investigações antiquárias recentes promovidas por Resende que haviam culminado com a descoberta de vestígios impressionantes do monumento romano, incluindo alguns tanques que se localizavam, agora, junto aos açougues públicos (que funcionavam, como se anotou atrás, no templo chamado “de Diana” – propositada “coincidência” ou clara “habilidade” do humanista eborense?)²⁹. De seguida, as sugestões e provas reunidas pelo mestre humanista e apresentadas a D. João III teriam sido duramente criticadas pelo escrivão da puridade do monarca, D. Miguel da Silva (?-1556), bispo de Viseu, o qual teria mesmo acusado os fundamentos históricos e o próprio sucesso futuro do investimento civil régio. A resposta do humanista não tardaria e, com o consentimento régio (de acordo com a tradição biográfica redigida pelo seu discípulo), concretizar-se-ia numa campanha de pesquisas arqueológicas empreendidas com a ajuda de numerosa brigada de trabalhadores, nos espaços e campos que rodeavam a cidade, de que resultaria, finalmente, a descoberta dos pegões dos arcos do primitivo aqueduto e, mais decisivamente, a recuperação de uma lápide comemorativa da sua edificação, atribuindo a sua construção, irrefutavelmente, a Sertório³⁰... Registam-se, todavia, nesta tradição biográfica e apologética da vida de André de Resende algumas flagrantes confusões. Na verdade, quando se começam a desenvolver mais intensamente as obras do aqueduto, em 1531, o monarca não poderia ter ordenado qualquer restauração do monumento sertoriano porque nada nem ninguém havia ainda comprovado essa atribuição. Demoraria ainda três anos a regressar ao reino o nosso

²⁹ Túlio Espanca, *O Aqueduto da Água da Prata*, Évora, 1944, p. 10.

³⁰ Incompleta, a lápide alegadamente descoberta por André de Resende exibia a seguinte comemoração: Q. SERTOR...../ HONOREM NOMINIS SVI, ET COHORT. FORT / EBORENSVM MVNIC. VET. EMER. VIRTVTIS ERGO / DON. DON. BELO CELTIBERICO, DEQVE MANVBIIIS / IN PVBLIC. MVNIC. EIVS VTLITATEM VRB. / MOENIVIT, EOQUE AQVAM DIVERSEIS IN DVCT. / VNVM COLLECTIS FONTIB. PERDVENDAM CVRAV. Curiosamente, apesar de ser referenciado em ligação com a tal “apologia contra ho bispo de Viseu” [fl. 16v], este tão decisivo monumento epigráfico não era, porém, transcrito no texto impresso em 1553. Seguimos por isso a lição da primeira obra que reproduziu a lápide [André de Resende: *Libri Quatuor de Antiquitatibus Lusitaniae*, Évora, 1593, p. 14]. No século passado, este documento era ainda transcrito, com ligeiras variantes e algumas interrogações críticas, nuns apontamentos manuscritos do erudito eborense J. H. da Cunha Rivara, *Lapidas, Que Se Achão Colligidas, e Engravadas na Parede Exterior das Casas da Camara Municipal da Cidade d'Evora (1837)*, fl. 1v., n.º 4 [BPADE, cód. CIII/2-17].

L. ANDREAE
RESENDII
EBORENSIS,
ANTIQUITATUM LV:
SITANAE, ET DE MV-
nicipio Eboreni.
Lib. V.
ORATIONES ITEM, EPISTOLAS
*Histrica, & poeticae et omnia, quaeque
reperiri possunt.*
In Hispania diligenter ab amico collectis, nunc
primū in unum adligentia sedita.
Md CC. VII.
NICOLAVI ET SIMONEM RODE-
RICIOS fratres, Lusitanos,



COLONIAE AGRIPPINAR.,
In Officina Joh. Linnemannii Typographi Amstel-
Mylæ. Anno MDCCLXXI. cto. etc.
Campesina C. p. ruit. Sarrac. Castr. Marit.

Antiquitatum Lvsitanae, Libri V. André de Resende
Colonae, Birkmanni Ca, 1600

fazer chegar a água às principais zonas e edifícios da cidade, construir novos chafarizes, lançar novos canos... Não se podia sequer substituir um abastecimento de água tradicionalmente baseado em poços que secavam constantemente por uma rede de distribuição “moderna” da noite para o dia. Urgia desenvolver várias obras, realizar diversas intervenções, muitas das quais colidiam com o urbanismo da cidade e outras esbarravam com interesses longamente estabelecidos. Não era fácil alterar radicalmente, como se pretendia, o regime de propriedade da água que, em grande parte, passaria de privada e municipal para régia... O Cano Real da Água da Prata, como passou a ser amplamente identificado, na época, o empreendimento de D. João III, não representava apenas um investimento socialmente relevante e, até, altamente dispendioso, mas implicava ainda algumas alterações de vulto (Resende prefere falar de “restauração”) na estrutura e fisionomia urbanas que provocaram sentidas alterações sociais, económicas e políticas na vida eborense...

O aqueduto começou, desde logo, por redefinir as estruturas da apropriação social do espaço da cidade e seu termo. Expropriaram-se dezenas de propriedades fundiárias e muitos edifícios urbanos, “nacionalizaram-se” ainda terrenos e nascentes... Este processo viria mesmo a aprofundar-se depois de 1537, período em que, provada a eficácia técnica do novo tipo de abastecimento de água, se enceta o desenvolvimento de uma rede original de distribuição que começou mesmo a exigir a abertura de novos arruamentos e praças, bem como novas campanhas de expropriações³¹. A cidade assistia, assim, à chegada da tão ansiada água, mas com ela chegava, igualmente, um complexo e longo processo de redefinição das suas estruturas consuetudinárias, do urbanismo à sociabilidade, afrontando também, provavelmente, interesses e hábitos culturais arraigados que se exprimiam ainda em 1543 através de numerosas e veementes queixas dos moradores da urbe, insurgindo-se contra os lamaçais nas suas ruas e as inundações frequentes das suas casas³², um género de acidentes, afinal, totalmente novo numa cidade que se havia secularmente habituado a viver com pouca água e, às vezes, sem nenhuma, situação que não deixaria de pautar, por exemplo, as relações de solidariedade ou as estruturas das higiènes privadas e públicas...

À medida que a água passava a fluir generosamente em direcção à cidade transtagana, D. João III especializava também o seu controlo político pelo poder central. Numa primeira fase, o monarca começou por desenvolver uma ampla estratégia de controlo da fiscalidade, promovendo o lançamento de impostos transitórios e fixos que, prioritariamente, trataram de incidir nos

³¹ Espanca, *op. cit.*, p. 21.

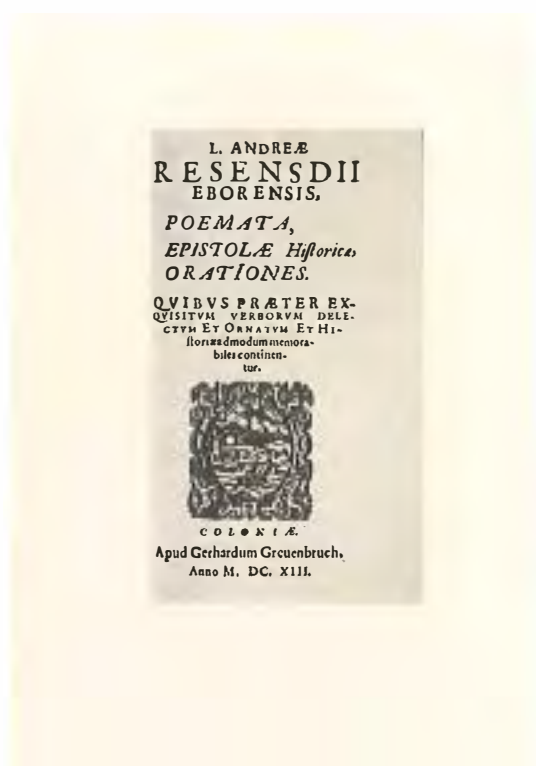
³² Informações mais concretas e bem documentadas sobre este processo podem encontrar-se no estudo já várias vezes citado de Túlio Espanca, *op. cit.*, pp. 16 e segs.

rendimentos nobiliários através, nomeadamente, do modelo das fintas, gerando meios de financiamento importantes que haveriam de perdurar mesmo depois de concluída a edificação do aqueduto. A seguir, quando o monarca passou a dispor da propriedade e da distribuição da água, passou também a apropriar o enorme poder de decidir a quem fornecer água e, inclusive, em que quantidade, tendo sido possível identificar, pelo menos, quinze cartas régias que, até tão tardiamente como 1600, determinavam minuciosamente a capacidade dos canos de abastecimento, discriminando ainda os chafarizes, hospitais, paços, igrejas, edifícios religiosos e civis que deveriam partilhar a privilegiada situação de passar a receber a água³³, a qual, curiosamente, apenas parece ter beneficiado uma única pessoa privada, o duque de Bragança, evidentemente... Para sustentar esta verdadeira ofensiva do poder régio na aristocrática cidade de Évora tornou-se ainda necessário nomear novas figuras institucionais e administrativas. O monarca principiou por criar um núcleo de oficiais da fábrica do aqueduto que, directamente dependentes do poder central, se reuniam em torno de um procurador régio com largos poderes sobre a própria gestão municipal, atendendo a que *“todas as vezes que lhe parecer poderaa constranger con dinheiro e suspensão dos officios aos tabeliães e escrivães e officiais da justiça da cidade de Evora e da comarca [...]”*³⁴.

A partir de 1537, com a primeira água, chegava também à urbe alentejana uma importante experiência de reordenamento político de uma das mais importantes cidades do reino que tinha o valor de um teste fundamental para o desenvolvimento do programa de absolutismo e centralização joanino. O sucesso desta estratégia que poderia vir a ecoar a nível nacional não parece concebível sem o combate cultural e ideológico que a procurou fundamentar e exornar, acautelando a sua recepção, particularmente, nos estamentos sociais dominantes na socie-

³³ BPADE, cód. 56, “Regimento das fontes aqueducto, e fabrica da agua da prata da Cidade d’Evora, reformado e acrescentado por Elrey Dom Philippe segundo nosso Sñor no anno de MDC”, fls. 16-47v (encontrámos duas cópias deste Regimento que revelam ter sido divulgada com algum interesse esta experiência relacionada com a distribuição de água à cidade de Évora. BNL, ms. 527, fls. 1-60, e BGUC, ms. 53). Seguindo a cronologia em que se sucedem os documentos régios no Regimento original, registam-se as seguintes instituições privilegiadas com distribuição de água: Convento de São Domingos (7 de Fevereiro de 1546), Convento de Nossa Senhora da Graça (30 de Outubro de 1554), Convento de Santa Catarina de Sena (12 de Março de 1554), Mosteiro de Santa Clara (15 de Março de 1554), Colégio da Companhia de Jesus (30 de Outubro de 1554, 11 de Setembro de 1560, 30 de Julho de 1562, 28 de Fevereiro de 1566), Colégio da Companhia de Jesus e Mosteiro de São João (30 de Março de 1560), Mosteiro de Nossa Senhora do Paraíso (3 de Outubro de 1555), Mosteiro do Calvário (27 de Novembro de 1559), hospital da cidade (27 de Agosto de 1574), Mosteiro de Santo António da Piedade (14 de Outubro de 1585), Mosteiro do Salvador (12 de Dezembro de 1591), cadeia da cidade (20 de Dezembro de 1590), Mosteiro da Cartuxa (20 de Fevereiro de 1592), Colégio dos Padres da Serra d’Ossa (4 de Setembro de 1594), Mosteiro de Santa Mónica (11 de Setembro de 1556).

³⁴ BPADE, cód. 56, “Regimento”, fl. 8.



dade portuguesa epocal. André de Resende serviu com a sua competência intelectual a obra régia, procurando contribuir para justificar os programas joaninos para a sua cidade de Évora: escrevendo sobre os aquedutos, legando à Câmara e depois imprimindo a sua *História*, polemizando com D. Miguel da Silva, promovendo investigações antiquárias e dirigindo campanhas arqueológicas, tentando comprovar que, afinal, D. João III se “limitava” a restaurar a história da urbe, a dignidade do seu passado latino e cristão, encontrando-se a sua acção “actual” plenamente legitimada pela sua “antiguidade”. Talvez fosse aconselhável encerrar este estudo com a compreensão da qualidade e dos sentidos do serviço cultural

de André de Resende, representando uma espécie de “moral” da *História da Antiguidade da Cidade de Évora*. No entanto, hesitamos: talvez se devam ainda introduzir alguns factores de “imoralidade”..

Revolvendo, de novo, as tradições biográficas de André de Resende, um dos aspectos mais realçados pela obra do seu amigo e discípulo Diogo Mendes de Vasconcelos julga-se ser, quase indiscutivelmente, a admiração com que o humanista era reverenciado, não apenas pelas suas qualidades de cultor competente das letras clássicas mas ainda, principalmente, por viver em perfeita comunhão com o mundo antigo. O jardim, por exemplo, da modesta casa resendiana encontrava-se pejado de colunas antigas, cheio de mármore romanos e acumulava grande quantidade desses famosos “letrados” que tão generosos se haviam mostrado na sua *História*³⁵... A sua actividade arqueológica era também famosa: tinha conseguido, nomeadamente, salvar vestígios romanos abundantes aquando da construção do Convento de Nossa Senhora da Graça, descobrira também, nos arredores de Évora, os restos da primitiva Basílica de São Manços e, como principal coroa de glória, revelara as ruínas do aqueduto romano de Seratório, achando mesmo a placa que come-

³⁵ Seguimos a tradução da “Vida de L. André de Resende”, escrita por Diogo Mendes de Vasconcelos para a introdução dos *Libri Quatuor de Antiquitatibus Lusitaniae*, que se encontra em Bento José de Sousa Farinha, *Collecção das Antiguidades de Évora*, Lisboa, 1785, p. 28.

morava esse empreendimento clássico. Comungava, de facto, o nosso humanista tão intensamente com o mundo clássico que procurou, naturalmente, como era quase norma, imitá-lo. E, entre outras competências, desenvolveu a extraordinária capacidade de imitar os monumentos epigráficos romanos, transformando-se num exímio construtor de inscrições apócrifas, que seriam rápida e numerosamente solicitadas, compondo mesmo o humanista várias placas comemorativas latinas que passaram a glorificar, imitando os testemunhos clássicos, vários edifícios importantes eborenses, como foi o caso da Igreja de Santo Antão³⁶... Assim, em consequência, vários eruditos e investigadores procuraram discernir quais os testemunhos epigráficos que André de Resende achou de facto e quais os que construiu pelas suas próprias mãos. Existe até uma forte inclinação em várias opiniões eruditas no sentido de integrar, por exemplo, essa tão oportuna inscrição comemorativa da construção do aqueduto de Évora por Sertório na segunda

³⁶ Ferreira, "Notícias", pp. 205-206.

Gloriam tuam quis
domine mentibus
nostris infundat qui a
gelo nunciate xpi filij
tui in carnatione cogno
vimus per passionem eius
et ascendi ad resurrectionis
gloriam producamur. p
eundem xpm do. no. am

Innam sancti annan
geli. secundum iohann
nam: Gloria tibi domine

categoria³⁷. A ser verdadeira esta constatação, vemo-nos constrangidos a terminar este estudo concordando e subscrevendo inteiramente esta declaração de Nicolau Cle-
nardo, esclarecendo, numa das suas famosas cartas, que, se alguma vez chegasse a

papa, invadiria imediatamente Por-
tugal e ordenaria, entre outras

medidas, “*que a Resende
fique interdita durante
um ano inteiro a arte poé-
tica e a agricultura e ser-
-lhe-á proibido andar a
decifrar esses mármorees
velhos*”³⁸...



³⁷ Espanca, *op. cit.*, pp. 10-11. Veja-se, principalmente, Gabriel Pereira, *Estudos Eborenses. História e Arqueologia (Época Romana)*, Évora, 1916. Algumas sugestões que se devem ligar, com vantagem, a esta discussão podem encontrar-se em Raul Miguel Rosado Fernandes, *Méthodologie et Histoire dans "De Antiquitatibus Lusitaniae" d'André de Resende*, Paris, Centro Cultural Português, 1984.

³⁸ Trata-se de um excerto da carta de Nicolau Cleardo a João Petit, enviada de Fez, em 21 de Agosto de 1541, epístola publicada em M. Gonçalves Cerejeira, *O Renascimento em Portugal*, Coimbra, vol. I, 1974, p. 335.





s navegadores portugueses lançaram-se na exploração sistemática do oceano Atlântico e do litoral ocidental de África logo nas primeiras décadas do século XV. A ideia de tentar alcançar o fabuloso Oriente das drogas e das especiarias por via marítima directa, contudo, parece só ter surgido por volta de 1475, quando os nossos navios já percorriam de forma rotineira as águas do golfo da Guiné e a experiência náutica entretanto acumulada sugeria a possibilidade de circum-navegar o continente africano. O projecto foi especialmente acarinhado por D. João II, que de forma meticulosa procurou levá-lo a bom termo, reunindo com persistência os essenciais recursos materiais, que incluíam a mais avançada arte de navegar e o mais actualizado saber geográfico então disponíveis na Europa. Em 1487, este monarca despachava simultaneamente duas expedições exploratórias rumo às Índias, uma por via terrestre, a cargo de Afonso de Paiva e de Pêro da Covilhã, outra por via marítima, comandada por Bartolomeu Dias. Ambas obtiveram excelentes resultados, pois Pêro da Covilhã jornadaeu demoradamente pelas margens do Índico Ocidental, visitando vários e importantes portos mercantis, enquanto Bartolomeu Dias contornava em princípios de 1488 o temível cabo das Tormentas, último obstáculo que impedia o acesso directo dos navios lusitanos aos mares orientais, e que a partir de então passou a ser conhecido como cabo da Boa Esperança.

O projecto indiano, contudo, apenas seria levado a bom termo durante o reinado de D. Manuel I, que, por uma auspiciosa combinação de circunstâncias, em 1495 herdou de seu primo e cunhado o trono de Portugal. Três anos mais tarde, a 20 de Maio de 1498, uma pequena armada portuguesa comandada por Vasco da Gama aportava finalmente ao litoral da Índia, no termo de uma demorada viagem que se iniciara muitos meses antes no estuário do rio Tejo. O primeiro português desembarcado em Calecute, ao ser interpelado por gente da terra sobre as intenções dos recém-chegados, responderia com a consagrada fórmula “*vimos buscar cristãos e especiaria*”, que nos foi transmitida pela *Relação*

da Viagem que anda atribuída a Álvaro Velho [Velho, 1989, p. 51]. Os Portugueses, com efeito, estavam interessados no negócio de produtos asiáticos de luxo – como a pimenta e a canela, o gengibre, o cravinho e a noz-moscada, a seda, as porcelanas e as pedras preciosas –, uma parte do qual pretendiam canalizar directamente para a Europa, via cabo da Boa Esperança. E buscavam também eventuais comunidades cristãs, com as quais supunham poder travar um diálogo privilegiado e estabelecer estratégicas alianças. As possibilidades mercantis oferecidas pelo mundo oriental, como os nossos homens desde cedo constatarem, excediam de forma assombrosa as suas mais optimistas expectativas. Quanto à comunidade cristã indiana, como mais tarde se veio a verificar, existia realmente, mas, para além de ser de crença nestoriana, era minoritária e marginal, não dispondo de qualquer poder político efectivo no subcontinente indiano.

Vasco da Gama chegou a Lisboa em finais de Agosto de 1499, depois de uma árdua jornada de regresso, sendo triunfalmente recebido por el-rei D. Manuel, que o cumulou de benesses, pois os estrategas reais, com base nas informações e nas mercadorias trazidas pela armada gâmica, logo se aperceberam das imensas potencialidades da viagem da Índia. As iniciais intenções mercantis rapidamente darão lugar a um ambicioso e concertado projecto de características imperiais. Os Portugueses começam por conquistar Goa e Malaca, estabelecendo ainda um duradouro protectorado sobre Ormuz. A partir destas bases, as viagens de exploração multiplicam-se, desde o mar Vermelho até às Molucas, à China e ao Japão, surgindo em muitas destas regiões entrepostos mais ou menos fortificados. Este disperso Estado da Índia é gerido a partir de Goa por um funcionalismo crescentemente especializado, que é encabeçado por um governador ou um vice-rei. Entre Lisboa e Cochim estabelece-se a carreira da Índia, através da qual seguem anualmente para o reino armadas carregadas de valiosas mercadorias. Os navios portugueses, entretanto, cobrem os mares orientais com uma densa rede de rotas regulares, pois, paralelamente às iniciativas da Coroa, os nossos aventureiros procuram introduzir-se nos lucrativos tráficos regionais, aprofundando o relacionamento com o Oriente.

Em meados do século XVI andariam mais de cinquenta mil portugueses deramados entre o cabo da Boa Esperança e o arquipélago nipónico, prestando serviço militar nas nossas fortalezas ou patrulhando os mares a bordo de possantes navios, trabalhando na administração régia ou dedicando-se à mercancia por conta própria, desenvolvendo actividades missionárias ou pere-

grinando sem rumo certo. Esta ligação intensa ao Oriente, obviamente, teve pesadas e variadas consequências em Portugal [*vd.* Russell-Wood, 1992]. Os fluxos de homens e de mercadorias intensificam-se, com a consequente alteração dos modos de vida de uma significativa camada da população nacional, que passa a estar ligada à mercancia ou a actividades dela subsidiárias. Os usos e costumes orientalizam-se, mormente a nível da alimentação, do vestuário, do conforto doméstico e das práticas de sociabilidade. A língua portuguesa enriquece-se com a maciça importação de vocábulos peregrinos. E os conhecimentos geográficos e etnográficos dilatam-se de forma extraordinária, provocando entre os Portugueses, e logo mais na Europa, um enorme e destruturador impacto na tradicional visão do mundo.

Os contactos intensos e duradouros dos Portugueses com o Oriente, facilitando a obtenção de informações sobre gentes, terras e mares, deram lugar a uma inevitável proliferação de relatos manuscritos, que pretendiam divulgar realidades anteriormente ignoradas ou pouco conhecidas. As notícias disponíveis em Portugal antes da viagem de Vasco da Gama, difundidas por relatos medievais como o *Livro das Maravilhas* de Marco Polo, apenas transmitiam uma imagem pálida e desactualizada das complexas realidades ultramarinas. Ninguém, em Portugal, imaginaria que ao longo do litoral africano e das regiões marítimas asiáticas existiam tantos e tão diversificados povos e culturas, para não falar daqueles que se estendiam para zonas mais interiores. Assim, mercadores e aventureiros, soldados e funcionários régios, e também missionários de variadas denominações, todos vão contribuir, na medida das respectivas possibilidades, para um melhor conhecimento do mundo oriental. Os nossos observadores começaram por prestar atenção aos dados de carácter mais utilitário, ligados aos condicionamentos políticos e militares, assim como ao mundo mais imediato da navegação e da mercancia. Mas, depois de preenchidos os vazios informativos mais urgentes, os viajantes ampliariam a sua grelha de questões, procurando obter informes cada vez mais detalhados sobre usos e costumes, e também sobre crenças e práticas religiosas, de modo a formarem uma imagem global mais rigorosa do Oriente. Este processo de recolha de notícias foi relativamente rápido, pois por volta de 1516 estavam concluídos os dois primeiros tratados portugueses de geografia oriental, a *Suma Oriental* de Tomé Pires e o *Livro das Cousas do Oriente* de Duarte Barbosa, que na época não chegaram a ser impressos em Portugal.



rior, integrados que estavam numa vasta rede internacional, serão os grandes responsáveis pela difusão pela Europa de notícias sobre o mundo oriental e sobre as actividades ultramarinas dos Portugueses. Por último, o conhecimento e a eventual vivência do Oriente, transformando-se em fontes de inspiração, vão influenciar o pensamento e a produção textual de muitos dos nossos humanistas, quer a nível de temas abordados quer a nível da problematização dos conteúdos do saber [vd. Barreto, 1986; Dias, 1982].

O facto de o Humanismo ser uma corrente de pensamento heterogénea, com múltiplos cambiantes, não facilita a elaboração de sínteses divulgativas. Valerá a pena referir, de qualquer modo, que o Humanismo foi um movimento intelectual nascido em Itália no século XIV, que a pouco e pouco se espalhou por toda a Europa, chegando eventualmente a Portugal durante a segunda metade de Quatrocentos. Esse movimento assentava na ideia básica da superioridade da antiga cultura greco-latina e na urgente necessidade de a redescobrir e de a reabilitar. A aprendizagem das línguas clássicas aparece desde logo como uma condição indispensável de acesso à Antiguidade. O latim transforma-se muito rapidamente em língua veicular dos cultores do Humanismo, fenómeno que facilita a circulação destes homens por toda a Europa, possibilitando, ao mesmo tempo, o desenvolvimento de uma vasta rede de centros intelectuais, localizados sobretudo em estabelecimentos de ensino superior e em cortes régias ou principescas [vd., a título comparativo, Gil, 1990]. Assentes estes pressupostos básicos, deverá constatar-se que a tipologia dos humanistas, ainda em construção, parece não ter limites, pois cada figura

intelectual adoptará posições distintas a respeito da vasta herança clássica, utilizando porções dela de forma assaz pessoal e em função de objectivos muito próprios. Evidentemente, o itinerário individual de cada humanista será modelado não só pela respectiva origem social, temperamento e formação, mas também pelo envolvente contexto histórico [vd., a título de comparação, Gil Fernández, 1997].

A primeira referência de um humanista português ao Oriente parece ter surgido em 1485, ainda antes da viagem inaugural do Gama, na *Oração de Obediência* proferida em Roma por Vasco Fernandes de Lucena perante o papa Inocêncio VIII e logo impressa na mesma cidade. O douto enviado de el-rei D. João II, com efeito, sugeria a determinado passo que as navegações portuguesas tinham já chegado até “*perto do Promontório*

Prasso onde começa o Golfo Árabe” [Lucena, 1988, p. 24]. Embora precoce, o mote estava dado, e em anos seguintes as orações proferidas na Santa Sé conterão regularmente menções a temas orientais, centradas, logicamente, nas vitórias obtidas contra o poderio islâmico e também na cristianização do gentio que estava a ser levada a cabo sob a égide do padroado português. Assim, poucos anos mais tarde, em 1505, Diogo Pacheco, numa *Oração de Obediência* dirigida a Júlio II referia as “*fortíssimas cidadelas*” erguidas pelos nossos homens em terras orientais, “*para perdição da seita maométrica e triunfo da fé cristã*”. O ilustre orador português, de seguida, incitava o sumo pontífice a receber, por intermédio de D. Manuel I, “*a obediência oriental*”, desconhecida dos seus predecessores, e que para ele teria estado reservada [Pacheco, 1988a, pp. 17-18].

O Oriente terá entrado nas preocupações dos nossos humanistas quase desde os primei-

ros anos do século XVI, pois eles, como profundos conhecedores da cultura clássica, foram os primeiros a reconhecer a natureza potencialmente épica dos feitos de armas dos Portugueses nas partes orientais. Assim, uma nova *Oração* proferida em 1514 por Diogo Pacheco diante de Leão X, impressa nesse mesmo ano em Roma, procurava reforçar a ideia de que a expansão oriental dos Portugueses inaugurara uma nova idade, com “*promessas certíssimas de Deus*” de que a Igreja de Roma dominaria “*de mar a mar, e do Tibre aos términos da redondeza da Terra*” [Pacheco, 1988b, p. 28]. A extraordinária magnificência da embaixada nessa ocasião despachada por D. Manuel I não deixaria de confirmar as alegações do humanista português. O Rei Venturoso, por sinal, dava o seu contributo para o ambiente de expectativa criado a respeito do Oriente, através de regulares missivas despachadas para personalidades influentes da vida europeia, nas quais relatava os mais rele-

vantes sucessos dos seus súbditos nas partes orientais. Pelo menos sete dessas epístolas seriam publicadas em Roma entre 1507 e 1521 [Faria, 1977, pp. 251 e segs.].

Alguns dos nossos humanistas, entretanto, por razões variadas, embarcavam em Lisboa a bordo das naus da carreira da Índia. Em data incerta, talvez por volta de 1520, Duarte de Resende era colocado como feitor régio nas ilhas de Maluco. Durante os períodos de ócio, ocupava-se com a tradução das obras de Cícero, que em 1531, já de volta ao reino, faria imprimir em Coimbra, com o título de *Marco Tulio Ciceron de Amicicia*,

EPISTOLA

Potentissimi ac inuiſſimi Emanuelis
Regis Portugalliae & Algarbiorum,
&c. De Victoriis habitis in India
& Malacha. Ad S. in Christo Patrem &
Dñm nostrum Dñm Leonem X.
Pont. Maximum.



N.º 243—Front.

Paradoxos e Sonho de Scipião. Curiosamente, não se detecta nessa obra, de pura erudição clássica, qualquer reflexo da experiência ultramarina do seu autor. O mesmo não se poderá dizer da produção textual de D. João de Castro, que ficou manuscrita na época, toda ela marcada por indícios de vivência intensa de terras e mares exóticos. O célebre governador do Estado da Índia, nos vários roteiros que preparou durante viagens efectuadas entre 1538 e 1541, recorre muitas vezes a um conjunto de obras clássicas, onde se incluem autores como Plínio, Pompónio Mela, Ptolomeu e Marco Vitrúvio, as quais confronta sistematicamente com a geografia real por ele observada [Castro, 1968-1981, vols. I-II]. Outro humanista que andou pelo Oriente, por volta de 1530, foi Diogo de Sá, que anos mais tarde, em 1549, viria a publicar em Paris um polémico *De Navigatione Liber*. Figura relevante foi também Tomé Dias Caiado, que em 1542 era incumbido de ensinar latim em Goa, cidade onde viveu longos anos e onde proferiu várias orações solenes. Parece ter sido ele o responsável por um epigrama latino que figura nos *Coloquios dos Simples, e Drogas he Cousas Mediçinais da India* de Garcia de Orta, obra impressa em Goa em 1563. Enfim, os exemplos poderiam multiplicar-se [Matos, 1991, pp. 16-18].

Em Portugal, com raríssimas excepções, a literatura impressa só começou a prestar atenção ao Oriente depois de 1550. O processo de conhecimento e de divulgação das realidades ultramarinas desenvolveu-se sobretudo por via manuscrita, através da circulação de cartas, roteiros, tratados e relações produzidos sobretudo por homens com experiência oriental. A modéstia do nosso parque tipográfico e o carácter marginal da cultura ligada à Expansão poderiam, em parte, estar na origem deste fenómeno [Macedo, 1979, pp. 23-73]. Valerá a pena, de qualquer forma, destacar algumas dessas excepções, pois todas elas provêm do mundo humanista. O exemplo mais singular encontra-se no chamado *Marco Paulo*, importante colectânea de relatos de viagem italianos que em 1502 foi impressa em Lisboa. O responsável por esta edição, Valentim Fernandes, era originário da Morávia, mas, para além de escrever em português, estava perfeitamente integrado nos círculos letrados nacionais. A colectânea referida continha alguns textos da sua autoria dedicados ao Oriente, nos quais, a dado passo, o impressor declarava, dirigindo-se a D. Manuel I, que “*ja vosso nome grande sooa em Asya atee as postumeiras partes da India. assy como em as innumerauees prouincias de Ethiopia*”; e, logo adiante, apresentava um esboço de geografia asiática a que dava o título de “*çertos capitulos das prouincias do titulo real de vossa Senhoria*” [Marco Paulo, 1926, fls. Ajv e Aiiiv].

Poucos anos mais tarde, em 1516, o monumental *Cancioneiro Geral* organizado por Garcia de Resende era impresso em Lisboa. Muitos dos poemas nele recolhidos celebravam já a nossa expansão ultramarina. Assim, a dado passo, João Rodrigues de Sá e Meneses afirmava, a propósito “*das altas quinas reaes*”, que já eram conhecidas “*de Ceitea atee òs Chijs, / no Mar Roxo e abaxiins, / India, Malaca, Armuz, / com a espera com a cruz / durarão tee fim dos fiins*” [Resende, 1990, vol. II, p. 374]. Meia dúzia de anos depois, numa extensa novela de cavalaria publicada em Lisboa em 1522, a *Crónica do emperador Clarimundo*, João de Barros referia que a expansão portuguesa atingira já o “*Champá, e a China*”, e em breve chegaria aos “*Lequeos, que tratam verdade*” [Barros, 1953, vol. III, p. 109]. Em 1529, o jurista Martim de Figueiredo, no seu *Commentum in Plinii Naturalis Historiae*, impresso em Lisboa, ao analisar em profundidade o pensamento do naturalista romano, encontrava pretexto para introduzir significativas referências às actividades militares e religiosas desenvolvidas pelos Portugueses no Oriente [Matos, 1991, p. 27].

Passados dois anos, em 1531, João de Barros editava em Coimbra a sua *Ropica Pnefma*, curioso e enigmático tratado de polémica espiritual, recheado de erudição. As andanças ultramarinas dos seus compatriotas, claro, eram mencionadas de passagem, aproveitando o conhecido humanista para sublinhar a importância da missionação e a enorme utilidade das viagens de descobrimento [Boxer, 1981, p. 59]. Em 1548 surgiam em Coimbra os *Commentarius de Rebus in India apud Dium Gestis*, de Diogo de Teive, obra que glorificava as façanhas de D. João de Mascarenhas e dos seus homens durante a heróica defesa contra o segundo cerco posto à praça de Diu pelo sultão de Cambaia. Em 1549, seria a vez do insigne Jerónimo Osório se referir a temas orientais no seu tratado *De Gloria*, publicado em Coimbra, destacando o extraordinário valor da civilização chinesa, da qual elogiava especialmente o importante papel atribuído aos letrados no governo e na administração imperial [Latim Renascentista em Portugal, 1985, pp. 175-177].

Entretanto, no estrangeiro, alguns portugueses afadigavam-se na divulgação de notícias recebidas do Oriente, contribuindo de forma significativa quer para o desenvolvimento dos conhecimentos geográficos europeus quer para o estabelecimento do prestígio das armas nacionais. O humanista eborense André de Resende foi um deles, pois no seu *Epitome Rerum Gestarum in India a Lusitanis*, impresso em Lovaina em 1531, dava conta das acções bélicas desenvolvidas por Nuno da Cunha no mar Ver-

EPITOME RERVM GESTARVM
in India a Lusitanis, anno superiori, iuxta exemplum
epistolæ, quam Nonius Cugna, dux India
max, designatus, ad regem milit, ex urbe Cas
nanorio, IIII. Idus. Octobris, Anno.
M. D. XXX.
Auctore Angelo Andrea Resendio Lusitano.,



Lovanii apud Servatium Zassenum, Anno.
M. D. XXXI. Mense Julio. Ad fir
gnū Regni cælorum.,

a Lusitanis Anno 1538, em que tratava dos feitos de armas por-
tugueses por ocasião do primeiro cerco posto a Diu pelo sultão
de Cambaia. Em 1540, regressava com redobrado interesse aos
assuntos etíopes, lançando, também em Lovaina, o *Fides, Reli-
gio, Moresque Aethiopium*, circunstanciado tratado sobre a reli-
gião dos súbditos do Preste João. Finalmente, em 1549, o
segundo cerco de Diu era tema do seu *De Bello Cambaico
Ultimo*, obra editada em Lovaina já depois do regresso do
humanista a Portugal [cf. Faria, 1977, pp. 11-38].

Durante a segunda metade do século XVI, o interesse do Huma-
nismo Português pelo Oriente aprofundar-se-á significativa-
mente, com o consequente aumento da produção e da impres-
são de textos dedicados às temáticas orientais. Por um lado, a
tipografia vulgarizava-se, fornecendo renovadas possibilidades
de difusão aos escritos dos nossos autores. Por outro lado, o
volume de notícias chegadas pela via da carreira da Índia aumen-
tava vertiginosamente, reflectindo o crescente envolvimento
das gentes portuguesas com aquelas longínquas regiões. A expan-
são ultramarina, nas suas facetas mercantil, bélica e religiosa,
marcava decididamente o viver nacional. E, entretanto, fazia-
-se sentir, nos meios humanistas, a imperiosa necessidade de

melho contra as armadas turcas. O mais persistente
dos nossos autores, contudo, foi sem qualquer
dúvida Damião de Góis, já que durante os longos
anos que peregrinou pela Europa preparou regu-
larmente obras dedicadas a temáticas orientais, mui-
tas das quais obtiveram significativo êxito edito-
rial, com sucessivas impressões e traduções. Em
1532, publicava em Antuérpia a *Legatio Magni Indo-
rum Imperatoris Presbyteri Ioannis, ad Emanuelem
Lusitaniae Regem*, em que se debruçava pela
primeira vez sobre as coisas da Etiópia.
Sete anos mais tarde, fazia imprimir
em Lovaina os *Commentarii Rerum
Gestarum in India Citra Gangem*

FIDES, RELI

GIO, MORESQUE AETHIOPIVM SVB
Imperio Preclio Ioannis quem vulgo Presby
terum Ioanne vocant, gentium, vna cū
enarratione orationis ac amicitie
inter ipsos Aethiopum Imperato
res & Reges Lusitanie initie,
DAMIANO a Goes
Equite Lusitano
autore ac in
terprete.

Aliquot item Epistolæ ipsi opus inferre, ac lectu
disputillime Helene auz Daudis Preclio Ioannis,
ac ipsi ueritatem Daudis, ad Pontificem Romanum,
& Ema nuelm, ac Ioan nem Lusitanie Regem, eodem
DAMIANO a Goes, ac Paulo Iouio interpretibus.

Diploma Legationis gentis Aethiopum
DAMIANO a Goes. auctor.

LOVAINII
Excelsæ Regni
M. D. XL.
Mense
Julio.

Adm. dno. ad servatium Zassenum
a Servatium Zassenum
Regio Zassenum, Damião de Góis, ac
Paulo Iouio interpretibus.



N.º 7 — Front. da primeira ed. do *Fides, religio, moresque Aethiopum*, com deliberação autógrafo
de Damião de Góis a João de Barros

uma condigna celebração pelas letras dos feitos de armas portugueses. Gaspar Barreiros, na sua *Chorographia de alguns lugares*, impressa em Coimbra em 1561, exprimia bem essa exigência: “E certo ê que se do tempo que o Conde Almirante chegou à India per mares tam çarrados e incubertos à noticia dos homens, se posessem em scriptura os feitos que os Portugueses n’aquellas partes Orientaes e nas outras assi de Africa como da Europa, antes d’isto e depois fizeram, se poderiam facilmente multiplicar decadas e encher volumes” [Barreiros, 1968, fls. 42v-43]. Ao correr da segunda metade de Quinhentos, alguns dos seus conterrâneos haveriam de responder condignamente ao desafio de celebrarem em prosa ou em verso, em latim ou em *linguagem*, os feitos dos Portugueses nas partes do Oriente.



Entre 1552 e 1563, João de Barros entregava aos prelos lisboetas as três primeiras décadas da sua monumental *Ásia*, impressionante fresco das nossas actividades orientais até 1539, construído a partir de uma vasta e rigorosa pesquisa documental. Em Goa, entretanto, também em 1563, eram impressos os *Coloquios dos Simples, e Drogas he Cousas Mediçinais da India*, volumoso tratado de botânica e farmacopeia oriental, escrito por Garcia de Orta, um homem de formação humanista, mas com longa experiência ultramarina. Damião de Góis, autor de renome internacional, publicaria em 1566-1567, em Lisboa, a sua volumosa *Chronica do Felicissimo Rei Dom Emanuel*, em que, muito obviamente, atribuíra enorme destaque à expansão oriental dos Portugueses, que durante o reinado do *Venturoso* abarcara uma impressionante extensão geográfica. Em 1570, saía dos prelos de

Évora o *Tratado das cousas da China*, brilhante monografia do dominicano frei Gaspar da Cruz, que, depois de uma breve visita efectuada alguns anos antes a Cantão, decidira sistematizar todas as informações obtidas pelos Portugueses sobre aquele poderoso império. Dois anos volvidos, em 1572, Jerónimo Osório, o mais famoso dos nossos latinistas, dava à estampa os doze livros de *De Rebus, Emmanuelis Regis Lusitaniae Invictissimi Virtute et Auspicio Gestis*, que se baseavam parcialmente na anterior crónica goiseana. Esta obra, que conheceu um estrondoso sucesso europeu, decerto proporcio-

nal aos méritos literários do seu autor, foi a principal responsável pela difusão na Europa de notícias sobre os descobrimentos e a expansão manuelina nas partes do Oriente. Pouco depois, em 1573 e 1574, respectivamente, o cronista António de Castilho publicava em Lisboa o *Comentario do Cerco de Goa e Chaul* e Jerónimo Corte-Real, que prestara serviço na Índia, fazia imprimir, ainda na capital portuguesa, o *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*, longo poema épico baseado em relatos de testemunhos presenciais. Em 1590, finalmente, era impresso na tipografia jesuíta de Macau o *De Missione Legatorum Iaponensium ad Romanam Curiam*, do padre Duarte de Sande, extenso e documentado relato da viagem que quatro príncipes japoneses haviam feito à Europa. A listagem não é exaustiva [cf. Garcia, 1994, pp. 195-216], mas dá bem uma ideia da vasta produção literária relacionada com o Oriente que foi sendo impressa ao longo da segunda metade do século XVI, frequentemente por personalidades que de alguma forma – pelos antecedentes curriculares, pelas posições públicas ou pelas ideias expressas – podemos associar aos meios humanistas. O ponto mais alto do relacionamento do Humanismo com o Oriente, evidentemente, foi alcançado em 1572, com a primeira edição de *Os Lusíadas* de Luís de Camões, vasto e admirável panegírico dos feitos ultramarinos dos Portugueses, desde os dias de Vasco da Gama até meados de

Quinhentos. O célebre poeta, que militara em terras e mares orientais durante longos anos, ilustrava bem o paradigma do homem de armas que não desdenhava dedicar-se também às letras, o “*braço aas armas feito*” e a “*mente aas Musas dada*” [Camões, 1972, fl. 186v; *vd.* Rebelo, 1982, pp. 195-240]. Muito embora Camões buscasse inspiração para a sua epopeia na Antiguidade Clássica, sobretudo a nível de modelos e de artifícios literários, *Os Lusíadas* aparecem como a grande celebração épica da expansão oriental dos Portugueses [*vd.* Dias, 1981; Lach, 1977, vol. II, tomo II, pp. 149-160].



Bastaria citar, a título de ilustração, as estrofes em que anunciam “*as novas partes do Oriente / Que vosoutros agora ao mundo dais, / Abrindo a porta ao vasto mar patente, / Que com tão forte peito nauegais*” [Camões, 1972, fl. 183v].

Em jeito de conclusão, valerá a pena destacar que o contacto com o Oriente teve um impacto muito significativo no pensamento e na produção literária dos nossos humanistas, não apenas daqueles que acima ficaram recenseados, mas também de muitos outros: como o matemático Pedro Nunes, que no seu *Tratado da Sphera*, publicado em Lisboa em 1537, lembrava que os Portugueses, nas suas navegações, tinham demonstrado “*ser a terra mor que o mar: e aver hi Antipodas: que ate os Sanctos duvidaram*” [Nunes, 1940, vol. I, p. 176]; ou como o dramaturgo Jorge Ferreira de Vasconcelos, que na *Comedia Eufrosina*, primeiro impressa em Coimbra em 1555, fazia sistemáticas referências, nem todas positivas, é certo, à nossa expansão oriental; ou ainda como frei Amador Arrais, que num dos seus *Dialogos* impressos em Lisboa em 1589, dedicado precisamente à “*glória e triunfo dos Lusitanos*”, afirmava que a “*conquista dos mares, e terras do Oriente, merece maiores louvores que os que lhe pudera dar a língua de Marco Túlio, Príncipe da eloquência Romana*” [Arrais, 1981, p. 77].

Ao longo de todo o século XVI, como vemos, a expansão portuguesa no Oriente encontrou eco em escritos de muitos dos nossos humanistas, impressos quer em Portugal quer no estrangeiro. Os textos manuscritos em circulação seriam numerosos, mas é difícil ajuizar o respectivo volume; de qualquer forma, valerá a pena sublinhar a extraordinária importância da epistolografia como método privilegiado de circulação de ideias e de informações no interior da rede internacional de humanistas. As razões do interesse dos humanistas pelo Oriente eram múltiplas, tal como eram variadas as formas de manifestação desse interesse. Alguns, como André de Resende ou Duarte de Resende, tocam apenas ao de leve o mundo oriental, num percurso intelectual essencialmente devotado às letras clássicas; outros, como João de Barros ou Damião de Góis, exploraram as *cousas do Oriente* com persistência, procurando conjugar a



herança dos antigos com as novidades chegadas pela rota do Cabo; outros ainda, como D. João de Castro e Garcia de Orta, questionam criticamente a herança humanista, que ultrapassam de forma inovadora, graças a uma intensa experiência ultramarina. A este último, aliás, pertencem palavras famosas, consignadas nos seus *Coloquios dos Simples*: “*Diguo que se sabe mais em hum dia aguora pellos Portugueses, do que se sabia em cem anos pollos Romanos*” [Orta, 1963, fl. 60].

A vivência de terras e mares orientais, ou apenas o seu conhecimento em segunda mão, levam alguns dos nossos humanistas a reapreciar a cultura



greco-romana e a tomar uma consciência mais ou menos declarada das respectivas limitações em termos de conhecimento do mundo. As viagens portuguesas por terras e mares orientais, desvendando mundos naturais e humanos anteriormente desconhecidos, confirmavam que o saber da Antiguidade Clássica era limitado. Mas o Humanismo nacional, embora tivesse elaborado pertinentes críticas aos antigos geógrafos, historiadores e naturalistas, nunca colocou em causa os paradigmas do saber vigentes, limitando-se a procurar a conciliação entre o antigo e o moderno [Gil, 1993; Hooykaas, 1983]. Os humanistas, aliás, eram homens de compromisso: não tinham eles aperfeiçoado ao extremo métodos de adaptação do pensamento greco-latino às mais diversas necessidades do mundo em que viviam? Para qualquer situação da vida corrente era sempre possível invocar o testemunho de uma autoridade clássica, tão vasto e tão heterogêneo era o legado cultural da Antiguidade [vd. Grafton, Shelford e Siraisi, 1995].

Mais do que a novidade do encontro de povos e culturas, os humanistas portugueses vão destacar sobretudo os aspectos bélicos e a tónica cruzadística da nossa expansão oriental. A análise da literatura que acima ficou brevemente recensada revela a importância destas temáticas na produção textual humanística. Por um lado, destaca-se o trabalho missionário desenvolvido sob a égide da Coroa portuguesa, quer se tratasse de aquisição de povos gentios para o Cristianismo quer se tratasse de abalar, ainda que levemente, o poderio islâmico. Luís de Camões referindo-se a el-rei D. Sebastião, menciona em *Os Lusíadas* a “certíssima esperança / De aumento da pequena Christandade”, assim como o “temor da Maura lança” [Camões, 1972, fl. 2]. Por outro lado, sublinham-se os altos feitos militares dos Portugueses, levados a cabo em terras longínquas e maioritariamente hostis, feitos esses que tanto se prestavam à celebração épica, pelo confronto que permitiam com as proezas dos heróis clássicos. A proliferação de obras dedicadas a cercos suportados por praças portuguesas no Oriente, algumas das quais foram anteriormente referidas, testemunha bem a popularidade desta temática entre os nossos humanistas.

Para finalizar, deverá talvez realçar-se que, na história do Humanismo, o caso português parece ser verdadeiramente singular, pois os nossos humanistas, ao mesmo tempo que faziam a aprendizagem da herança clássica nas grandes universidades europeias, tinham a possibilidade, através da expansão ultramarina, de participar no descobrimento de novos mundos, total ou parcialmente desconhecidos da cultura greco-latina. Dir-se-ia que o Humanismo nacional era um *humanismo de fronteira*. Mas, se esta circunstância se podia revelar

vantajosa na apreensão de inéditas notícias chegadas do Oriente, o contexto histórico português não era propriamente favorável ao desenvolvimento das potencialidades revolucionárias do pensamento humanista. Por um lado, a expansão oriental implicou desde o início um sistemático recurso à força das armas, em confrontos mais ou menos violentos com outros povos. Este facto, evidentemente, não incentivava a expressão de opiniões de cariz pacifista, tão caras a determinadas correntes humanistas, que poderiam ser confundidas com declarações antinacionalistas. Por outro lado, desenvolveu-se em Portugal um ambiente religioso cada vez mais ortodoxo, que, à medida que o século XVI avançava, desaconselhava cada vez mais fortemente quaisquer atitudes de tolerância ou abertura face à alteridade religiosa.

A expansão portuguesa no Oriente, sem qualquer dúvida, marcou profundamente o nosso Humanismo, como poderia revelar, entre muitos outros exemplos possíveis, o seguinte trecho da *Chorographia* de Gaspar Barreiros: “*Que armadas? Que stratagemas? Que victorias? Quantas strellas nouamente achadas? Quantas ilhas e segredos da natureza descubertos? Quanta diuersidade de fontes, de rios, de lagos e de mares? Quanta nouidade de pedras, hervas, peixes, e outros animaes ignotos? Que marauilhosa qualidade de terras, de aruores, de plantas, fructos, legumes, e outros mantimentos? Que drogas? Que aromatas? E quanto numero de simples, em que Aristoteles, Theofrasto, Dioscorides e Galeno, teueram copiosa materia para compoerem historias naturaes? Que nouos costumes de gentes? Que abominaueis ritos de nefandas religiões para mais confirmaçam da nossa? E em quantas d’estas cousas podêram redarguir muitas que tam excellentes Philosophos e Geographos por certas screuêram, cuja verdade achâram nossas armas e descobrîram nossas nauegações? E ó melhor de tudo quanto nobre sangue derramado, para que ó de Christo se offerecesse á Deos nos lugares, onde nam somente ó dos brutos animaes, mas inda ó das rationaes se offerecia ao demonio?*” [Barreiros, 1968, p. 42].

BIBLIOGRAFIA

- ARRAIS, Amador, *Diálogos*, ed. de Fidelino de Figueiredo, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1981
- BARREIROS, Gaspar, *Chorographia de alguns lugares*, ed. de Manuel Lopes de Almeida, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1968
- BARRETO, Luís Filipe, *Caminhos do Saber no Renascimento Português – Estudos de História e Teoria da Cultura*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986
- BARROS, João de, *Crónica do Imperador Clarimundo*, ed. de Marques Braga, 3 vols., Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1953
- BARROS, João de, *Ropica Pnefma*, ed. de I. S. Révah, 2 vols., Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983
- BOXER, Charles R., *João de Barros – Portuguese Humanist and Historian of Asia*, Nova Deli, Concept Publishing Company, 1981
- CAMÕES, Luís de, *Os Lusitadas*, ed. fac-similada de Hernâni Cidade, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972
- CASTRO, D. João de, *Obras Completas de D. João de Castro*, ed. de Armando Cortesão e Luís de Albuquerque, Coimbra, Academia Internacional de Cultura Portuguesa, 1968-1981
- DIAS, José Sebastião da Silva, *Camões no Portugal de Quinhentos*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1981
- DIAS, José Sebastião da Silva, *Os Descobrimentos e a Problemática Cultural do Século XVI*, Lisboa, Editorial Presença, 1982
- FARIA, Francisco Leite de, *Estudos Bibliográficos sobre Damião de Góis e a sua Época*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, 1977
- FERNANDES (ed.), *Marco Paulo*, ed. de Valentim Fernandes, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1926
- GARCIA, José Manuel, *Ao Encontro dos Descobrimentos – Temas de História da Expansão*, Lisboa, Editorial Presença, 1994
- GIL, Juan, *Mitos y Utopías del Descubrimiento*, 3 vols., Madrid, Alianza Editorial, 1989
- GIL, Juan, “El Latín en América: Lengua General y Lengua de Elite”, in *I Simposio de Filología Iberoamericana*, ed. de Antonio Sancho Royo, Saragoça, Libros Pórtico, 1990, pp. 97-135
- GIL, Juan, “Los Modelos Clásicos en el Descubrimiento”, in *Espacio Geográfico / Espacio Imaginario – El Descubrimiento del Nuevo Mundo e las Culturas Italiana y Española*, ed. de María de las Nieves Muñiz Muñiz, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1993, pp. 13-27
- GIL FERNÁNDEZ, Luís, *Panorama Social del Humanismo Español (1500-1800)*, Madrid, Tecnos, 1997
- GRAFTON, Anthony; SHELFORD, April; e SIRAISSI, Nancy, *New Worlds, Ancient Texts – The Power of Tradition and the Shock of Discovery*, Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 1995

- HOOPYKAAS, R., *O Humanismo e os Descobrimentos na Ciência e nas Letras Portuguesas do Século XVI*, Lisboa, Gradiva, 1983
- LACH, Donald F., *Asia in the Making of Europe, A Century of Wonder*, vol. II, 3 tms., Chicago, University of Chicago Press, 1970-1977
- Latim Renascentista em Portugal – Antologia*, ed. de Américo da Costa Ramalho, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1985
- L'Humanisme Portugais et l'Europe – Actes du XXIe Colloque International d'Études Humanistes*, ed. de Jean-Claude Margolin e José V. de Pina Martins, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984
- LUCENA, Vasco Fernandes de, *Oração de Obediência ao Sumo Pontífice Inocêncio VIII dita por Vasco Fernandes de Lucena em 1485*, ed. de Martim de Albuquerque e Miguel Pinto de Meneses, Lisboa, Edições Inapa, 1988
- MACEDO, Jorge Borges de, *“Os Lusíadas” e a História*, Lisboa, Editorial Verbo, 1979
- MATOS, Luís de, *L'Expansion Portugaise dans la Littérature Latine de la Renaissance*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991
- NUNES, Pedro, *Obras*, 4 vols., Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1940-1960
- ORTA, Garcia, *Colóquio do Simples e Drogas da Índia*, ed. fac-similada, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1963
- PACHECO, Diogo, *Oração de Obediência ao Sumo Pontífice Júlio II dita por Diogo Pacheco em 1505*, ed. de Martim de Albuquerque e Miguel Pinto de Meneses, Lisboa, Edições Inapa, 1988a
- PACHECO, Diogo, *Oração de Obediência ao Sumo Pontífice Leão X dita por Diogo Pacheco em 1514*, ed. de Martim de Albuquerque e Miguel Pinto de Meneses, Lisboa, Edições Inapa, 1988b
- RAMALHO, (ed.), *Humanismo Português na Época dos Descobrimentos – Actas do Congresso Internacional*, ed. de Américo da Costa Ramalho, Coimbra, Faculdade de Letras de Coimbra, 1993
- REBELO, Luís de Sousa, *A Tradição Clássica na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1982
- RESENDE, Garcia de, *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, ed. de Aida Fernanda Dias, 4 vols., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990
- RUSSELL-WOOD, A. J. R., *A World on the Move – The Portuguese in Africa, Asia, and America 1415-1808*, Manchester, Carcanet, 1992
- VELHO, Álvaro, *Relação da Viagem de Vasco da Gama*, ed. de Luís de Albuquerque, Lisboa, Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1989





Como era característico de qualquer grande centro de prática litúrgica, a Sé de Évora, pela sua própria dimensão de principal pólo catedralício no Sul do País, parece ter tido, já desde a Reconquista, a preocupação de criar as melhores condições para a execução da componente musical dessa liturgia. Assim se compreendem, designadamente, a presença de um cargo de “Chantre”, responsável por toda a actividade musical da instituição, entre as dignidades superiores previstas para a hierarquia funcional daquele Cabido na respectiva regulamentação de 1200, ou as constantes referências na documentação capitular, ao longo dos séculos subsequentes, à necessidade de garantir a adequada formação musical de todo o clero que participava na celebração da Missa e do Ofício na Sé eborense. A música litúrgica em causa terá sido, até finais do século XV, exclusivamente constituída por cantochão, tanto no que se refere às formas de leitura e recitação melódica mais simples que integram o chamado *accentus* como no tocante às melodias individualizadas compostas para as rubricas litúrgicas do *concentus*. A inexistência de um levantamento e de um estudo sistemáticos dos códices manuscritos de cantochão elaborados no *scriptorium* da Sé ao longo da Idade Média impede-nos de avaliar, porém, até que ponto a liturgia ali celebrada terá coincidido ou diferido dos modelos romanos que tinham sido oficialmente adoptados para toda a Igreja ibérica a partir do Concílio de Coyança, em 1055, mas que na prática frequentemente conviviam com usos litúrgicos locais demasiado enraizados para cederem assim perante a uniformização gregoriana. A referência feita num documento de 1344 a um Ofício de Nossa Senhora “*juxta modum qui cantatur in ecclesia elborensi*”¹ parece sugerir, efectivamente, que terá existido um uso litúrgico próprio da Sé de Évora, mas só o desenvolvimento da investigação poderá ou não confirmar esta hipótese e determinar a eventual extensão dessa prática local específica no que se refere às suas várias componentes possíveis (festas próprias, textos próprios para festas

¹ José Augusto Alegria, *O Ensino e a Prática da Música nas Sés de Portugal*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1985, p. 82.



Órgão da Sé de Évora

do calendário litúrgico universal, tradições melódicas autónomas, práticas interpretativas distintas).

Não se pode igualmente determinar com clareza quando se terá dado a introdução da polifonia no culto eborense. José Augusto Alegria, o grande especialista na história da música eborense, recolheu, a este respeito, alguns dados sugestivos: a menção, já num documento de 15 de Janeiro de 1450 do Bispo D. Vasco Perdigão, da existência de um Mestre de Capela da Sé, com a obrigação de ensinar a cantar quatro meninos do coro; a presença na Catedral, referida no Livro dos Acordos do Cabido em 1469, de treze cantores-capelães; e depois, em 1497, outra referência da mesma fonte, agora à remuneração de um cantor “tinorista” que tomara parte numa das celebrações litúrgicas promovidas pelo Cabido². As duas primeiras informações, apesar de não referirem expressamente a polifonia, permitem-nos verificar que a Sé de Évora dispunha, a partir de meados do século XV, de um conjunto de dezasseis cantores, dos quais treze adultos e quatro crianças, o que corresponde ao efectivo-tipo para a execução polifónica nas instituições eclesiásticas similares da Europa renascentista, e a última não deixa margem para dúvidas, visto que o “tinorista” mencionado só pode ser um cantor encarregue da parte de “tenor” de uma obra polifónica, quer esta última corresponda estritamente à tessitura masculina aguda que designamos por Tenor quer se trate de outra das linhas contrapontísticas intervenientes.

Mas mesmo tomando em conta estes dados esparsos que parecem apontar para a execução da polifonia no culto da Catedral eborense já em pleno século XV, é de admitir que esse fenómeno não tenha tido uma expressão muito significativa nesse contexto músico-litúrgico. Em Portugal, com efeito, é apenas nas capelas privadas ao serviço do rei, da rainha e dos infantes que encontramos, aí sim, uma tradição enraizada de prática polifónica no culto ao longo do primeiro século da dinastia de Avis, tradição aparentemente marcada, nas suas origens, pela influência da Corte inglesa trazida pela Rainha D. Filipa de Lencastre e logo em seguida, a partir do casamento da Infanta D. Isabel, sua filha, com o Duque de Borgonha, em 1430, pelos contactos intensos com a Corte ducal de Dijon, modelo de referência de toda a prática polifónica europeia da época. Tudo indica, assim, que a verda-

² Alegria, *O Ensino*, op. cit., pp. 83-85.



deira introdução sistemática da polifonia na liturgia das grandes catedrais portuguesas – ou pelo menos a sua plena conversão no núcleo central da respectiva actividade musical litúrgica – se terá verificado apenas quando dois dos filhos de D. Manuel I, os Cardeais-Infantes D. Afonso e D. Hen-

rique se vieram a tornar prelados, sucessivamente, das dioceses de Lisboa, Braga e Évora. Príncipes da Casa Real, dispondo de músicos nas cerimónias litúrgicas executadas pelas suas capelas privadas, não é de admirar que ambos fizessem questão de manter ao mesmo alto nível artístico a que estavam habituados – agora no quadro litúrgico das suas sés – esta prática que era vista em toda a Europa culta como um dos expoentes máximos da arte sacra.

O Infante D. Afonso tomaria posse das funções de Administrador da Diocese de Évora em 1522, já depois da morte de seu pai, o Rei D. Manuel. Ainda adolescente, habituado a uma vida de corte que as descrições de Damião de Góis nos mostram ser marcada por uma presença constante da música em quase todos os momentos do seu quotidiano público e privado³, o Príncipe trazia consigo o Mestre de Capela da sua Casa, Pedro do Porto – o mesmo que sob o nome de Pedro de Escobar tivera em Espanha uma carreira brilhante de cantor e compositor, primeiro ao serviço da Capela Real de Isabel a Católica, depois como mestre dos moços do coro da Catedral de Sevilha, deixando obras que se continuaram a copiar e executar em todo o espaço cultural ibero-americano até pelo menos finais do século XVII. Embora não esteja documentada a relação eventual de Escobar com a actividade musical da Sé, é de admitir que, na sua qualidade de Mestre de Capela pessoal do Cardeal-Infante, tenha desempenhado um papel de relevo no esforço de desenvolvimento da prática polifónica local, tanto mais que já no exercício das mesmas funções, ainda em Lisboa, lhe haviam sido confiadas responsabilidades no ensino dos moços do coro da própria Capela Real. O que é certo é que, no entanto, Pedro do Porto acabará por deixar o serviço de D. Afonso, em circunstâncias que não se conhecem, sendo apenas referido já na década seguinte como vivendo ainda em Évora mas numa situação de considerável degradação, ética e financeira⁴. Em 1528, porém, chega a Évora, para desempenhar as funções de

³ Damião de Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, parte IV, Coimbra, 1955, p. 224: “[D. Manuel] tinha estremados cantores e tangedores que lhe vinham de todas as partes de Europa, a que fazia grandes partidos, e dava ordenados com que se mantinham honradamente, e além d’isto lhes fazia outras mercês, pelo que tinha uma das melhores capelas de quantos reis e príncipes então viviam.”

⁴ Robert Stevenson, *Portuguese Music and Musicians Abroad*, s.ed., Lima, 1966, pp. 8-9.

Mestre de Capela, mas agora já no quadro da própria Sé, o compositor espanhol Mateus de Aranda, que fora discípulo do célebre teórico musical Pedro Ciruelo. D. Afonso passava assim a dispor de um homem de extrema competência para levar a cabo a reestruturação de toda a prática músico-litúrgica da sua Sé, estabelecendo as bases para uma presença constante da polifonia nos principais momentos da Missa e do Ofício e fazendo destas cerimónias pólos de atracção artística reforçados para o público em geral.

O sistema adoptado para o efeito pelo Cardeal-Infante e pelo seu novo Mestre de Capela era simples, e tinha já dado provas em muitas outras catedrais europeias, designadamente na vizinha Catedral de Sevilha, principal centro da música litúrgica espanhola. Tratava-se de criar na Sé um conjunto polifónico estável e profissional, formado por cantores e instrumentistas seleccionados e bem pagos, ao qual se juntavam oito moços do coro. Os cantores adultos executavam as partes de Tenor e Baixo, e ainda, em falsete, as de Contralto; os instrumentos tocados eram, para lá do órgão, sobretudo os sopros, como flautas, trombetas e charamelas, aos quais competia dobrarem – e por vezes substituírem – as linhas vocais; os moços do coro, ao mesmo tempo que iam recebendo aulas de música, cantavam as partes de Soprano. Estavam assim garantidos os efectivos vocais e instrumentais necessários à execução de qualquer obra polifónica da época, permitindo à Sé de Évora partilhar do repertório contrapontístico dos autores europeus mais consagrados e estimular, por outro lado, o aparecimento de compositores locais.

O ponto-chave deste sistema era sem dúvida o da formação dos moços do coro, que a partir de 1552, por decisão do Cardeal-Infante D. Henrique, que acabara por suceder ao irmão na administração do bispado de Évora, se passou a fazer no quadro de um colégio devidamente estabelecido, aumentando-se o número dos alunos de oito para doze (e mais tarde para quatorze). Estes eram admitidos numa idade que rondava os 7 ou 8 anos, sendo seleccionados com base no talento musical de que davam provas, e recebiam um duplo ensino humanístico e musical, começando,



neste último domínio, pelo estudo do cantochão e prosseguindo depois com o da arte do Contraponto, ao mesmo tempo que iam cantando diariamente no coro ao lado dos cantores mais velhos. Terminada a respectiva permanência no colégio, por altura dos 15 ou 16 anos, quando já tinham, entretanto, mudado de voz, dispunham assim de uma formação solidíssima que lhes permitia seguir uma carreira de músicos profissionais (designadamente como cantores ou instrumentistas da própria Sé ou de outras igrejas), podendo mesmo tornar-se, em alguns casos, compositores. Mas se não viessem a enveredar pela música como actividade principal, o Cabido, para lá da formação literária básica que entretanto lhes proporcionara, atribuía-lhes durante algum tempo uma pensão para lhes permitir o prosseguimento dos seus estudos gerais, tendo alguns deles ingressado na Universidade e obtido graus académicos nas mais diversas disciplinas⁵. Refira-se ainda que o recrutamento de novos alunos se fazia a um ritmo gradual, proporcional ao das saídas dos finalistas, de modo a garantir a coincidência no coro de crianças de diversas idades e em diversos graus de adiantamento nos respectivos estudos musicais.

À frente de todo este aparelho de formação e execução musicais estava o Mestre de Capela, figura central com funções simultâneas de regente, de pedagogo e – frequentemente – de compositor. Cabia-lhe escolher e renovar o repertório, acrescentando-o, sempre que necessário, com obras suas e de outros autores locais, nacionais ou internacionais, ensaiar e dirigir o conjunto polifónico, determinar a escala de distribuição dos vários cantores e instrumentistas pelas sucessivas cerimónias quotidianas, ensinar Cantochão e Contraponto aos moços do coro, bem como aos cantores adultos e a quaisquer pessoas interessadas em assistir às suas aulas, e ainda zelar pela disciplina interna de toda esta equipa de colaboradores e discípulos. Mateus de Aranda ocuparia este cargo de 1528 a 1544, data em que seria convidado a desempenhar as funções de Lente de Música da Universidade de Coimbra, após a reforma universitária de D. João II levada a cabo nesse mesmo ano, e chegaram-nos vários testemunhos das autoridades eclesiásticas da época sobre a excelência do seu desempenho à frente da música da Catedral eborense.

Muito embora apenas conheçamos da sua autoria uma pequena composição polifónica, que é, por isso mesmo, insuficiente para podermos avaliar a partir

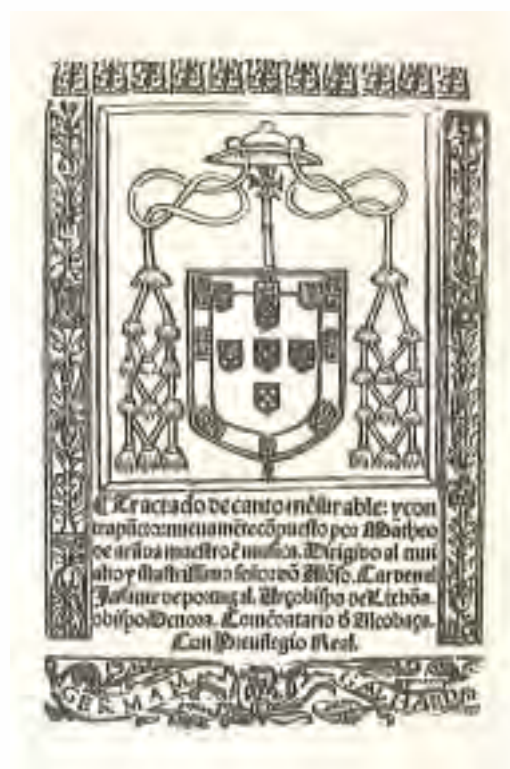
⁵ Para uma exposição detalhada deste sistema cf. José Augusto Alegria, *O Colégio dos Moços do Coro da Sé de Évora*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.



dela os seus dotes de compositor, deixou-nos um importante legado como teórico, vertente da sua actividade que naturalmente terá herdado do seu mestre Pedro Ciruelo e que lhe valeria mais tarde a nomeação para um cargo universitário precisamente virado, no essencial, para a produção teórico-musical. Trata-se do *Tractado de Canto Llano* e do *Tractado de Canto Mēsurable*, publicados em Lisboa por German Galharde, respectivamente em 1533 e 1535, e que constituem os primeiros impressos de teoria musical editados no nosso país⁶. Não sendo obras de reflexão original, ou sequer de tratamento particularmente profundo dos

respectivos temas, ambos os volumes documentam muito bem, contudo, a preocupação pedagógica central do autor, representando sobretudo uma explicação clara e uma codificação organizada do *corpus* de conhecimentos teóricos indispensáveis a um músico prático quinhentista, das bases dos oito modos gregorianos aos sistemas de notação do cantochão e da música polifónica, e destes aos fundamentos da escrita contrapontística. Para um cantor, para um instrumentista, ou mesmo para um compositor, nada mais era considerado necessário que não decorresse da própria experiência prática quotidiana da execução do repertório monódico e polifónico no seio da liturgia.

Mateus de Aranda deverá ter tido, no entanto, uma capacidade de trabalho excepcional para assim conseguir assegurar a totalidade das funções e responsabilidades cometidas ao Mestre de Capela da Sé de Évora, e à data da sua partida para Coimbra, em 1544, o Cabido decidiu subdividir essas obrigações, deixando ao Mestre de Capela, propriamente dito, todas as funções ligadas à gestão da prá-



⁶ Edições fac-similadas com prefácio de José Augusto Alegria, respectivamente, Lisboa, *Polyphonia Schola Cantorum*, 1962 (tratado de 1533) e Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1978 (tratado de 1535).

tica músico-litúrgica e criando um novo cargo, o de Mestre da Clastra, ao qual seriam atribuídas as funções pedagógicas. Com excepção de uma acumulação temporária de ambos os cargos no Mestre de Capela Manuel Rebelo, só já no final do século XVII eles se viriam a reunir na mesma pessoa, o compositor Diogo Dias Melgás.

Passamos a reproduzir o quadro sinóptico da sucessão dos Mestres da Capela e da Clastra eborenses que se sucederam a Aranda ao longo dos séculos XVI e XVII, tal como foi compilado por José Augusto Alegria⁷:

MESTRES DA CAPELA

Manuel Dias (1544-1563)
André Nunes (1563-157?)
Cosme Delgado (157?-1596)
Manuel Rebelo (1596?-1647)

António Rodrigues Vilhalva (1647-1678)
Diogo Dias Melgás (1678-1700)

MESTRES DA CLAUSTRA

Francisco Velez (1544-157?)
Manuel Mendes (1578-1589)
Filipe de Magalhães (1589-1604)
António Pinheiro (1604-1608)
Domingos Martins (1608-161?)
Diogo Dias de Vilhena (161?-162?)
António Rodrigues Vilhalva (1633-1642)
Bento Nunes Pegado (1642-1663)
Diogo Dias Melgás (1663-1700)

Destes nomes há a destacar muito especialmente, em primeiro lugar, o do Mestre da Clastra Manuel Mendes, que chegou a Évora em 1574, na qualidade de Mestre de Capela pessoal do Cardeal-Infante D. Henrique, quando este iniciou o seu segundo termo como Arcebispo daquela diocese, após ter servido em idêntica dignidade na de Lisboa durante dez anos. Ao contrário do que sucedera em idênticas circunstâncias com Pedro do Porto, Manuel Mendes integrou-se rapidamente na estrutura interna da própria Sé, onde entretanto tomou ordens, e quando D. Henrique regressou a Lisboa em 1578 para ocupar o trono na sequência da tragédia de Alcácer Quibir assumiu formalmente as funções de responsável pedagógico pela actividade musical da Catedral. Onze anos mais tarde, em 1589, passaria este cargo a um dos seus melhores alunos, Filipe de Magalhães, mas continuaria, na prática,



⁷ José Augusto Alegria, *História da Escola de Música da Sé de Évora*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973, p. 127.

até à sua morte, em 1605, a desempenhar um papel fulcral na vida musical da Sé, quer como professor quer chegando mesmo a ocupar de facto, em diversas ocasiões, as funções de Mestre de Capela.

Sobre o próprio Mendes pouco sabemos: chegaram-nos apenas

algumas das suas composições polifónicas, incluindo uma importante Missa de Defuntos, que o revelam como um contrapontista hábil mas sóbrio, na tradição de um Morales, e, ao contrário de Mateus de Aranda, não parece ter deixado quaisquer textos teórico-musicais. Do que não restam dúvidas, no entanto, é de que a sua acção de pedagogo foi absolutamente extraordinária, devendo-se-lhe a formação, ao longo das três décadas da sua permanência em Évora, de sucessivas gerações de músicos notáveis que vieram a ocupar muitos dos cargos de Mestre de Capela de maior prestí-

gio no espaço cultural ibero-americano, competindo com os seus congéneres formados pelas principais escolas catedralícias espanholas. A simples enumeração dos mais conhecidos de entre esses discípulos é suficientemente eloquente a este respeito⁸:

⁸ Colocam-se na coluna da esquerda os discípulos directos de Manuel Mendes, sendo o nome de cada um destes seguido, na coluna reentrante, pelos dos seus próprios discípulos. Os cargos referidos, quando não surja, entre parêntesis, outra indicação, são sempre de Mestre de Capela das instituições mencionadas.



- Frei Manuel Cardoso – *Lisboa*: Convento do Carmo
- António Ferro – *Portalegre*: Sé
 - Manuel Leitão de Avilez – *Granada*: Sé
 - João Gomes – *Vila Viçosa*: Capela Ducal (Tesoureiro)
 - Manuel Tavares – *Múrcia*: Sé; *Cuenca*: Sé
- Gaspar Fernandes – *Guatemala*: Sé; *Puebla*: Sé
- Simão dos Anjos de Gouveia – *Coimbra*: Universidade (Lente de Música)
- Duarte Lobo – *Lisboa*: Hospital de Todos os Santos; *Lisboa*: Sé
 - João Duzid – *Lisboa*: Igreja da Misericórdia; *Badajoz*: Sé
 - Henrique de Faria – *Lisboa*: Igreja de Santa Justa; *Lisboa*: Igreja dos Mártires
 - António Fernandes (Teórico Musical)
 - Frei João Fogaça – *Serra d'Ossa*: Convento de São Paulo; *Lisboa*: Biblioteca Real de Música (Bibliotecário)
 - Nicolau da Fonseca – *Lisboa*: Sé
 - João Álvares Frouvo – *Lisboa*: Sé; *Lisboa*: Biblioteca Real de Música (Bibliotecário)
 - Frei Gil – *Lisboa*: Convento da Ordem Terceira
 - Frei António de Jesus – *Coimbra*: Universidade (Lente de Música)
 - Frei Miguel Leal – *Alcobaça*: Mosteiro
 - Frei António da Madre de Deus – *Lisboa*: Convento do Carmo
 - Manuel Machado – *Madrid*: Capela Real (Músico)
 - D. João de Palencia – *Madrid*: Capela Real (Cantor)
 - João da Purificação – *Lisboa*: Igreja de Santo Elói
 - Gaspar dos Reis – *Braga*: Sé
 - Gonçalo Mendes Saldanha
- António Lucas – *Lamego*: Sé
- Filipe de Magalhães – *Évora*: Sé (Mestre da Clastra); *Lisboa*: Capela Real
 - Estêvão de Brito – *Badajoz*: Sé; *Málaga*: Sé
 - Frei Manuel Correia – *Sigüenza*: Sé; *Saragoça*: Sé
 - Estebán López Morago – *Viseu*: Sé
- João Mendes Monteiro – *Madrid*: Capela Real (Cantor)
- Manuel Rebelo – *Évora*: Sé
 - Pedro da Fonseca Luzio – *Vila Viçosa*: Capela Ducal
 - António Vieira – *Lisboa*: Igreja da Misericórdia
 - António Rodrigues Vilhalva – *Lisboa*: Hospital; *Évora*: Sé



Embora alguns destes autores sejam conhecidos apenas através de fontes documentais, sem deles nos terem chegado quaisquer obras, o seu número e a importância dos cargos que ocuparam dão-nos bem a noção da influência desta escola e justificam que Manuel Mendes tenha sido considerado por uma fonte da época como o mestre “*de toda a boa Música deste Reino*”. Na realidade, o seu peso individual, apesar das condições estruturais particularmente favoráveis que encontrou na Sé de Évora para exercer a sua acção de pedagogo, excedeu de tal forma o quadro institucional em que estava inserido, e essa acção foi depois repercutida pelos seus discí-

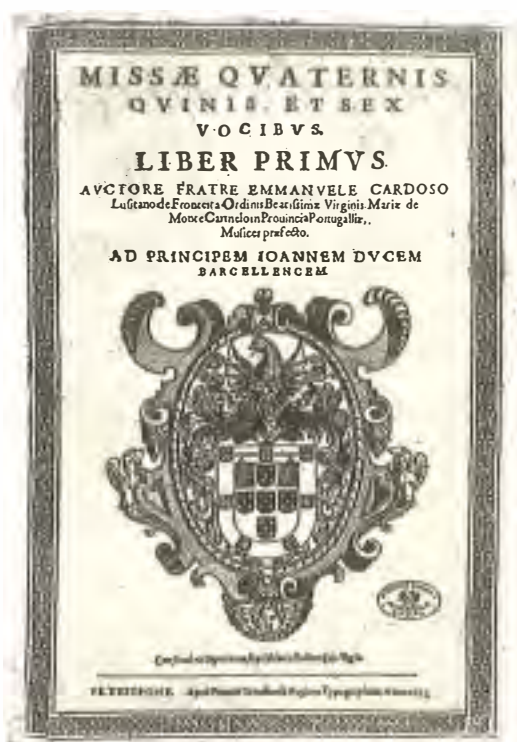
pulos directos em cidades e instituições tão diversificadas da Península e da própria América Latina, que ainda recentemente um brilhante investigador da nova geração, Rui Cabral⁹, propunha para esta plêiade de músicos, em vez da designação tradicional de “Escola de Évora”, simplesmente a de “Escola de Manuel Mendes”.

Em qualquer caso, mesmo considerando a dispersão geográfica dos efeitos directos e indirectos deste trabalho de formação musical levado a cabo na claustra da Sé de Évora e a diversidade dos perfis estilísticos individuais de cada um dos compositores abrangidos, pode falar-se de traços de fundo que, de algum modo, são comuns às respectivas obras. Estamos, antes de mais, perante uma abordagem da música litúrgica essencialmente tridentina, onde o mandato conciliar da prioridade à transmissão do texto sagrado como finalidade última da música no culto é a consideração determinante para toda a escrita musical. Isto é particularmente verdade no caso das obras destinadas à liturgia da própria Sé, que visam integrar-se numa celebração espectacular destinada a uma nave gigantesca e a uma assembleia de fiéis

⁹ Rui Cabral, *A Missa Pro Defunctis na Escola de Manuel Mendes: Ensaio de Análise Comparada*, dissertação de mestrado em Ciências Musicais, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova, 1996.

vasta e geralmente de reduzida sofisticação técnico-musical, ao contrário do que sucedia, por exemplo, numa capela privada como a dos duques de Bragança, orientada para o gosto musical erudito de um duque melómano e do seu circuito mais íntimo de fidalgos e músicos cultos. Este ponto de partida tem implicações decisivas em termos das soluções composicionais adoptadas, já que os polifonistas eborenses optam, fundamentalmente, por uma escrita a quatro vozes – expansível, numa ou noutra obra, às cinco ou seis, ou, excepcionalmente, ao duplo coro a oito vozes – evitando, assim, de um modo geral, as texturas polifónicas demasiado densas que obscurecem a transmissão das palavras. A mesma preocupação de clareza textual leva-os à adopção de um discurso rítmico de pulsação regular, sem passagens virtuosísticas, jogando com valores duracionais constantes e serenos. E vários dos compositores representados adoptam, além disso, estratégias discretas mas sempre eficazes de reforço do conteúdo semântico desse texto, quer pela criação de atmosferas emocionais globais para cada peça quer pela introdução de efeitos expressivos localizados, sublinhando palavras e expressões-chave (*word painting*).

O contraponto é sempre rigoroso, seguro, sistemático, sem apostar demasiado no contraste entre secções imitativas e homorrítmicas, com a apresentação do material temático em entradas sucessivas, segundo as melhores regras dos autores e teóricos consagrados. Há frequentes jogos de imitação cerrada e toda uma extensa panóplia de técnicas de tratamento temático, como sejam a inversão melódica e a aumentação ou a diminuição rítmicas dos temas, ou ainda a extracção de pequenos motivos melódicos secundários do tema principal e o uso da glosa para o preenchimento de saltos melódicos característicos. A tradição da composição com *cantus firmus* é muitas vezes continuada, quer a melodia original surja numa única voz em valores largos, como eixo de toda a trama polifónica, quer circule de voz em voz, unificando a obra. Estamos longe da exuberância contrapontística típica, por exemplo, dos autores franco-flamengos das gerações posteriores a Josquin des Près, exemplificada pelos compositores da chamada Capela Flamenga dos Reis de Espanha, como Gombert ou Philippe Rogier. É neste aspecto do tratamento contrapontístico – e quando muito também no plano da escrita rítmica – que mais se pode verificar o parentesco com o estilo de Palestrina e da Escola Romana que tantas vezes tem sido excessivamente sublinhado ao abordar a produção musical eborense.



Na realidade há diferenças fundamentais face aos modelos palestrinianos, começando desde logo com a escrita melódica, que é bastante livre, senão mesmo indisciplinada, quebrando a cada momento regras essenciais da Escola Romana como a da proibição de saltos melódicos sucessivos na mesma direcção. E esta liberdade torna-se ainda mais radical no uso da dissonância como factor de expressão emocional, recorrendo em muitas situações a choques não preparados

de segunda e sétima, a situações de trítone e de fa contra mi e a um cromatismo mais guiado por razões expressivas do que por considerações do âmbito da teoria modal pura. Palestrina nunca se teria permitido semelhantes liberdades, que de resto se enraízam – como os próprios aspectos mais semelhantes à prática da Escola Romana – na tradição ibérica autóctone de um Escobar, de um Anchieta ou de um Morales¹⁰.

É ao longo da primeira metade do século XVII que a Escola de Manuel Mendes atinge o auge da sua produção. Um dos principais impressores musicais da Europa, Plantin, publica sucessivamente em Antuérpia quatro colecções de obras de Duarte Lobo, entre tanto já Mestre de Capela da Sé de Lisboa: uma série de *Opuscula* policorais em 1602, dois livros de Missas em 1621 e 1634, respectivamente, e um livro de *Magnificats* em 1605¹¹. Um antigo colaborador de Plantin, Craesbeeck, instala neste mesmo período em Lisboa a primeira oficina portuguesa de impressão de música e dá à estampa dois volumes de Filipe de Magalhães, discípulo querido de Manuel Mendes e seu sucessor no próprio Mestrado da Clastra da Sé de Évora, antes de vir a ascender a Mestre da Capela

¹⁰ Muito embora o trabalho de análise técnica e estilística sistemática do repertório da Sé de Évora esteja ainda em grande parte por efectuar, vejam-se dois trabalhos académicos que são pioneiros a este nível: Vanda de Sá Martins da Silva, *O Motete da Escola de Évora: Manuel Cardoso, Estêvão Lopes Morago e Estêvão de Brito*, dissertação de mestrado em Ciências Musicais, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1995, e Filipe Santos Mesquita de Oliveira, *As Seis Missas "Ab initio et ante saecula creata sum" do "Liber Tertius Missarum" de Frei Manuel Cardoso*. Análise, *id.* 1995.

¹¹ Cf. Manuel Joaquim (ed.), *Composições Polifónicas de Duarte Lobo*, vol. 1, *Magnificat*, Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1945. Estão neste momento em publicação as obras polifónicas de Duarte Lobo, com transcrição e estudo de Armindo Borges, na colecção "Portugaliae Musica" da Fundação Calouste Gulbenkian, estando para breve o lançamento do volume inicial, correspondente aos *Opuscula* de 1602.

Real de Lisboa: um livro de Missas e outro de *Magnificats*, ambos de 1636¹². Por sua vez, frei Manuel Cardoso faz publicar na mesma oficina de Craesbeeck cinco extensas colectâneas de obras suas: um livro de *Magnificats* (1613), três livros de Missas (o primeiro em 1625 e os dois seguintes em 1636) e um volume final de motetes e outras obras para a Semana Santa e a Quaresma (1648)¹³.

Para esta série de edições, necessariamente muito dispendiosa, terá sido indispensável a protecção mecénica de D. João II, Duque de Bragança, futuro Rei D. João IV, que constituía nesta época a sua biblioteca musical, a mais extensa da Europa do seu tempo¹⁴, e que tudo indica ter subsidiado todas estas publicações, das quais várias lhe são, de resto, dedicadas. A proximidade entre a Casa de Bragança e a Sé de Évora era, aliás, tradicional, tendo o sucessor do Cardeal D. Henrique à frente do arcebispado de Évora sido um príncipe daquela Casa, D. Teotónio de Bragança, e sendo o próprio frei Manuel Cardoso uma das personalidades mais próximas do círculo íntimo de amigos pessoais do futuro Restaurador, de quem parece ter sido Mestre de Música, ainda que porventura em moldes informais.

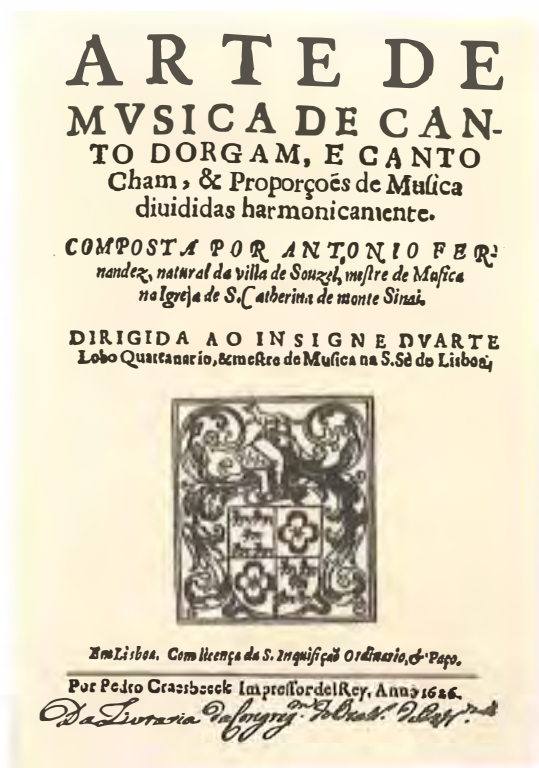
Se dos restantes compositores de formação eborense não foram impressas composições, nem por isso deixou de nos chegar, ainda que sob forma manuscrita, um considerável repertório de sua autoria, apesar da destruição irreversível causada posteriormente pelo terramoto de 1755, que veio destruir centenas de exemplares únicos de muitas das obras em causa, numa fase em que estas se encontravam já esquecidas. Na geração que trabalhou directamente com Manuel Mendes deve destacar-se a produção de Gaspar Fernandes, Mestre de Capela, sucessivamente, nas catedrais de Guatemala e de Puebla, que nestas cidades compôs intensamente e nos deixou

um bom número de composições sacras, incluindo obras em latim e vilancicos em vernáculo, alguns dos quais utilizando textos em nahuatl, a língua nativa azteca, ou em crioulos de castelhano e português que não foram ainda devida-

¹² A colecção dos *Magnificats*, com edição de Luís Pereira Leal, é o volume xxvii da série "Portugaliae Musica" da Fundação Calouste Gulbenkian (1975), estando em preparação a edição do livro de Missas por este mesmo musicólogo.

¹³ Deve-se a José Augusto Alegria, no prosseguimento da sua dedicação de toda uma vida ao estudo e à divulgação da Escola de Évora, a edição moderna da obra completa de frei Manuel Cardoso, na série "Portugaliae Musica", correspondendo o *Primeiro*, *Segundo* e *Terceiro Livros de Missas*, respectivamente, aos volumes v-vi (1962), xx (1970) e xxii (1973), o de *Magnificats* ao volume xxvi (1974) e o de motetes ao volume xiii (1968).

¹⁴ Cf. Rui Vieira Nery, *The Music Manuscripts in the Library of King D. João IV of Portugal (1604-1656): A Study of Iberian Music Repertoire in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* dissertação de doutoramento (Ph.D.) em Musicologia, Universidade do Texas em Austin, 1990.



tantíssimo autor de obras em vernáculo, não só vilancicos sacros como inclusive tonos humanos profanos¹⁵.

Recairia já fora do âmbito cronológico desta exposição e da natureza meramente introdutória do presente texto uma análise mais detalhada da produção musical da Escola de Évora, sobretudo daquela que se prolonga já pela segunda metade do século XVII. Vale a pena mencionar, isso sim, uma importante obra de Teoria Musical, que de certo modo representa para o início do século XVII o que significaram, funcionalmente, os tratados de Mateus de Aranda quase um século antes: a *Arte de Música* de António Fernandes¹⁷, discípulo de Duarte Lobo, manual excelente de iniciação teórico-musical que será o texto escolar de referência para a formação de músicos profissionais no País durante mais de meio século.

Nascida no coração da Contra-Reforma e do Maneirismo, no que se refere, respectivamente, ao contexto histórico-religioso

mente estudados, nem sequer do ponto de vista linguístico, sob o qual constituem um documento precioso¹⁵. Mas particularmente importantes, pela sua extrema qualidade musical, são as muitas obras manuscritas dos discípulos de Filipe Magalhães: Estêvão de Brito, que foi Mestre de Capela das catedrais de Badajoz e de Málaga, Estebán López Morago, Mestre de Capela da Sé de Viseu, e Frei Manuel Correia, Mestre das Sés de Sigüenza e Saragoça. Distinguindo-se os dois primeiros, também eles, como polifonistas latinos, deve sublinhar-se o papel de Correia como impor-

¹⁵ Robert Stevenson (ed.), *Vilancicos Portugueses*, "Portugaliae Musica", vol. xxix, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976.

¹⁶ Cf., para Morago, a edição integral das suas obras por Manuel Joaquim no volume IV da série "Portugaliae Musica" (1961), e para Brito idêntico trabalho por Miguel Querol Gavaldá nos volumes XXI e XXX (1972 e 1976) da mesma série. No que respeita a frei Manuel Correia há tonos humanos seus em Miguel Querol Gavaldá (ed.), *Musica Barroca Española*, vol. I, Polifonia Profana, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1970, e vilancicos sacros em Stevenson, *Vilancicos Portugueses*, op. cit.

¹⁷ Edição facsimilada com prefácio de José Augusto Alegria (Évora, Delegação Regional do Alentejo do Ministério da Cultura, 1996).

¹⁸ Cf., a este respeito, Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro, *Sínteses da Cultura Portuguesa: História da Música*, Lisboa, Europa/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992, pp. 76-79.

e às referências estilísticas, a Escola de Évora manter-se-á arregaadamente fiel a ambas as raízes, rejeitando, até à respectiva imposição por D. João V, a importação simples dos novos modelos barrocos italianos no plano da escrita operática e concertante entretanto surgidos, e das manifestações destes no seio da música litúrgica europeia a partir do início do século. Não ficará, contudo, absolutamente estanque a estas novas reali-



dades, e é interessante ver como muitas das inovações em causa – como o sejam a monodia acompanhada, a escrita concertante, o uso dos instrumentos *obligati*, a transição do quadro puramente modal para uma linguagem pré-harmónica e pré-tonal –, desenquadradas do respectivo contexto formal de origem, nos vão surgindo incorporadas, pouco a pouco, na produção eborense sob uma aparência de continuidade inalterada¹⁸. Pólo de desenvolvimento contínuo de uma linha de criação músico-litúrgica ininterrupta ao longo de quase dois séculos, os seus princípios permanecerão, deste modo, assumidamente tri-

dentinos, produzindo um repertório que se pretende a si próprio, de algum modo, como veículo de catequese e como componente funcional da liturgia, mas que considera igualmente que a sua própria eficácia enquanto tal depende da solidez e do rigor do seu fabrico, da sua capacidade de comunicação e sedução, e da convicção



Assunção da Virgem (Ormenor dos Anjos Músicos), Frei Carlos, Escola Portuguesa, século XVI
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga

e autenticidade do seu gesto criador. Talvez seja este o segredo do fascínio que o seu legado musical, quando começa a ser de novo executado em larga escala por intérpretes qualificados, ainda hoje exerce sobre nós.





o início do século XVI, pouco depois de concluídos os retábulos para a Igreja de São Francisco sob direcção de Francisco Henriques, pintor contratado fora da cidade, Évora passou a contar com uma importante oficina de pintura agora residente no seu termo, em convento próximo da urbe.

A comunidade jerónima de Nossa Senhora do Espinheiro acolheu, em 12 de Abril de 1517, um professo muito especial, embora dele apenas se saiba, a partir do início do documento autógrafo lavrado na ocasião – *“Eu frey carlos de Lisboa framengo faço proffisam...”* –, o nome religioso que adoptou ao assumir a condição monástica e uma referência, excepcional, à sua nacionalidade flamenga. Era então regra, em sinal de desprendimento do passado e bens mundanos, o novo professo abandonar o apelido de baptismo e adoptar o designativo da terra, concelho ou paróquia, de onde provinha. Assim, e não obstante outras leituras que entretanto se avançaram a propósito¹, creio que pelo documento ficamos logo a saber que Frei Carlos era oriundo de Lisboa e que pertencia à “nação” dos flamengos – condições que, entre nós e nas primeiras décadas de Quinhentos, equivaliam muitas vezes a uma actividade profissional ligada às artes. De facto, os cronistas hieronimitas confirmam que o novo professo se tratava de um pintor, que passou a trabalhar neste convento sob régia protecção e nele se tornaria *“famoso”* dotando-o com vários retábulos, além de ter feito outros, alguns dos quais executados para mosteiros da ordem como Santa Marinha da Costa, em Guimarães (de onde desapareceu, no século passado, um *Enterro de Cristo* que consta ter assinado e datado de 1535), ou São Jerónimo do Mato, próximo de Alenquer, cujo obituário regista a sua sepultura em data anterior a 1553, sem contudo especificar o ano do falecimento.

Não há, por conseguinte, biografia do monge-pintor do Espinheiro que se possa desenhar com tal rarefação de dados, estes quando muito situando a sua acti-

¹ Em contexto investigativo de algum entusiasmo patriótico e de valorização identitária da chamada pintura primitiva portuguesa, José de Figueiredo leu a profissão de Frei Carlos de outra maneira: *“[...] nascido em Lisboa, filho de pais flamengos”* (“ou neto” como ainda aventara Luciano Freire...). Assim se julgava dever consagrar, sem necessidade, uma genuína nacionalidade portuguesa para o dito e para o património que nos legou.

vidade conhecida entre 1517 (ano da sua profissão religiosa) e 1535 (data da tal pintura de Guimarães). Peças centrais nesse intervalo de tempo são duas pinturas datadas que se apresentam nesta exposição e que provêm do mosteiro eborense – *Anunciação* [cat. n.º 51], de 1523, e *Aparecimento de Cristo à Virgem* [cat. n.º 52], de 1529. Ambas demonstram clara ascendência “flamenga” no processo criativo da oficina que as produziu e provam, pela inconfundível qualidade de execução, algo que os documentos não dizem embora seja evidente, isto é, que Frei Carlos antes de ser monge já era pintor – possivelmente em Lisboa, de onde viera para Évora, e certamente já antes, algures nos Países Baixos, onde aprendera a pintar desta maneira.

Paradigmas

Sinais do seu percurso antes de ter passado a monge, e logo a adjacente questão dos próximos antecedentes nesta pintura que nos surge em Évora já adulta e plenamente caracterizada, constituem uma interrogação maior que se continua a tentar elucidar na procura de eventuais protótipos e modelos de influência, mais ou menos directa, na galeria dos mestres flamengos que servem de referência e matriz criativa à vasta produção de imagens pictóricas no Norte da Europa (Weyden, Bouts, Van der Goes, Memling, David, Metsys).

Em vagos exercícios de filologia formal e compositiva da obra que lhe está atribuída, tem-se acentuado um parentesco de Frei Carlos com as oficinas de Bruges e em particular com modelos de Memling, decerto atendendo à pose litúrgica, aos traços fisionómicos e proporções das figuras, “*de expressão calma e suave*”, que se admiram nos painéis do Espinheiro, parecendo as personagens deslocar-se “*com ademanes simples e serenos*” em atitudes “*fortemente impregnadas de doce misticismo*”². Esta ideia, que apenas procede de uma análise dos componentes da pintura enquanto imagem, já tinha sido sintetizada, e de modo que julgo subtilmente mais feliz, por uma ilustre visitante do Museu Nacional de Arte Antiga que, perante estas obras, sugestivamente chamou ao pintor “*um Memling mais humano...*”³, querendo talvez dizer, nesta formulação intuitiva, que ele segue o mestre de Bruges mas parecendo recusar a vincada estilização e impondável presença das suas figura-

² Estas apreciações são de Flávio Gonçalves e de João Couto, o primeiro num pequeno texto para a revista *Observador* (1971) e o segundo no seu ensaio *A Pintura Flamenga em Évora no Século XVI. Variedade de Estilos e de Técnicas na Obra Atribuída a Frei Carlos*, separata de *A Cidade de Évora*, Évora, 1943.

³ A frase é da rainha da Bélgica, cerca de 1920, provando que Sua Majestade percebia de pintura.



Lamentação, Quentin Metsys, painel central de um tríptico para a Catedral de Antuérpia, 1508-1511
Antuérpia, Museu de Antuérpia



Lamentação, Oficina do Espinheiro, cat. n.º 53
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga

ções. E é esse acento de humanidade, tangível numa obra pictural que conserva a limpidez e transparência da forma dando às personagens uma “respiração” espacial no ambiente que imediatamente as envolve, que creio poder observar-se melhor nas primeiras obras de Metsys, ou seja, não em Bruges mas em Antuérpia, pouco antes de o mercado e de um novo gosto ter

dado aí ensejo à exploração de fórmulas compositivas e de técnicas de modelado em ruptura com a grande tradição da pintura anterior, conformando o que hoje, ainda e mal, se continua a designar por “maneirismo antuerpiano” – e que, em boa parte, é um retorno ao decorativismo gótico com gramáticas formais actualizadas em tónica classicista.

Como já notara José de Figueiredo, é na transparência de certas tonalidades luminosas e nos macios contrastes de cor que Frei Carlos está mais perto de Metsys que de qualquer outro. Também por vezes, diria eu, por um entendimento construtivo da horizontalidade dos volumes das figurações que, em drapeados e poses de grande consistência interna e doçura plástica, marcam planos que expandem lateralmente a espacialidade da composição sem conflito estrutural com linhas de

profundidade e de articulação perspéctica da imagem. Neste particular (como também no modelado), a oficina do Espinheiro parece diferir bastante do processo reconhecível nas *obras-mater* do chamado Mestre da Lourinhã⁴, onde a forma humana é impositivamente contrastada e dessecada sobre um fundo que não estabelece com ela soluções de continuidade, quer pela luz quer pelas escalas, equacionando noutros parâmetros de coerência visual o espaço interno à imagem. Por outro lado, e voltando a Metsys, creio que no painel da *Lamentação* do Espinheiro [cat. n.º 53], agora pela primeira vez exposto ao público, se identificam um esquema compositivo, uma linguagem narrativa e uma distri-

⁴ Refiro-me ao *São João Evangelista em Patmos* e ao *São João Baptista no Deserto* (Misericórdia da Lourinhã), pinturas que pertenceram ao convento jerónimo das Berlengas. Algumas de outras que andam atribuídas ao mesmo pintor serviriam para a comparação que aqui se sugere.



Tríptico do Calvário, oficina do Espinheiro
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga

buição de personagens com fortes semelhanças no elemento central do tríptico do Museu de Antuérpia, encomendado a Metsys em 1508 para a capela da corporação dos carpinteiros da Catedral da cidade. Por sua vez, no painel central do *Tríptico do Calvário* (ex-colecção Vilhena, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga), obra talvez tardia da oficina eborense e onde os fundos evidenciam uma

colaboração de qualidade muito inferior à do pincel que executou as figurações principais, também se detectam semelhanças com calvários da oficina de Metsys, como num dos painéis do *Retábulo da Virgem das Dores* (Museu Nacional de Arte Antiga) que de Antuérpia veio para o Mosteiro da Madre de Deus de Xabregas na década de 1510, como outros daí vieram, por essa época, para Santa Clara de Coimbra ou o Jesus de Setúbal. Interrogo-me ainda se uma muito esquecida pintura (de predela?)



Instituição da Eucaristia (segunda de Metsys)
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (em depósito no Museu de Angra do Heroísmo)

que estava no Convento do Espinheiro (*Instituição da Eucaristia* de Metsys, terá feito idêntico percurso de importação ou foi realizada na oficina de Frei Carlos⁵.

Estes sinais de uma relação próxima com a pintura de Antuérpia não traçam, evidentemente, um quadro de suficiente clarificação do percurso flamengo do pintor do Espinheiro. As mais ou menos difusas afinidades com Metsys, convivendo na sua obra com outras influências de mais subjectivo rastreio (Bruges, Lovaina), não levam só por aí a admitir que Frei Carlos, antes de chegar a Lisboa, tenha sido um companheiro dos enigmáticos discí-

⁵ A pintura, que só conheço por fotografia a preto-e-branco, pertence ao Museu Nacional de Arte Antiga mas está depositada no Museu de Angra do Heroísmo. Luís Reis-Santos, que desconhecia a sua proveniência, insere-a no rol de obras atribuíveis a Eduardo-o-Português, personalidade quase fantasmática sobre a qual apenas verdadeiramente se sabe que frequentou a oficina de Metsys e que chegou a ser admitido na corporação dos pintores de Antuérpia em 1506.

pulos portugueses do mestre de Antuérpia, Simão e Eduardo, que aparecem nos registos da Confraria de São Lucas desta cidade na primeira década do século (registos que indiciam, porém, de algum modo, um trajecto de circulação de artífices coincidente com o da já referida recepção de obras em Portugal). Por outras palavras, pode dizer-se que a pintura de Frei Carlos, por muito “flamenga” que seja (e o atributo é aqui sinónimo de pintura “de recompilação”), continua pertinazmente a eximir-se a um processo de reconhecimento meramente baseado na identificação da cópia, mais ou menos literal, deste ou daquele motivo ou figura já anteriormente gizados por um célebre mestre da Flandres ou transpostos e recriados a partir dos reportórios gravados do Mestre E. S., de Schongauer ou de outros então correntemente utilizados. Quando exclusiva, esta direcção metodológica, baseada no confronto de imagens e em eventuais teias relacionais que este sugira, não é eficaz precisamente porque se esgota na procura unívoca de um paradigma mais suposto que objectivável, afinal demasiado difuso e de que desconhecemos as mediações. Assim se desvaloriza por vezes, nos enredos dessa demanda até hoje praticamente inconclusiva, um terreno de singularidades fundamental e incontornável para entender esta pintura: o grau de autonomia e de inventividade criativas patente nas próprias obras da oficina do Espinheiro, as suas possíveis marcas de uma outra originalidade irreduzível a tais exercícios de “mecanicismo” historiográfico.

Espaços

Uma dessas singulares qualidades, e decerto a mais saliente, reside na concepção geométrica de base na organização da composição, notoriamente nos quadros grandes – que devem ter sido, originalmente, *palas* de altar preenchendo fundos de capela, segundo uma tipologia que Francisco Henriques pode ter inaugurado, entre nós, no programa de São Francisco de Évora. Esse geometrismo não só estrutura o espaço da representação como potencia as suas componentes expressivas e simbólicas⁶. Vejamos mais detalhadamente o que se passa, a esse propósito, no painel da *Lamentação*.

A composição, em altura, divide-se em três faixas de área idêntica divididas por

⁶ Poucos têm notado as especiais características da espacialidade na obra de Frei Carlos, embora seja esse o aspecto mais destacado e analisado por José Luís Porfírio em referências a pinturas do Espinheiro. Cf., deste autor, *Pintura Portuguesa – Museu Nacional de Arte Antiga* (Lisboa, Quetzal, 1991) e *A Pintura no Museu Nacional de Arte Antiga* (Lisboa, Banif, 1992).

duas horizontais: a linha, na base da paisagem fundeira, que passa pela cabeça da Santa Mulher (à esquerda) e pelo turbante de Nicodemos (à direita), e, mais abaixo, a linha que imaginamos cruzando os rostos de Cristo e da Madalena. Na exacta zona mediana do registo intermédio entre as duas horizontais assinaladas, encontramos o rosto da Virgem dolorosa. Este rosto está, por seu turno, no preciso cruzamento de duas diagonais fundamentais: a que vai da cabeça de Cristo à base da sua cruz no Monte Calvário, e a que passa pelos rostos da Madalena e de São João Evangelista. É no entanto um movimento circular que estrutura geometricamente o essencial da composição nos primeiros planos. As personagens inscrevem-se num círculo impressivamente sugerido e delimitado em baixo pelo pano de mortalha, o próprio corpo de Cristo parecendo não ter desfeito ainda um movimento descendente e assim se subordinando, também, a esse latente movimento circular. O centro deste círculo é, por seu turno, o mesmo de um outro círculo, interior, definido pelos gestos suaves e compungidos da Virgem, da Madalena e da Santa Mulher que ampara a cabeça inclinada de Maria, cujo braço direito, paralelo ao de Cristo, comunga de igual desfalecimento.



Numa outra grande pintura sem representação de arquitecturas – *Ressurreição de Cristo* (Museu Nacional de Arte Antiga) – a composição sistematiza-se e expande-se agora em verticais e horizontais (os braços dos soldados são simultaneamente linhas construtivas e gestos expressivos), em angulações nítidas da forma conjugadas com uma triangulação ascendente que isola e sublinha o gesto triunfante de Cristo ressuscitado. O espaço “mede-se” e o ar circula neste complexo esquema de representação onde certas diagonais emprestam ao volume dos corpos uma fortíssima presença física, uma solidez e tridimensionalidade impressionantes⁷. Entretanto, à esquerda e à direita, a massa rochosa do túmulo interrompe-se para uma

⁷ “Na Ressurreição do Museu Nacional de Arte Antiga é a tendência para o isolamento das figuras o que lhes confere uma profunda rotundidade e uma enorme dignidade decorrente da envolvimento espacial, daquilo que [Francisco de] Holanda chamaria o despejo, ou seja, a ‘respiração’ das formas humanas no espaço pictórico. É exemplo disso a figura, aliás magnífica, do guarda em primeiro plano à esquerda do quadro, um exemplo notável de tridimensionalidade do espaço pictural e uma das mais pujantes figuras humanas da pintura portuguesa da época, cujo modelo será retomado em obras de outros mestres mais tardios” [Joaquim Oliveira Caetano, *O Que Janus Via. Rumos e Cenários da Pintura Portuguesa (1535-1570)*, dissertação de mestrado, Lisboa, Universidade Nova, 1996].

marcação da distância (à esquerda como uma *veduta*) que é mais recurso de visão pictural do que pretexto para incluir iconografias secundárias do episódio.

Esse entendimento unificado do espaço-tempo da representação mantém-se mesmo quando o cenário se revela bipartido entre um interior arquitectónico, que acolhe os “protagonistas” do episódio e se abre para o espectador, e um espaço exterior onde se mostram personagens secundárias⁸. Na *Anunciação* [cat. n.º 51] e no *Aparecimento de Cristo à Virgem* [cat. n.º 52] é essa a fórmula adoptada, mas diferentemente resolvida. Na primeira, o próprio espaço interior é longitudinalmente desdobrado e aprofundado por um jogo de cheios e vazios, de volumes rectos que ritmam também transversalmente o espaço pictural até à visão de uma câmara de dormir, que marca os limites e a identidade íntima do lugar da revelação divina que a pintura pretende narrar. Na segunda, a cena principal descentra-se e recua para ganhar profundidade e dar ênfase ao espaço de presença das Três Marias, mas ambos os sectores da composição são totalmente unificados por linhas ortogonais que se juntam num ponto de fuga já fora do quadro. Mesmo em situações de maior frontalidade e simetria da representação, há pormenores de rara subtilidade neste recorrente jogo de geometrias; no *Bom Pastor* [cat. n.º 57], a aparente frontalidade da figura e a simetria do fundo em que se inscreve não prosseguem no desenho do pavimento, cuja linha ortogonal “central” se encontra à direita, quase no limite do painel. Estes exemplos, que poderiam multiplicar-se na análise de outros painéis, contrariam radicalmente a qualificação desta oficina como retardatária ou “gótica”(!). Não sendo *albertiana*, a complexa e bem definida tipologia espacial da pintura de Frei Carlos, pela variedade de soluções adoptadas mantendo um calculado rigor construtivo da estrutura geométrica da imagem, tão-pouco procede de uma actuação “empírica” ou não “codificada” em que se qualifica(m) o(s) sistema(s) de representação flamengo(s). E por sua vez, no quadro da pintura portuguesa da primeira metade do século XVI, marca uma posição de singular novidade e invenção – cujos reflexos ainda estão por avaliar devidamente quando se aprofundarem os estudos sobre perspectiva(s) na pintura desse período.

⁸ Uma congénere disposição bipartida do espaço da representação surge, anteriormente, no painel do retábulo da Madre de Deus datado de 1515 (Museu Nacional de Arte Antiga) e atribuído a Jorge Afonso.



Motivo de Brocado A Utilizado pela oficina do Espinheiro
(pormenor de um dos painéis chamado "Tríplice dos Infantes")

Brocados

Da espacialidade, que é estrutura velada, passemos agora a um certo tipo de detalhes com imediata visibilidade e ocorrendo num registo já eminentemente decorativo da imagem. Refiro-me aos padrões desenhados empregues na execução de motivos de brocado nas pinturas da oficina do Espinheiro. Uma observação desses motivos decorativos através da fotografia de infravermelho confirma um processo de aplicação bem conhecido e corrente nas práticas oficinais da época, isto é, a utilização de um molde perfurado que funcionava como uma matriz e possibilitava expedita transposição mecânica do desenho para a

superfície do painel, passando-se em seguida ao tratamento pictórico do motivo assim transposto. Uma sistemática recensão dessas situações nos painéis do Espinheiro levam-me à identificação de três padrões bem delineados e autónomos, cada um deles reproduzido sempre na mesma escala e deste modo implicando a existência de um correspondente número de moldes perfurados entre os materiais da oficina. O mais utilizado (que aqui podemos designar por desenho A) surge no *Bom Pastor*, na *Lamentação*, no *Véu de Verónica e Dois Anjos* [cat. n.º 54], e ainda no painel dos *Três Santos* outrora pertencente ao Mosteiro de Santa Marinha da Costa (hoje no Museu de Alberto Sampaio); o motivo B, por seu turno, surge na capa do anjo da *Anunciação*; e o motivo C inscreve-se na *Ascensão de Cristo* e na *Virgem do Leite* [cat. n.º 55], ambas do Museu Nacional de Arte Antiga.

A identificação destes três desenhos de brocado esboça novo problema a partir de uma sumária verificação comparativa. De facto, o motivo A surge também nas vestes do infante mais jovem (D. Luís?) retratado num dos painéis remanescentes do retábulo manuelino do convento dominicano de Almeirim, cuja autoria é controversa e que tem sido atribuído a trabalho de parceria envolvendo nomes como Francisco Henriques, o Mestre da Lourinhã ou o próprio Frei Carlos. Um outro painel deste retábulo, que retrata o infante D. João e sucessor de D. Manuel no trono, inscreve por sua vez o motivo B em brocado que reveste uma banquetta diante do retratado, mas já antes encontramos este mesmo desenho num dos painéis de Francisco Henriques para as capelas laterais de São Francisco de Évora, na almofada representada aos pés da Virgem na pintura *Nossa Senhora da Graça entre Santa Julita e São Guerito*. A oficina de Francisco

Henriques também utilizara o motivo C em pelo menos dois painéis do retábulo-mor



desta igreja – *Descida da Cruz* e *Deposição no Túmulo*. Que significado podem ter estas breves minudências de inventário? Embora não constando na sempre avara documentação portuguesa, a importância e valor privativo deste tipo de materiais é conhecida em testamentos de pintores flamengos como património deixado em herança a familiares e continuadores, e sabe-se que bastou para suscitar, em 1518, um célebre processo de Ambrosius Benson a Gérard David, acusado pelo discípulo de lhe ter querido sonegar um lote de desenhos, de projectos de quadros e de cadernos de modelos que Benson alegava serem de sua propriedade⁹. A eventual circulação destes modelos entre pintores deveria assim ser condicionada, sujeita a regras e ajustamentos profissionais dado o seu carácter de património valioso em âmbito de labor oficial, permitindo pela cópia agilizar a execução das obras e aí “citar” modelos ilustres. No inventário a que acima procedi, parece-me indubitável que a presença de certos moldes coincidindo em várias situações de autoria indicia uma possível relação, algo inesperada no seu grau de evidência, entre obras resultantes da actividade de Francisco Henriques e outras que são

dadas a Frei Carlos, pas-

sando por um exemplo (o retábulo de Almeirim) onde as questões de autoria são mais intrincadas. Tratar-se-á de uma relação profissional? De qualquer modo ela pode ser equacionada cronologicamente, isto é, a oficina do Espinheiro parece “herdar” motivos de brocado já antes utilizados pela oficina (lisboeta) de Francisco Henriques no programa de São Francisco de Évora (c. 1508-1512) – o que talvez constitua um curioso indício do percurso português do pintor do Espinheiro antes de assumir a condição de jerónimo.

⁹ Cf. Lorne Campbell, “The Early Netherlandish Painters and their Workshops”, in *Le Dessin Sous-Jacent dans la Peinture. Le Problème Maître de Flémalle – Van der Weyden*, Louvain-la-Neuve, 1979, pp. 43-61; e Georges Marlier, *Ambrosius Benson et la Peinture à Bruges au Temps de Charles-Quint*, Damne, 1957, pp. 15-17 e 41-42.



Oficina

A ideia romântica de um Fra Angelico português isolado na sua cela conventual e aí compondo, mística e sabiamente, imagens de pintura sacra, tem legítimo sabor literário mas é historicamente absurda (quer em Florença quer em Évora). Desde que João Couto analisou, em 1943¹⁰, o universo de obras atribuídas a Frei Carlos, ficou pelo menos provado que na oficina do Espinheiro nem sempre se pintou da mesma maneira. Servindo-se de documentação pioneira na época (macrofotografias, fotografias à luz razeante, radiografias), Couto pretendeu também demonstrar que Frei Carlos não era só *um* mas *vários*, ou seja, que nesse conjunto de pinturas se notavam diferenças de execução assinaláveis entre certos agrupamentos, indicando por isso uma estrutura oficial (ou mesmo uma parceria de pintores) que hipotecava a proposta da sua entrega global a uma única e personalizada autoria. No Convento do Espinheiro, concluiu ele, “*existiram pinturas que pelo seu espírito, pelo estilo e pela técnica se devem considerar puramente flamengas. É verosímil que se possam dar estes painéis ao mestre flamengo que, porventura, seria o chefe de oficina, Fr. Carlos. Outras pinturas há, mais ou menos próximas daquelas, mas diversas nos pormenores estilísticos e na técnica. Podemo-las supor realizadas por um colaborador ou colaboradores do mestre, oficiais que trabalhavam ao seu lado executando as partes que lhes competiam, sobretudo nos painéis de grandes dimensões*”.

Duas objecções de base se podem confrontar com estas conclusões. Por um lado, creio que não há na produção do Espinheiro nada que se possa confirmar como “puramente flamengo”. Quando tão pouco sabemos sobre a sua *técnica*, e o seu *estilo* se identifica em marcada originalidade de processos, resta-nos a vaga categoria de um *espírito* que não chega para inscrever Frei Carlos nos manuais da pintura flamenga, mau grado ele por vezes lá estar quando se trata de abordar “*le rayonnement des Primitifs Flamands*” (e aqui muito haveria a debater sobre a noção de “pintura luso-flamenga”). Por outro lado, é precisamente nos quadros grandes a que Couto então se referia (*Anunciação*, *Ressurreição*, *Aparecimento de Cristo à Virgem* – a *Lamentação* ainda estava inédita) que se nota uma vincada unidade de concepção e feitura,

¹⁰ Obra citada na nota 2.

só obscurecida pelos desgastes da camada pictural (e os restauros que sofreram) de alguns deles.

Embora suspeito que não tenha interpretado bem as radiografias que obtive, e que na sua visão das coisas João Couto tenha partilhado um certo clima “morelliano” que então perpassava nalguns sectores da historiografia da pintura portuguesa (Jirmounsky), e que via os nossos “primitivos” do século XVI como produto de uma actividade “corporativa” e “colectivista” que significava em última instância um puro anonimato de autoria, devo sublinhar que não há sólidos argumentos para contrariar o que me parece ser o mais válido e essencial da sua tese (ou do seu pressentimento...) sobre a composição da oficina do Espinheiro, a partir de um atento olhar sobre as próprias obras. Há tempos, quando estudei e divulguei o painel da *Lamentação*, tive ocasião de ensaiar uma metodologia laboratorial complementar à sua e cujas conclusões apontam, provisoriamente, nesse sentido¹¹.

Através da reflectografia de infravermelho, procedeu-se primeiro a uma sumária sondagem de algumas pinturas do Museu Nacional de Arte Antiga provenientes do Espinheiro (os três quadros grandes acima referidos, a *Ascensão* e o *Bom Pastor*). Tratava-se de visualizar o desenho preparatório executado sobre o preparo desses painéis, por forma a confirmar possíveis afinidades quanto ao seu estilo e técnica nessa fase do processo criativo de cada uma das pinturas. Daí se reteve a comum imagem de um possível desenho linear de contorno em figuras e objectos representados, só muito raramente marcando, através de traços curtos e paralelos, as zonas de sombra na preparação do modelado. No painel da *Lamentação* a situação pareceu-me substancialmente diferente, com uma marcação intensa e sistemática de todas as formas e valores a contemplar e prosseguir na execução pictural.

¹¹ José Alberto Seabra Carvalho, “O Mestre da Lamentação da Oficina do Espinheiro. Pintura Luso-Flamenga em Évora no Início do Século XVI”, in *A Cidade de Évora*, n.ºs 71-76, 1988-1993, pp. 95-113.



São João Evangelista (pormenor da Lamentação, da oficina do Espinheiro, em fotografia de infravermelho)



A própria intensidade das sombras é definida pela maior ou menor densidade e aproximação de traços geralmente paralelos, que múltiplas vezes se cruzam, em “espinha” ou em reticulado, para delimitar as zonas que se apresentariam com mais fraca incidência da luz. O desenho preparatório é aqui abundante e expressivo, com cuidados de pré-modelação principalmente na composição da anatomia de Cristo, cujo tronco e membros inferiores, abaixo dos joelhos, apresentam rectifi-



cações e modificações da forma. Este tipo de desenho foi também detectado no painel da *Verónica*.

Quer isto dizer que num certo número de pinturas do Espinheiro se podem documentar pelo menos duas tipologias de desenho preparatório, definindo agrupamentos que não coincidem com os que João Couto propôs mas que, não obstante, estabelecem uma *diferença* nos dados da produção oficial. Resta saber seguramente se, nesse âmbito, tal diferença decorrerá da existência de um outro pintor que se não chamava Carlos...

Identificar um desenho preparatório com características próprias não equivale, porém, a individualizar um mestre.

O desenho não foi executado para ser visto e a realidade da pintura é irredutível à vocação hegemónica desses parcelares dados de análise obtidos em laboratório. Para se passar a saber mais sobre a pintura de Frei Carlos é preciso contar com eles, numa panóplia completa de instrumentos de análise indispensável, mas no seu entendimento tudo acabará por jogar-se na velha acuidade visual de quem olha para a pintura como pintura. Na *outra* História, como na



Cristo Morto (pormenor da Lamentação, da alçina do Espinho, em fotografia de infravermelho)

das artes, passa-se afinal algo de semelhante: de pouco serve ter muitos documentos quando se não têm nenhuma ideias – embora eu ache, como o Camilo, que “*os velhos alfarrábios pagam sempre liberalmente a quem os atura*”... e os documentos de laboratório também.

Anjo do painel da Verónica, cat. n.º 54, em fotografia de infravermelho





NICOLAU CHANTERENE – UM ESCULTOR DO RENASCIMENTO EM ÉVORA

Fernando Jorge Artur Grilo

A estada de mestre Nicolau Chanterene em Évora reveste uma complexidade e importância notáveis para o entendimento da arte do Renascimento em Portugal¹. De facto, o período em que este importante escultor francês reside naquela cidade revelar-se-á fundamental não só para o entendimento da evolução da sua arte como também, de uma maneira geral, para a compreensão das tendências artísticas determinantes que evoluirão ao longo da segunda metade do século XVI no nosso país.

Constata-se que na primeira metade do século se encontram em paralelo várias experiências formais² que se explicam pela miscigenação de influências estilísticas e culturais que no Portugal de Quinhentos se entrecruzam³. No entanto, na segunda metade do século a evolução cultural e artística apresenta uma viragem clara aos ideais italianos que a partir da década de 40 são perfeitamente determinantes⁴. Como facilmente se compreenderá, esta evolução da conjuntura artística não pode ser dissociada do panorama evolutivo da cultura portuguesa e, neste contexto, o papel da corte joanina e da cidade de Évora é absolutamente determinante, tanto pelo facto de nela o poder régio se ter, por diversas ocasiões, demorado, como também porque tal facto pos-

¹ O breve estudo que agora se apresenta deriva da investigação levada a cabo para a elaboração de uma tese de doutoramento em História da Arte que realize sob a orientação científica do Professor Doutor Pedro Dias, e que será brevemente apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

² Cf. a este propósito Pedro Dias, *A Viagem das Formas. Estudos sobre as Relações Artísticas de Portugal com a Europa, a África, o Oriente e as Américas*, Lisboa, Editorial Estampa, 1995, e também, do mesmo autor, "Os Artistas e a Organização do Trabalho nos Estaleiros Portugueses de Arquitectura na Época dos Descobrimentos", in *El Tratado de Tordesilhas y su Época, Congreso Internacional de Historia*, Lisboa/Tordesilhas, 1995, e "O Brilho do Norte. Portugal e o Mundo Artístico Flamengo entre o Gótico e a Renascença", in *O Brilho do Norte, Esculturas e Escultores do Norte da Europa em Portugal na Época Manuelina*, catálogo da exposição, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses/Instituto Português do Património Arquitectónico, 1997, pp. 25-74, assim como Fernando Jorge Grilo, "A Escultura em Madeira de Influência Flamengo em Portugal. Artistas e Obras", in *O Brilho do Norte, op. cit.*, pp. 75-116.

³ Jorge Henrique Pais da Silva, "Rotas Artísticas no Reinado de D. Manuel I", in *Panorama*, 4.ª série, n.º 32, 1969, pp. 12-20, e também Vitor Serrão, "Confluência e Confronto de Correntes Estéticas na Pintura do Renascimento Português, 1510-1548", in *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992, pp. 233-260, assim como, do mesmo autor, "Utopia e Antigo na Arquitectura Virtual Integrada nos Fundos de Pintura do Renascimento em Portugal, 1510-1550", in *O Pensamento Utópico do Humanismo na Época do Renascimento*, Simpósio Internacional, Academia das Ciências, 26-27 de Março de 1998.

⁴ Cf. Vitor Serrão, *A Pintura Maneirista em Portugal — Arte no Tempo de Camões*, catálogo da exposição, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1995, e também Pedro Dias, "Alguns Aspectos da Recepção das Correntes Artísticas em Coimbra durante o Século XVI", in *A Sociedade e a Cultura de Coimbra no Renascimento*, Actas do Simpósio Internacional, Coimbra, Instituto de História da Arte, 1982, pp. 97-127, e, do mesmo autor, *A Escultura Maneirista Portuguesa, Subsídios para Uma Síntese*, Coimbra, 1995.

sibilitou que nela se fixassem os mais importantes membros da aristocracia, com a natural consequência do embelezamento da cidade com palácios e casas senhoriais, pinturas e esculturas.

Na verdade, como já anteriormente foi colocado em destaque por outros autores⁵, quando mestre Nicolau Chanterene se encontrava em Évora, de 1532 até 1537, esta cidade constituiu-se como um fulcro essencial da cultura quinhentista⁶. Veremos a importância de tal facto na evolução artística deste mestre.

No entanto, este breve estudo mais não pretende do que introduzir o leitor à problemática da evolução pessoal e artística deste importante escultor, enquanto permaneceu naquela cidade. Por isso, não será o momento para a caracterização sistemática de toda a sua obra escultórica, sendo antes a ocasião privilegiada para sugerir pistas de entendimento das obras que lhe são atribuídas em Évora.

Do mesmo modo não iremos investigar as vias pelas quais o escultor adquiriu a sua formação artística, nem tão-pouco o percurso que seguiu para chegar a Portugal na primeira década da centúria de Quinhentos, sabendo-se que em 1511 está documentada a sua actividade na capela do Hospital Real de Santiago de Compostela, aí realizando as notáveis quinze estátuas de vulto que decoram os pilares⁷.

Não é também o momento de aprofundar as repercussões culturais e artísticas da viagem que Nicolau Chanterene realizou, em 1528, a Saragoça, como recentemente revelou Pedro Dias⁸, baseado em documentação já publicada por Abizondo y Broto⁹.

Um artista do Renascimento em Portugal

A natureza do percurso humano e artístico conhecido de mestre Nicolau Chanterene, desde Santiago de Compostela, na primeira década do século, a Évora, já pelos anos 30 da centúria, permite-nos concluir que este artista encarna como nenhum outro na Península Ibérica a complexa conjuntura da intermutação de formas artísticas e influências estilísticas entre o Norte e o Sul da

⁵ Cf. Pedro Dias, *O Fídias Peregrino. Nicolau Chanterene e a Escultura Europeia do Renascimento*, Coimbra, 1996; Túlio Espanca, "Nicolau Chanterene e a Introdução do Renascimento em Évora", in *A Cidade de Évora*, anos XLVIII-XLIV, n.ºs 69-70, 1986-1987, pp. 107-116.

⁶ Veja-se, entre outros estudos deste autor dedicados ao Humanismo em Portugal, Américo da Costa Ramalho, "Algumas Figuras de Évora no Renascimento", in *A Cidade de Évora*, anos XXXIX-LX, n.º 65, 1982-1983, pp. 5-20; Luís de Matos, "Ebora Humanística, 1490-1550", in *A Cidade de Évora*, ano XXXIII, n.º 59, Janeiro-Dezembro de 1976, pp. 5-21.

⁷ Cf. de José Maria Azcarate, "La Labor de Egas en el Hospital Real de Santiago de Compostela", in *Miscellanea Prof. Dr. D. Roggen*, Antuérpia, 1957, e "El Hospital Real de Santiago. La Obra e los Artistas", in *Compostellanum*, Santiago de Compostela, 1965; Pedro Dias, "Nicolau Chanterene em Espanha", in *Mundo da Arte*, n.º 1, Coimbra, 1981, e do mesmo autor *O Fídias Peregrino*, op. cit.

⁸ Dias, *O Fídias Peregrino*, op. cit., pp. 49 e 191-196.

⁹ M. Abizondo y Broto, *Documentos para la História Artística y Literária*, Saragoça, 1917.



Estátua do rei D. Manuel I, Nicolau Chanterene
Portal da Igreja de Santa Maria de Belém, Lisboa

Do mesmo modo, o que deste artista conhecemos revela-se sintomático do novo estatuto que alguns artistas de excepção detêm no Portugal de Quinhentos¹⁰.

Documentado em Évora desde 1532, Nicolau Chanterene aí vive um dos períodos mais importantes da sua vida, cultural e artística.

Acompanhando a corte joanina, saindo provavelmente de Lisboa, onde se manteve no âmbito da protecção régia após ter terminado o notável retábulo do

mosteiro hieronimita de Nossa Senhora da Pena, em Sintra, Chanterene chega a Évora já com uma aura de prestígio notável. Em sequência da obra de Santa Maria de Belém, onde no portal axial da igreja inaugura o retrato escultórico em vulto à maneira do Renascimento, esculpindo do *natural* o *Venturoso* e a rainha D. Maria, o monarca nomeia-o, em 1519, imaginário régio, com todos os privilégios dos escudeiros da casa real. A partir dessa data a sua ligação à casa real é efectiva e será sempre uma constante na sua actividade.

Mais tarde, em 1526, é confirmado no cargo e no estatuto por D. João III com aumento da tença para dez mil reais, o que é claramente demonstrativo da boa conta e do agrado que os seus trabalhos continuamente revelavam.

De seguida o escultor dirige-se à cidade do Mondego assumindo a responsabilidade, em absoluta paridade de estatuto com Diogo de Castilho, da execução do novo portal da igreja do Mosteiro de Santa Cruz. Aí executa mais de uma dezena de estátuas de módulo superior ao real criando uma verdadeira galeria de tipos humanos, cada um com particularismos reveladores das concepções estéticas que lhes são subjacentes. Aqui se inicia a segunda fase da obra deste escultor em Portugal, pois para o citado mosteiro crúzio o artista executa, ao serviço dos monges e de D. João III, várias obras que se revelarão perfeitamente essenciais no delinear da sua carreira e do prestígio que auferirá nos mais importantes círculos mecénicos do Portugal de Quinhentos. As estátuas jacentes de D. Afonso Henri-

¹⁰ Está ainda infelizmente por realizar um estudo sistemático sobre o papel do escultor e do entalhador na evolução estatutária dos artistas em Portugal na primeira metade da centúria de Quinhentos, na senda do que Vítor Serrão realizou para a pintura. Cf. Vítor Serrão, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa, 1983.

ques e de D. Sancho I, que datam provavelmente desta época, revelam um domínio notável da escultura de vulto que segue a linha de um realismo extraordinário, em sintonia quase perfeita com os valores essenciais do que se fazia além-fronteiras. Nestes túmulos, extremamente prestigiados para os monges crúzios, que envolveram diversos artistas na sua execução¹¹, mestre Nicolau dá forma a uma nova tipologia funerária que rapidamente se revelará influente sobre outros escultores da época, em especial Diogo Pires-o-Moço. Igualmente no mosteiro crúzio Chanterene esculpe, após 1522, os passos da Paixão de Cristo, que se encontram no Claustro do Silêncio, nos quais revela uma notável categoria escultórica, tanto na concepção da figura humana como na execução em relevo baixíssimo dos pormenores decorativos das mísulas. Aqui revela uma técnica e uma capacidade compositiva que apesar de recorrer a protótipos gravados, nomeadamente de Albrecht Dürer¹², não se limita à imitação antes procurando expressar actualização estilística. Ainda para a igreja do Mosteiro de Santa Cruz, na mesma data¹³, Nicolau Chanterene executa o notável púlpito, que já na época era olhado como uma obra-prima sem igual no panorama artístico peninsular.

Naturalmente assessorado pelos cultos monges crúzios na concepção do elaborado programa iconográfico¹⁴ que aí se apresenta, encontramos o escultor francês a conceber um púlpito como se se tratasse de um pequeno edifício, de planta centralizada, cujo espaço interno será ocupado pelo pregador. Tudo se organiza em torno de um notável artificialismo compositivo, que encontra na planimetria circular e no desenvolvimento de faces rasgadas na estrutura de tipo arquitectónica, ainda que não ao modo do Renascimento, a sua organização fundamental. Bem modeladas figuras humanas são limitadas aos nichos e formas decorativas claramente clássicas são empregues nos baldaquinos e pilastras.



Púlpito, Nicolau Chanterene
Coimbra, Igreja do Mosteiro de Santa Cruz

¹¹ É provável que a traça dos túmulos, atendendo a que nada tem do modo renascentista, possa ser de João ou de Diogo de Castilho. As esculturas poderão ser atribuídas a diversas autorias, sendo talvez a preponderante a de um mestre luso-flamengo que teria executado diversas peças, como a Nossa Senhora com o Menino no túmulo de D. Sancho I. Cf. A. Nogueira Gonçalves, *Estudos de História da Arte da Renascença*, Coimbra, 1984.

¹² Nesta obra, mestre Nicolau Chanterene utilizou como fonte de inspiração para os grupos humanos a gravura *Ecce Homo*, aberta por Albrecht Dürer, cerca de 1511. Cf. Dias, *O Fídias Peregrino*, op. cit., pp. 105.

¹³ Cf. os diversos artigos publicados por monsenhor Augusto Nunes Pereira, "Data de 1521 o Púlpito de Santa Cruz de Coimbra", in *Correio de Coimbra*, Coimbra, 19 de Outubro de 1985.

¹⁴ Exhaustivamente estudado por monsenhor Nunes Pereira, "A Decoração do Púlpito de Santa Cruz", in *O Sinal*, Coimbra, Julho de 1984-Novembro de 1985, e também José Bento Vieira, "Quem é o Autor do Púlpito de Santa Cruz?", in *O Sinal*, Coimbra, Outubro de 1985.

Em paralelo com esta empreitada de Santa Cruz, Chanterene trabalha para o bispo-conde D. Jorge de Almeida. O magnífico mecenas irá embelezar a sua Sé com obras de arte¹⁵ que correspondem claramente a um gosto eclético típico deste período do Renascimento em Portugal, mas que traduzem igualmente as lições da Itália que o prelado tão bem conhecia desde os tempos em que por lá estanciava durante os seus estudos. A temporada que passa junto do importantíssimo cardeal D. Jorge da Costa¹⁶, em Roma, assim como os contactos com o mundo cultural em que este notável prelado se movimentava devem ser considerados como uma fonte essencial para compreender a sua actuação cultural uma vez regressado a Portugal.

Em sequência da campanha que dotou a Sé de um novo e magnífico altar-mor, ocasião para que mestre Olivier de Gand e Jean d'Ypres venham para Portugal, e da imposição do forro de azulejos hispano-árabes que mestre Olivier se encarrega de encomendar em Sevilha, o bispo encomenda a Nicolau Chanterene a feitura do retábulo da Capela de São Pedro.

Desta feita, o retábulo então realizado nada tem que ver com o gosto flamengo e hispano-árabe que o prelado demonstrara em anteriores manifestações, antes escolhendo para esta empreitada o único artista que em Portugal poderia executar um retábulo que se assemelhasse, pelo discurso estético e qualidade escultórica, aos que havia visto em Itália.

Ainda na cidade do Mondego o mestre francês contrata com D. Leonor de Vasconcelos, abadessa do mosteiro cisterciense de Celas, a realização de um túmulo, que, ainda em fase de execução, a própria encomendadora preferiu ver transformado num pórtico¹⁷.

De novo no âmbito dos monges jerónimos, Nicolau executa para Aires Gomes da Silva e sua mulher D. Guiomar de Castro o retábulo do Mosteiro de São Marcos¹⁸, onde pela primeira vez o escultor organiza um grande retábulo, incluindo uma estrutura de raiz arquitectónica e relevos numa montagem cenográfica de notável modernidade, infelizmente desfeiteada pelas várias policromias que a revestem e pela provável participação de alguns membros da sua oficina.

¹⁵ Sobre este assunto verificar Augusto Mendes Simões de Castro, "O Bispo de Coimbra D. Jorge de Almeida e sua Magnificência para com a Sua Catedral", in *O Instituto*, vol. xx, Coimbra, 1876, e também António de Vasconcelos, *Sé Velha de Coimbra*, vol. I, Coimbra, 1930, p. 59, Francisco Pato de Macedo, "O Retábulo da Sé Velha de Coimbra", in *A Arte de Portugal e Espanha entre a Europa e Além-Mar*, Coimbra, 1988.

¹⁶ Maria João Grilo, *A Capela Sepulcral do Cardeal D. Jorge da Costa – Um Exemplo de Mecenatismo Eclesiástico na Roma do Renascimento*, 3 vols., dissertação de mestrado em História da Arte, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1993.

¹⁷ Cf. Bernardo da Assunção, *Mosteiro de Celas, Index da Fazenda*, Coimbra, 1921, p. 17; Prudêncio Quintino Garcia, *Artistas de Coimbra*, Coimbra, 1923, pp. 160-161; e também Dias, *O Fídias Peregrino*, op. cit., p. 115.

¹⁸ Joaquim Martins Teixeira de Carvalho, *O Mosteiro de S. Marcos*, Coimbra, 1922, pp. 30-31; Dias, *O Fídias Peregrino*, op. cit., p. 107.



Retábulo da Pena, Nicolau Chanterene
Sintra, Palácio Nacional da Pena

Com este percurso estilístico já bem estabelecido e na função de imaginário régio, em 1528, Nicolau Chanterene vai a Saragoça comprar alabastro às afa-
madas pedreiras de Gelsa. Dos contactos artísticos que manteve e das
influências estilísticas que recolheu trataremos noutro local, na sequên-
cia do que já Pedro Dias deixou expresso¹⁹.

No regresso, Nicolau Chanterene esculpe esse alabastro no notável
retábulo do Mosteiro de Nossa Senhora da Pena em que, a par de
uma organização compositiva dos suportes, a que já nos havia habi-
tuado nas obras de Coimbra, encontramos o mestre francês a tra-
balhar de um modo notável o relevo e as figuras de vulto que cons-
tituem as diversas cenas, com um especial realce para a imagem de
Nossa Senhora com o Menino que organiza à sua volta todo o dis-
curso iconográfico e compositivo.

A introdução do Renascimento artístico em Évora

A terceira fase da actividade profissional de Nicolau Chanterene inicia-se
com a sua chegada a Évora e pode ser datada de 1532, acompanhando a
corte de D. João III, no seio da qual se mantinha desde a nomeação como
imaginário régio auferindo os benefícios dos escudeiros da casa real.

Não deverá ter sido a primeira vez que o escultor visitou a capital da
Transtagânia pois, quer ao serviço do *Venturoso* quer ao serviço de D. João III,
por várias ocasiões²⁰ lá poderia ter estanciado, acompanhando a corte e tal-
vez executando algumas das obras que aí lhe andam atribuídas.

Como é do conhecimento geral, um dos períodos mais importantes da história
de Évora, enquanto entidade cultural e artística, deve ser balizado à centúria
de Quinhentos, de um modo geral ao período que se convencionou denominar
Renascimento. De facto, durante este período, em especial nos reinados de
D. Manuel I e de D. João III, Évora é de facto o centro do Humanismo em Portugal.
É o *locus amenos* onde se reúnem algumas das mais importantes personali-
dades da época que constituem uma elite

que será responsável pelo desenvolvi-
mento do pensamento e da prática lite-
rária. A sua influência cultural estender-

¹⁹ Cf. Dias, *O Fídias Peregrino*, *op. cit.*, pp. 49 e 191-196.

²⁰ Como nos afirma Luís de Matos, *op. cit.*, pp. 5-21, D. Manuel esteve várias vezes em Évora tendo passado quase todo o ano de 1520 nessa cidade. Também D. João III está em Évora em 1524, aí passando a maior parte do ano, assim como no ano seguinte e em 1529 aí passa longos meses.

-se-á também, ao que julgamos, ao quadro da evolução estilística que mestre Nicolau Chanterene revela enquanto está nesta cidade. Em Évora, sob a égide do *Piedoso* e da sua corte, floresceram os estudos das línguas clássicas e circularam livremente os ideais erasmianos sob a influência determinante de André de Resende e de Nicolau Clenardo, o louvado mestre da Universidade de Lovaina, que nesta época vem para Portugal²¹. Privando com a plêiade de eruditos que constituíam a corte joanina, mestre Nicolau teve ocasião de ser por eles profundamente considerado, como Clenardo bem revela, em 1536, numa epístola dirigida ao humanista Aleandro, bispo de Brindisi²². Tudo se passa como se assistíssemos, nesta relação excepcional, à concretização dos ideais de Leão Batista Alberti²³, sobre a necessária interligação cultural entre humanistas e artistas, numa consciente e desejada relação a bem da revivescência prática dos ideais clássicos.

Nicolau Chanterene, pela excelência da sua expressão plástica, pelo seu superior entendimento das grandes questões culturais que então se colocavam, era o único artista, naquele contexto, capaz de se revelar o verdadeiro intérprete da nova arte. Tanto na concepção das formas decorativas como no tratamento da figura humana, mestre Nicolau era inovador e não tinha paralelo noutros artistas, o que naturalmente não passou despercebido a quem com ele convivia e a quem contratava as suas capacidades artísticas.

Na década de 30 do século XVI assistimos a uma verdadeira ânsia de cada vez mais realizar a ponte cultural entre os textos e a vivência diária, que André de Resende e seus amigos bem compreendem, o que torna natural que os humanistas de então vissem em Chanterene o único artista que poderia traduzir plasticamente o ideal de belo, de harmonia e de suave idealização que caracterizava a arte dos antigos.

Assim se explica a feição claramente classicizante das primeiras obras que Nicolau executa em Évora, assim como se explica a aceitação que o artista tem nos meios eruditos e cortesãos da cidade. É que a pintura, pela sua ligação a uma iconografia já perfeitamente estabelecida, não serviria tão claramente os propósitos de revivescência da Antiguidade; era a escultura que devia cumprir essa função e se

²¹ M. Gonçalves Cerejeira, *O Renascimento em Portugal, Clenardo e a Sociedade Portuguesa*, vol. I, Coimbra, 1974.

²² “[...] durante uns dois anos fui aqui comensal do arcediogo de Évora [...]. Vivia também connosco, a seguir a uma doença, o ilustre escultor Nicolau Chanterene. Este artista, logo que sarou e tomou connosco lugar à mesa, reproduziu a imagem de nós ambos a ocultas, sem que déssemos por isso, provavelmente para experimentar com que facilidade era capaz de reproduzir uma figura e expressão teológica [...]. E agora o artista dizia que faltava ainda a última demão e por conseguinte queria que eu viesse algumas vezes para a mesa com o meu melhor fato e barrete – frioleiras [...]. Mas ele depois volta com esta, é preciso imaginar alguma sentença notável para se gravar à margem, ou uma divisa especial que costumeis usar [...]” (“Carta ao Reverendíssimo D. Jerónimo Aleandro, Arcebispo de Brindisi ilustre e fervoroso cultor das três línguas, Nicolau Clenardo saúda”, in Cerejeira, *op. cit.*, pp. 271-274).

²³ Leão Battista Alberti, *De Re Aedificatoria* (1452), Milão, 1966.



bem verificarmos as obras concebidas por Chanterene na capital da Transtagânia espelham insofismavelmente a nova mentalidade e o desejo de fama destes homens.

Os túmulos que Chanterene idealiza, tanto para D. Álvaro da Costa como para D. Afonso de Portugal ou para D. Francisco de Melo, espelham bem a importância conferida à imortalidade da imagem e a projecção da *virtú* do encomendador no futuro, através da concepção celebrativa do túmulo, com uma magnificência que nunca antes havia sido feita em Portugal.

Não se trabalha já ao modo manuelino, como nos túmulos de D. Afonso Henriques e de D. Sancho I, no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, mas de um modo novo em que se concilia todo um discurso clássico que se reconhece desde a inserção dos epítáfios até à tipologia da própria estrutura compositiva concluindo-se na organização decorativa.

No entanto, apesar do que deixamos dito atrás, podemos concluir que já antes de ter trabalhado em Évora e de ter contactado com o extraordinário ambiente cultural aí reunido ao longo da década de 30 de Quinhentos, Nicolau Chanterene se caracterizava pela aproximação sistemática e aplicação consciente de modelos que caminham declaradamente cada vez mais para a esfera da Itália do *Quattro* e do *Cinquecento*, fazendo nas suas obras a síntese possível entre o gosto pessoal, a informação artística disponível, recolhida em tratados, modelos gravados ou em desenhos, e o gosto predominantemente de inspiração nórdica existente nas cortes manuelina e joanina.

O contacto com homens como Jean Petit, arcediogo da Sé e futuro bispo de Cabo Verde, André de Resende, reputado humanista, amigo de Erasmo e claro impulsionador dos estudos clássicos que, pela sua actuação, se constitui como um centro aglutinador dos mais importantes humanistas da época na cidade, será decerto um estímulo fundamental para a sistematização de uma prática artística claramente italianizante.

Sendo extremamente culto, vivendo na corte e aí tendo certamente constituído família, auferindo benefícios que o poder régio lhe outorga e que lhe permitem viver com desafogo económico, mestre Nicolau vê, em 1535, o seu mérito novamente reconhecido quando é nomeado para o desempenho de um cargo exclusivo e de enorme prestígio na corte. A partir desta data torna-se Arauto Goa e é assim alçado ao círculo restritíssimo dos oficiais heráldicos.

Nesta época o escultor trabalha unicamente numa estreita faixa mecenática, como aliás aconteceu durante toda a sua carreira, nunca, ao que se saiba, tendo realizado quaisquer obras fora do círculo restrito da família real ou da mais alta aristocracia com ela aparentada.

Tais circunstâncias, que não se conjugam em nenhum outro artista da época²⁴, colocam-no como um caso completamente à parte do contexto dos artistas, assim se justificando o distanciamento que o francês mantém com a comunidade artística nacional, embora sejam evidentes as suas relações com Diogo e João de Castilho, com Jorge Afonso, Cristóvão de Figueiredo, Miguel de Arruda e até com António de Holanda e o seu filho Francisco²⁵ entre outros artistas à data na cidade.

A obra de Nicolau Chanterene em Évora

As obras que aqui consideramos como pertencentes à actividade de Nicolau Chanterene em Évora não estão documentadas, dificuldade com que se depararam outros antes do nosso estudo²⁶.

No entanto, as obras que são tradicionalmente atribuídas ao mestre francês em Évora apresentam traços comuns que nos levam a filiá-las numa mesma autoria e sensibilidade artística, além de que a cronologia hoje documentalmente conhecida para algumas delas, nomeadamente para as obras da Igreja da Graça, e a qualidade escultórica e estilística que patenteiam não permitem quaisquer dúvidas quanto à intervenção de Nicolau Chanterene.

O escultor chega à cidade no decorrer de 1532 ou inícios de 1533, vindo de Sintra, tendo começado de imediato a trabalhar para D. Álvaro da Costa que lhe encomenda a decoração do refeitório do Convento do Paraíso, para em seguida o encarregar da concepção escultórica do seu

²⁴ É um facto que um estatuto de excepção era detido por outros artistas deste período, tais como Gregório Lopes ou António de Holanda; alguns foram nobilitados ou até lhes foi permitido o ingresso em ordens militares, mas nunca a relação com o ambiente humanista foi tão estreita nem tão evidente na conjuntura global da sua arte como aparece na obra de Nicolau Chanterene. Cf. Vitor Serrão, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, e também Joaquim Oliveira Caetano, "Gregório Lopes, Pintor Régio e Cavaleiro de Santiago", in *Actas do II Encontro sobre Ordens Militares (Resumos das Comunicações)*, Palmela, Câmara Municipal de Palmela, 1992 (policopiado).

²⁵ Francisco de Holanda, o importante artista e teórico que, em Roma, frequentou ainda que brevemente os restritos círculos culturais de Vittoria Colona e contactou com Miguel Ângelo, não cita Nicolau Chanterene uma única vez nas obras que escreve. Pelo contrário, parece ignorar deliberadamente as obras que este mestre realizou e que, sem qualquer sombra de dúvida, eram as que mais se aproximavam do que o jovem Francisco havia visto em Roma ou em qualquer das outras cidades que visitou na península itálica. Teremos ocasião de brevemente voltar a este problema.

²⁶ Dias, *O Fídias Peregrino*, op. cit.



túmulo, que hoje se encontra no Museu de Évora.

Sobre a concepção global do programa decorativo e iconográfico do refeitório do Convento do Paraíso não sabemos actualmente o suficiente para se poder propor uma reconstituição, embora pelos vestígios que chegaram até nós, as três pilastras que podem ser admiradas no Museu da cidade²⁷, se possa seguramente afirmar que constituiriam um conjunto imponente onde o classicismo das soluções empregues nos aponta para um programa declaradamente diferente de tudo quanto existia na cidade e até diferente de

tudo quanto havia sido concebido anteriormente em Portugal.

Datadas de 1533, estas pilastras revelam-se também inovadoras por alguns pormenores interessantíssimos de afirmação de licenciosidade artística a par de uma concepção decorativa classicizante que pode ser antevista nas bases, com a representação de perfis clássicos concebidos *à antiga*, provavelmente inspirados em modelos gravados²⁸.

Nicolau Chanterene será então o intérprete perfeito do momento cultural que se vivia na cidade, realizando uma obra que foi também ao encontro do estatuto social e político do encomendador.

Do acerto do caminho estético então trilhado flui a encomenda seguinte pois D. Álvaro da Costa encomenda-lhe o seu túmulo, cronografado de 1535, também concebido para a igreja do desaparecido convento dominicano de Nossa Senhora do Paraíso. A qualidade compositiva do artista francês evolui claramente, para o que pode ter contribuído a leitura atenta das *Medidas del Romano* do toledano Sagredo, sendo de assinalar as proporções quase perfeitas do túmulo e a sua organização predominantemente ar-

²⁷ O Professor Pedro Dias informa-nos que, em 1995, foi vendida em leilão uma base de pilastra que, com toda a certeza, pertencia a este conjunto, pelo que não podemos ter a certeza de quantas peças constituiriam o conjunto concebido pelo escultor francês. Para uma provável reconstituição cf. Rafael Moreira, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal. A Encomenda Régia entre o "Moderno" e o "Romano"*, 2 vols., tese de doutoramento em História da Arte, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1992, p. 318.

²⁸ A este propósito cf. Dias, *O Fídias Peregrino*, *op. cit.*, p. 139.



Túmulo de D. Álvaro da Costa (primenores), Nicolau Chanterene
Évora, Museu de Évora

quitectónica. No entanto, Nicolau continua a afirmar-se essencialmente como escultor, tanto na categoria plástica patente nos *tondos* das enjuntas e nos relevos como até na concepção volumétrica e decorativa dos capitéis.

É provável que o mestre tivesse interrompido a execução do túmulo de D. Álvaro, uma vez que, em Janeiro de 1535, D. João III o

envia a Coimbra, segundo se depreende de uma carta que o monarca remete a Nicolau Leitão, vedor das obras de Santa Cruz, na qual afirma aí mandar mestre Nicolau para “*corregger*” as sepulturas dos reis.

A estada em Coimbra não deve ter sido longa porquanto o escultor e arauto tinha que estar de volta a Évora antes de 20 de Junho a tempo das cerimónias de abertura das Cortes, que o monarca havia convocado para a capital da Transtagânia e cujo objectivo essencial seria o juramento do príncipe D. Manuel como herdeiro do trono.

Pelo que Clenardo conta na sua carta ao cardeal Aleandro, bispo de Brindisi, o mestre francês estaria doente em finais de 1535 e no período de convalescença teria sido acolhido por Jean Petit, vivendo inclusivamente sob o seu tecto. Usufruindo da hospitalidade e do apoio amigo do velho arcediogo da Sé e mestre do infante D. Henrique, aí conheceu Nicolau Chanterene a fina-flor do Humanismo Português em Évora, não só André de Resende e Garcia de Resende mas também Rui Lopes de Carvalho, Jorge Coelho, António Filipe, Francisco Giraltes e outros²⁹, assistindo certamente a animadas polémicas em latim e grego.

Desejando o escultor francês exercitar a mão e ao mesmo tempo homenagear o seu anfitrião e

um dos seus mais ilustres amigos, desenhou, certa-

²⁹ A propósito destes letrados que Nicolau Chanterene conheceu cf. bibliografia citada na nota 6 e ainda Joaquim Veríssimo Serrão, *Figuras e Factos do Renascimento em Portugal*, Lisboa, 1992, e também a extensa bibliografia de Sylvie Deswartes Rosa, em especial *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos*, Lisboa, 1992.



mente para depois esculpir em relevo, os seus retratos *do natural*³⁰ que depois seriam complementados com uma legenda circular que os envolvia, à maneira das medallhas romanas e dos tondos que Chanterene revela conhecer pois aplica-os nas pilastras que já anteriormente referimos.

No entanto a doença não terá sido de modo a incapacitar o escultor para o seu trabalho uma vez que o citado túmulo do Convento do Paraíso data de 1535.

Um ano mais tarde, Nicolau Chanterene esculpe o túmulo de D. Francisco de Melo, desta feita para a igreja do Convento de São João Evangelista, comumente conhecido como dos Lóios.

O epitáfio dá-nos a data da morte do ilustre letrado e humanista como sendo 27 de Abril de 1536 mas, tal como afirma Pedro Dias³¹, não sabemos se o túmulo teria sido esculpido antes ou pouco depois desta data. No entanto, o valor plástico dos elementos escultóricos, em especial os tondos representando uma figura feminina e outra masculina, não permitem que esta obra seja atribuída ao labor de outro qualquer artista.

A composição arquitectural do túmulo, organizada essencialmente em torno de um arcosólio a pleno centro ladeado por duas colunas caneladas, em contracana até um terço, capitelinizadas de fantasia, que sustentam uma arquitrave lisa, tem uma sobriedade que é claramente a marca dominante desta fase da obra de mestre Nicolau Chanterene.

A obra que cronologicamente se segue são as janelas e friso da capela-mor da igreja do Convento de Nossa Senhora da Graça. Cronografadas de 1537, as três janelas de aparato constituem a expressão da versatilidade do mestre francês que aqui realiza uma composição classicizante, permitindo-se decorar as ombreiras e os peitoris em perspectiva para melhor organizar o espaço disponível. O relevo é finíssimo,

³⁰ O tirar pelo natural foi apanágio sistemático da obra de Nicolau Chanterene, o que é bem sintomático do conhecimento dos aspectos essenciais da arte do Renascimento, na qual, num primeiro momento, a forma considerada passível de servir de modelo à arte é sistematicamente encarada como *mimesis*.

³¹ Dias, *O Fídias Peregrino*, op. cit., p. 131.

aproveitando ao máximo a luz coada que flui das janelas e contribuindo acertadamente para a magnificência decorativa do interior, infelizmente hoje já sem a organização de outrora.

A estrutura destas janelas liga-se evidentemente com a pesquisa modular e compositiva em que o mestre estava envolvido neste momento, sendo de assinalar a notável conjugação entre elementos compositivos e formas decorativas servidas por uma técnica irrepreensível que encontra no mármore, no alabastro e no calcário fino da região de Ançã os materiais de eleição.

Os baixos-relevos que ornamentam os peitoris das janelas constituem, a par com os do retábulo de Sintra e das mísulas dos quadros do claustro de Santa Cruz de Coimbra, o que de melhor existe em Portugal no âmbito da escultura do Renascimento, tanto pela técnica escultórica que patenteiam como pela concepção poética que revelam.

Pertencendo à mesma campanha, embora somente colocado *in situ* em Outubro de 1542, como definitivamente provou Manuel Branco³², temos o monumento sepulcral de D. Afonso de Portugal, que pode ser admirado no Museu de Évora.

É interessante assinalar como, cinco anos depois da obra das janelas, mestre Nicolau Chanterene já apresenta uma linguagem compositiva muito diferente, na qual a presença da escultura é tendencialmente mais reduzida. Trabalhando um mármore mais escuro, o escultor francês organiza toda a obra segundo uma ideia que já vinha sendo explorada nos anteriores monumentos sepulcrais – a predominância absoluta da estrutura arquitectónica enquanto elemento ordenador do discurso estético. Como facilmente se constata, ainda que seja problemática a reconstituição hipotética deste cenotáfio, a presença da escultura em relevo está relegada ao entablamento, com um notável friso com um tondo central que toma o lugar da antiga *clipeata* dos sarcófagos clássicos, aos seguintes do arco a pleno centro onde se inscrevem dois tondos com as inevitáveis figuras feminina e masculina. Os restantes elementos escultóricos tendem a interligar-se à estrutura arquitectónica, assumindo inclusivamente

papel de suportes, tal o

³² Manuel C. Branco, *A Construção da Graça de Évora, Contexto Cultural e Artístico*, dissertação de mestrado em História da Arte, Lisboa, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 1990.



Portal do Cemitério dos Prazeres, Nicolau Chanterene
Évora

caso dos enrolamentos de acantos que constituem as mísulas que enquadram a inscrição.

Trata-se declaradamente de um manifesto da nova *maneira*, uma reformulação consciente dos princípios organizativos da arte do Renascimento de influência italiana.

No entanto, dois anos antes já Nicolau Chanterene dera mostras da sua rebeldia quanto ao discurso classicizante que praticara ao conceber a fachada desta mesma igreja, como bem viu Manuel Branco, terminada em época próxima a 1540³³. Na fachada da Igreja da Graça, cujo essencial das obras de ampliação decorreria entre 1536-1537 e 1540, Chanterene

e Miguel de Arruda realizaram um verdadeiro manifesto de um gosto estético novo, de uma ousadia compositiva radical que só pode ser atribuída à erudita educação artística do mestre francês, que continuamente reflecte e reformula a sua prática artística. Dividida essencialmente em dois registos que servem de suporte a uma miscigenação de formas e volumes organizados livremente de acordo com valores de claro-escuro e de volumetria próprios da escultura, esta fachada integra claramente os elementos escultóricos que a compõem num discurso unitário em que todos os elementos, por mais díspares que sejam, contribuem igualmente para o efeito comum. Esta verdadeira aplicação prática da estética albertiniana, tal como Rafael Moreira a definiu a propósito do discurso de D. Francisco de Melo na inauguração das Cortes de 1535³⁴, é bem reveladora da constante evolução de mestre Chanterene, que não teme ultrapassar a escala humana da escultura e conceber os monumentais “meninos da Graça” que são, no dizer de Pedro Dias, “*as primeiras esculturas maneiristas portuguesas, a um tempo filhas da terribilita miguelangelesca e portadoras de um profundo sentido classicizante, e evocadoras da especificidade desse momento de glorificação da gesta nacional*”³⁵. Da sua autoria seriam também os anjos que ladeiam a cruz no topo do frontão, com ritmos de panejamentos que fazem lembrar a Pena e as estátuas que ornavam os nichos que ladeiam a porta principal desta igreja, que Túlio Espanca identifica como tendo representado Santa Mónica e Santo Agostinho³⁶, mas que infelizmente se perderam.

³³ Branco, *op. cit.*, p. 234.

³⁴ Cf. Moreira, *op. cit.*, vol. I, p. 211.

³⁵ Dias, *O Fídias Peregrino*, *op. cit.*, p. 144.

³⁶ Túlio Espanca, “Nicolau Chanterene”, pp. 107-116.

Outras obras devem ser também relacionadas com a arte e a *inventio* típicas de mestre Nicolau Chanterene, nomeadamente o monumental portal do cemitério da cidade, aí montado cerca de 1840³⁷, proveniente de um antigo convento, talvez do de São Domingos ou do cenóbio franciscano, ambos já desaparecidos.

Este portal apresenta uma escala notável, e um conjunto de relevos de excelente qualidade, tanto nas tabelas das pilstras como nos plintos. Por isso tem de ser relacionável ao labor do mestre francês, cerca de 1537, executado talvez em paralelo com o túmulo de D. Álvaro da Costa, a que já nos referimos, tal a semelhança de organização e de motivos decorativos que apresenta, como bem assinalou Pedro Dias na sua última obra dedicada ao escultor francês.

Do mesmo modo, podemos falar na autoria de mestre Nicolau ou da sua escola a propósito do antigo portal da capela sepulcral dos condes do Prado, actualmente na Universidade, ou nos frios decorados com baixos-relevos que constituem hoje uma tribuna na capela-mor da Igreja de São Francisco.

Certamente da mão de Nicolau Chanterene é um delicado retábulo que pertenceu a D. Luís da Silveira, conde de Sortelha³⁸, e que hoje pode também ser apreciado no Museu de Évora.

Peça notabilíssima pela finura da escultura da figura feminina que o integra é também um notável exemplo da organização retabular que o mestre praticava, com o recurso às mísulas perspectivadas e à sugestão de um tecto apainelado a servir de sobrecéu, tudo sobrepujado por uma vieira. A figura feminina, que não tem atributos suficientes para uma atribuição evidente, é rica de graciosidade na atitude e no vestir, lembrando-nos a Nossa Senhora com o Menino que Nicolau realiza no retábulo da Pena.

O núcleo de esculturas que aqui referimos constitui o último grupo de obras que

³⁷ Túlio Espanca, *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Évora*, vols. VIII-IX, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1975-1978.

³⁸ D. Luís da Silveira foi um verdadeiro mecenas do Renascimento, pois pôde patrocinar obras a Diogo de Castilho, Odart, João de Ruão, Nicolau Chanterene e Diogo de Torralva. Homem ilustrado e um cortesão que desempenhou importantes cargos ao serviço de D. João III, como por exemplo o de embaixador junto do imperador Carlos V. Cf., a propósito, de Virgílio Correia, *Um Túmulo Renasença. A Sepultura de D. Luís da Silveira em Góis*, Coimbra, 1921, e Dias, *O Fídias Peregrino*, op. cit., pp. 149-150.



Retábulo de D. Luís da Silveira (porreño), Nicolau Chanterene
Évora, Museu de Évora

podem ser atribuídas ao labor de Nicolau Chanterene, que na fase final da vida nos propõem um percurso fascinante pelos ideais estéticos e pelo importante movimento cultural que, em Évora e sob a égide do *Piedoso* e da sua corte, se vai desenvolver ao longo dos anos 30 de Quinhentos.

Neste contexto cultural a arte do escultor francês amadurece, não tanto quanto à consolidação clara de uma via de influência, que sabemos desde 1517 ser a da fecunda região lombarda, mas quanto à consciência profunda de uma prática que chega a um ponto de viragem, a um ponto em que o artista percebe ter atingido a máxima expressividade numa linguagem, reconhecendo a sua capacidade e a urgência cultural de procurar outras vias de expressão plástica. Guiado por esta consciência, pela sólida cultura humanista de raiz erasmiana que revela e pelo extremo bom gosto que sempre revelou nas suas obras, Nicolau Chanterene explora novos caminhos estéticos numa atitude que a breve trecho se revelará como o futuro no fluir constante da evolução artística do século XVI.



Capitel de pilastra, Nicolau Chanterene
Évora, Museu de Évora

IBLIOGRAFIA

- ABIZONDO Y BROTO, *Documentos para la História Artística y Literária*, Saragoza, 1917
- ALBERTI, Leão Battista, *De Re Aedificatoria* (1452), Milano, 1966
- ASSUNÇÃO, Bernardo da, *Mosteiro de Celas, Index da Fazenda*, Coimbra, 1921
- AZCARATE, José Maria, "La Labor de Egas en el Hospital Real de Santiago de Compostela", in *Miscellanea Prof. Dr. D. Roggen*, Antuérpia, 1957
- AZCARATE, José Maria, "El Hospital Real de Santiago; La Obra e los Artistas", in *Compostellanum*, Santiago de Compostela, 1965
- CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de, *O Mosteiro de S. Marcos*, Coimbra, 1922
- CASTRO, Augusto Mendes Simões de, "O Bispo de Coimbra D. Jorge de Almeida e Sua Magnificência para com a Sua Catedral", *O Instituto*, vol. xx, Coimbra, 1876
- CEREJEIRA, M. Gonçalves, *O Renascimento em Portugal, Clenardo e a Sociedade Portuguesa*, vol. 1, Coimbra, 1974
- DIAS, Pedro, "Nicolau Chanterene em Espanha", in *Mundo da Arte*, n.º 1, Coimbra, 1981
- DIAS, Pedro, "Alguns Aspectos da Recepção das Correntes Artísticas em Coimbra durante o Século XVI", in *A Sociedade e a Cultura de Coimbra no Renascimento*, Actas do Simpósio Internacional, Coimbra, Instituto de História da Arte, 1982
- DIAS, Pedro, *A Viagem das Formas. Estudos sobre as Relações Artísticas de Portugal com a Europa, a África, o Oriente e as Américas*, Lisboa, Edições Estampa, 1995
- DIAS, Pedro, "Os Artistas e a Organização do Trabalho nos Estaleiros Portugueses de Arquitectura, na Época dos Descobrimentos", in *El Tratado de Tordesilhas y su Época, Congreso Internacional de História*, Lisboa-Tordesilhas, 1995
- DIAS, Pedro, *A Escultura Maneirista Portuguesa, Subsídios para uma Síntese*, Coimbra, 1995
- DIAS, Pedro, *O Fídias Peregrino. Nicolau Chanterene e a Escultura Europeia do Renascimento*, Coimbra, 1996
- DIAS, Pedro, "O Brilho do Norte. Portugal e o mundo artístico flamengo entre o Gótico e a Renascença", in *O Brilho do Norte, Esculturas e Escultores do Norte da Europa em Portugal na Época Manuelina*, catálogo da exposição, Lisboa, 1997
- ESPANCA, Túlio, "Nicolau Chanterene e a Introdução do Renascimento em Évora", in *Cidade de Évora*, n.ºs 69-70, anos XLVIII-XLIV, 1986-1987, pp. 107 e 116
- GARCIA, Prudêncio Quintino, *Artistas de Coimbra*, Coimbra, 1923
- GONÇALVES, A. Nogueira, *Estudos de História da Arte da Renascença*, Coimbra, 1984
- GRILLO, Fernando Jorge, "A Escultura em Madeira de Influência Flamenga em Portugal. Artistas e Obras", in *O Brilho do Norte, Esculturas e Escultores do Norte da Europa em Portugal na Época Manuelina*, catálogo da exposição, Lisboa, 1997, pp. 75 e 116

- GRILLO, Maria João, *A Capela Sepulcral do Cardeal D. Jorge da Costa – Um Exemplo de Mecenatismo Eclesiástico na Roma do Renascimento*, 3 vols., dissertação de mestrado em História da Arte, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1993
- MACEDO, Francisco Pato de, “O Retábulo da Sé Velha de Coimbra”, in *A Arte de Portugal e Espanha entre a Europa e Além-Mar*, Coimbra, 1988
- MATOS, Luís de, “Ebora Humanística, 1490-1550”, in *A Cidade de Évora*, n.º 59, ano XXXIII, Janeiro-Dezembro de 1976, pp. 5 e 21
- PEREIRA, Monsenhor Augusto Nunes, “Data de 1521 o Púlpito de Santa Cruz de Coimbra”, in *Correio de Coimbra*, Coimbra, 19 de Outubro de 1985
- PEREIRA, Monsenhor Nunes, “A Decoração do Púlpito de Santa Cruz”, in *O Sinal*, Coimbra, Julho de 1984 a Novembro de 1985
- RAMALHO, Américo da Costa, “Algumas Figuras de Évora no Renascimento”, *Cidade de Évora*, n.º 65, anos XXXIX-LX, 1982-1983, pp. 5 e 20
- SERRÃO, Vitor, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa, 1983
- SERRÃO, Vitor, “Confluência e Confronto de Correntes Estéticas na Pintura do Renascimento Português, 1510-1548”, *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, Lisboa, 1992, pp. 233 e 260
- SERRÃO, Vitor, *A Pintura Maneirista em Portugal – Arte no Tempo de Camões*, catálogo da Exposição, Lisboa, 1995
- SERRÃO, Vitor, “Utopia e Antigo na Arquitectura Virtual Integrada nos Fundos de Pintura do Renascimento em Portugal, 1510-1550”, in *O Pensamento Utópico do Humanismo na Época do Renascimento*, Simpósio Internacional, Academia das Ciências, 26-27 de Março de 1998
- SILVA, Jorge Henrique Pais da, “Rotas Artísticas no Reinado de D. Manuel I”, *Panorama*, IV série, n.º 32, 1969, pp. 12 e 20
- VASCONCELOS, António de, *Sé Velha de Coimbra*, Coimbra, 1930, vol. I, pp. 59
- VIEIRA, José Bento, “Quem é o Autor do Púlpito de Santa Cruz?”, in *O Sinal*, Coimbra, Outubro de 1985



O LOGRO DE PANTASILEIA – O PALÁCIO DOS CASTROS EM ÉVORA

Joaquim Oliveira Caetano

a tragicomédia de Gil Vicente *Exortação da Guerra*, representada em Lisboa em 1513, nas vésperas da partida da expedição guerreira a Azamor, chefiada por D. Jaime, duque de Bragança e Guimarães, a Rainha Pantasileia exorta os guerreiros à ofensiva contra o Mouro, unindo à defesa das virtudes da guerra, o elogio da forma de viver tradicional e “castiça”, a que opõe a sedução contemporânea do gosto de edificar sumptuosos palácios, desperdício de tempo e dinheiro, alheio a um suposto viver nacional. Vale a pena, como ponto de partida, recordar as palavras da rainha vicentina:



Tomada de La Goleta, Francisco de Campos
Paço dos Condes de Basto, 1578

*“Oh famoso Portugal,
Conhece teu bem profundo,
Pois até ao pólo segundo,
Chega teu poder real.
Avante, avante, Senhores,
Pois que com grandes favores
Todo o céu vos favorece:
ElRei de Fez esmorece,
E Marrocos dá clamores.
E Marrocos dá clamores.
Oh! deixae de edificar
Tantas camaras dobradas,
Mui pintadas e douradas,
Que he gastar sem prestar.
Alabardas, alabardas!
Espingardas, espingardas!
Não queirais ser Genoezes,
Senão muito Portuguezes,
E morar em casas pardas.”¹*

¹ Obras de Gil Vicente, Porto, Lello & Irmãos Editores, 1965, p. 211.

A série de contradições que a fala de Pantasileia coloca é bastante interessante no contexto manuelino. Ao bem profundo de Portugal, ou seja, à guerra contra o Mouro, opõe o gastar sem prestar da edificação; ao modo português de viver, em casas pardas, opõe-se o genovês, ou mais latamente o italiano, e, finalmente, as alabardas e espingardas mostram-se em contradição com os elementos fundamentais do palácio: as câmaras dobradas, pintadas e douradas, uma directa referência ao recente sistema de câmara e recâmara, introduzido nos finais do século xv².

Que sentido podemos no entanto encontrar, nesse ano de 1513, para a crítica vicentina ao “gastar sem prestar” da edificação e decoração de palácios, como anseio e propósito da nobreza contemporânea, opondo ao palácio decorado e rico de feição renascentista, as pobres “casas pardas” de um viver nacional pobre e ascético? Com o conhecimento que temos hoje, as palavras de Gil Vicente podem parecer quase despropositadas, sobretudo se lhe associarmos a crítica implícita ao italianismo destas construções (“*Não queira ser Genoezes*”). No entanto, as primeiras décadas do século xvi, num movimento que vinha aliás um pouco detrás, aparecem de facto como um período de certa euforia construtiva, que abrange também a arquitectura civil palaciana. Vejam-se as obras nos paços régios de Sintra, Almeirim, Ribeira e Évora, surto acompanhado por muitas edi-

ficações de particulares, em Lisboa e em Évora, nas terras de fundação das titula-
ridades nobres e em zonas rurais para lazer, cujos exemplos poderíamos multi-
plicar aqui³. É bem possível no entanto que a contundente seta da personagem
de mestre Gil tivesse por alvo o próprio comandante das tropas em partida,
o duque D. Jaime, que, regressado do exílio, empreendera a construção de
um novo paço em Vila Viçosa – o Paço do Reguengo –, numa atitude sin-
tomática de refundação através do novo palácio-sede familiar da linhagem
brigantina maculada pelas tragédias do reinado de D. João II⁴.

No entanto, se podemos compreender a investida do dramaturgo contra
esse movimento de construção de casas nobres, dificilmente percepciona-
mos a ligação que parece fazer entre esses palácios e o italianismo da sua
construção. De facto, ape-

sar de algumas decorações
“ao romano”, quase todas
estas construções se situa-
vam dentro do Manuelino e
não nos parece que Gil
Vicente se estivesse a refe-

² Veja-se, a este propósito, José Custódio Vieira da Silva, *Paços Medievais Portugueses*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, 1995, sobretudo pp. 26-34.

³ Carlos de Azevedo, *Solares Portugueses*, 2.^a ed., Lisboa, Livros Horizonte, 1988. Para o caso concreto de Évora veja-se Túlio Espanca, *Inventário Artístico de Portugal*, vol. vii, *Concelho de Évora*, 2 vols., Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1966.

⁴ Cf. José Teixeira, *O Paço Ducal de Vila Viçosa, Sua Arquitectura e Suas Coleções*, Lisboa, Fundação da Casa de Bragança, 1983; e Rafael Moreira, “Uma ‘Cidade Ideal’ em Mármore. Vila Viçosa, a Primeira Corte Ducal do Renascimento Português”, in *Monumentos*, n.º 6, Março de 1997, pp. 48-53.

rir ao aspecto artístico dos edifícios. A hipótese mais provável, e que abre pistas muito sedutoras de leitura, é a de que a própria noção de palácio, com todo o seu aparato e toda a sua carga representativa, ou a sua *“dimensão expressiva”*, para usarmos a terminologia de Geertz, aparecia aos olhos do dramaturgo, como aos da sociedade portuguesa do seu tempo, como uma solução importada de modelos cortesãos italianos ou, como hoje poderíamos dizer, uma solução renascentista, não evidentemente nos aspectos mais estritamente artísticos, mas como tipologia de habitação nobre, com tudo o que isso implicava de mudança nas formas de vida, de comportamento, de aparato e de expressividade da condição de nobreza. É o palácio enquanto tal, em todas estas vertentes implícitas à sua construção, que se opõe às “velhas casas pardas” do viver nacional e medievo, que o poeta recomenda. Temos hoje poucos dados que nos permitam analisar os versos *“tantas camaras dobradas / mui pintadas e douradas”*, com que a fala da Rainha Pantasileia adorna os palácios portugueses, pois parece indicar um uso generalizado, ou pelo menos não excepcional, da decoração pictórica nos interiores palacianos nacionais, e, sobre este aspecto, são de facto poucas as indicações que temos de que assim acontecia. É certo que muito se pode ter perdido em remodelações e destruições dos séculos seguintes, e não menos certo de que não está feito o levantamento documental que nos poderia dar uma ideia aproximada sobre ocorrências dessa decoração perdida, mas, fazendo fé nos exemplares existentes, ficamos apenas com as três salas pintadas (dos Brasões, das Pegas e dos Cisnes) do Paço da Vila de Sintra, como exemplares indicativos do que poderá ter sido essa tal decoração das câmaras palacianas *“mui pintadas e douradas”*. Teremos mesmo que esperar pelo último terço do século e os primeiros anos da centúria de Seiscentos, para podermos encontrar na arte portuguesa verdadeiros programas pintados, ocupando grandes áreas dos tectos dos palácios portugueses e, mesmo assim, os exemplares escasseiam. Os mais completos e importantes, quer pela dimensão e qualidade das pinturas quer pela iconografia e relação com preocupações expressivas dos encomendantes, situam-se no Alentejo nos palácios dos condes de Basto, em Évora, e dos duques de Bragança, em Vila Viçosa. Neste breve estudo trataremos essencialmente do primeiro destes palácios, e da sua vivência e transformações quinhentistas, que tem como principal motivo de interesse a forma quase linear como podemos unir as transformações do edifício à história do engrandecimento e da crescente importância económica e política da família dos Castros de Treze Arruelas que, precisamente após a conclusão das derradeiras obras de remo-

delação da sua casa, ganhariam, já em contexto filipino, o título de condes de Basto. A história do edifício que foi morada da família em Évora pode recuar-se até ao início da conquista cristã, tendo sido antiga sede da ordem de cavalaria de São Bento de Calatrava. Passou depois para a propriedade régia e, nessa condição, foi residência real de D. Fernando e habitação de D. Nuno Álvares Pereira enquanto fronteiro do Alentejo. O primeiro Castro a habitá-la foi D. Diogo de Castro-o-Velho, quinto filho varão de D. Álvares Pires de Castro e neto do conde de Lemos e Trastâmara D. Fernando de Castro. Foi combatente de Toro e participou em expedições em Marrocos, além de integrar o séquito da irmã de D. Afonso V, a infanta D. Leonor, quando do seu matrimónio em Siena. O assento dos Castros no edifício ligou-se sem dúvida ao cargo de capitão da gente de guerra da cidade de Évora, que D. Diogo recebeu em 25 de Maio de 1475. O palácio, no entanto, em boa verdade, nunca deixou de ser utilizado como residência real, quer por D. Sebastião quer por Filipe III, ou de visitantes mais ou menos ilustres que demandavam Évora, voltando, com D. João IV, à posse total da Coroa, após expropriação dos bens dos condes de Basto, coerentes partidários do direito filipino à Coroa portuguesa. O último dos condes, D. Lourenço Pires de Castro, viria aliás a morrer nas guerras da Catalunha, ao serviço de Filipe IV de Espanha.

A ligação dos Castros à esfera régia continuou, e foi mesmo acentuada, com D. Fernando de Castro, primeiro filho varão de D. Diogo, que lhe sucedeu no cargo em Janeiro de 1485, acumulando a capitania de Évora com um lugar no Conselho de D. João II. O pouco que se conhece da sua vida confirma uma importância crescente dentro da cidade. Em 24 de Outubro de 1495, uma carta régia de D. Leonor incumbem-o de proteger a comuna judaica de Évora, vítima de perseguições populares em vésperas da sua conversão forçada. Outro documento mostra-o como um dos primeiros fundadores da Misericórdia eborense, em 1499, figurando na lista dos quinze primeiros confrades, juntamente com D. Maria de Vilhena, sua mulher, logo a seguir aos monarcas, a D. Jorge, mestre de Santiago, ao conde de Tentúgal e ao bispo D. Afonso. A afirmação familiar, no seio de uma cidade onde a presença da corte era cada vez mais regular, e onde, emulando o próprio rei, as principais casas nobres do



Paço dos Condes de Basto. Fachada principal segundo a reconstrução manuelina
Cerca de 1510

reino faziam erguer ou renovar as suas residências, impeliu D. Fernando a remodelar o paço, então ainda misturado dentro da velha alcáçova, numa complicada teia que albergava também as casas dos condes de Portalegre e dos marqueses de Ferreira, e se ligava a propriedades do celeiro do cabido e às casas dos Lóios, malha que, nos seus limites internos, só nas obras de 1570 seria de todo esclarecida. A renovação ocorreu por volta de 1505-1510 e data daqui a definição do corpo central do palácio, com o seu piso nobre ornado de largas janelas geminadas de *ajimez*, ao gosto mudéjar, que, com raízes no paço régio da cidade, marcava então uma moda em plena expansão em Évora. Organizada para o terreiro fronteiro, a fachada deveria então produzir um efeito próximo do que as obras de restauro levadas a cabo pelos novos proprietários lhe devolveram nos anos 50 deste século, e que ainda conserva, dando ao edifício um aspecto de dignidade e ostentação já longe das “casas pardas” recomendadas para a nobreza pela retrógrada Rainha Pantasileia.

Pouco antes de seu pai mandar erguer o novo palácio deveria ter nascido D. Diogo, seu sucessor no cargo de capitão-mor de Évora e na ocupação da casa familiar na qual promoverá, já na última década da sua vida, uma outra remodelação arquitectónica na qual se inscrevem as decorações pintadas que nos interessam. D. Diogo foi uma personagem central na evolução da família, já pela importância que teve para a história do edifício e das pinturas que o decoram já pelo seu papel no engrandecimento dos Castros. Variadíssimos documentos do notariado de Évora mostram-nos uma actividade quase frenética de compras de terras por parte de D. Diogo, e conhecem-se igualmente prerrogativas municipais e régias defendendo os seus gados e herdades. Conseguiu o reguengo de Montemor e comprou o cargo de alcaide-mor de Alegrete. Em 1571, quando da visita do cardeal Alexandrino a Évora, onde aliás ficou nos paços dos Castros, o seu cronista Venturino podia, com verdade, descrever D. Diogo como *“homem mui rico e*

o mais importante dos vizinhos”, acentuando o poder e a riqueza que o velho capitão detinha. Igualmente no campo político mostrou alguma habilidade, convertendo a seu favor as oportunidades militares e diplomáticas que lhe foram proporcionadas. Em 1535, participou na célebre conquista de Túnis, enquadrado nas tropas do almirante António de Saldanha que auxiliaram Carlos V, cena que mandará pintar numa das salas do seu palácio, e talvez tenha aproveitado sabiamente a rede de contactos feitos então para delinear uma estratégia de crescente influência que marcará a sua vida.



Paço dos Condes de Basto, galeria sobre o jardim
Cerca de 1570

Com efeito, logo em 1537 conseguiu para si moradia de cavaleiro do Conselho Real de D. João III e em 1552 foi escolhido para o importante cargo de mordomo-mor da princesa D. Joana, sendo encarregado de promover as festas públicas do matrimónio, que envolveram jogos e cortejos de iconografia classicizante. Quatro anos antes casara o seu filho mais velho, D. Fernando de Castro, futuro conde de Basto, com D. Joana de Albuquerque, filha e herdeira de Brás de Albuquerque, e neta do grande vice-rei da Índia, dotada de trinta mil dobras, a cento e vinte reais a dobra, asseguradas pelo próprio rei. D. Joana de Albuquerque viria a falecer pouco depois, sem deixar descendência, mas a união entre as duas famílias teve talvez conse-

quências mais duradouras. Deve ter certamente aumentado o prestígio dos Castros, sendo provavelmente um dos motivos da sua escolha para mordomo de D. Joana, junto da qual Albuquerque gozava de uma razoável influência, e deve ter, ao mesmo tempo, introduzido o nobre eborense no seio de uma nobreza mais culta, de notórias preocupações humanistas e gosto classicizante. De qualquer forma, o percurso das duas casas vai ter pelo menos dois aspectos paralelos. Ambas vão seguir claramente o partido filipino na crise dinástica de 1580 e, sobretudo, ambas desencadearão programas arquitectónicos de sentido clássico, em que a uma iconografia humanista se juntará uma capacidade invulgar de utilizar a arquitectura e o seu programa iconográfico com um sentido de representação e projecção da história familiar. Foi dentro desta estratégia que D. Diogo, que deveria ser ainda

criança durante as alterações manuelinas que deram forma ao paço dos Castros, resolveu, já bem entrado de idade, transformar completamente, por dentro e por fora, a residência familiar. Definiu toda a vasta área da propriedade, incluindo um jardim e imensas dependências serventuárias, isolou este espaço com muros, abertos, na parte que dava para o celeiro catedralício e na que fechava o Pátio de São Miguel, por dois arcos rusticados com frontões triangulares, onde, da rudeza do granito, sobressai o mármore branco das armas familiares. No corpo principal do paço as modificações foram profundas. A fachada foi uniformizada, ou melhor, recoberta por uma outra uniforme, onde pontuavam quatro grandes janelas, no piso superior, de vergas rectas e cornijas muito salientes. Do lado esquerdo do pátio, aproveitando parte de uma velha torre das muralhas, criou um corpo com um duplo arco no piso inferior, de onde parte





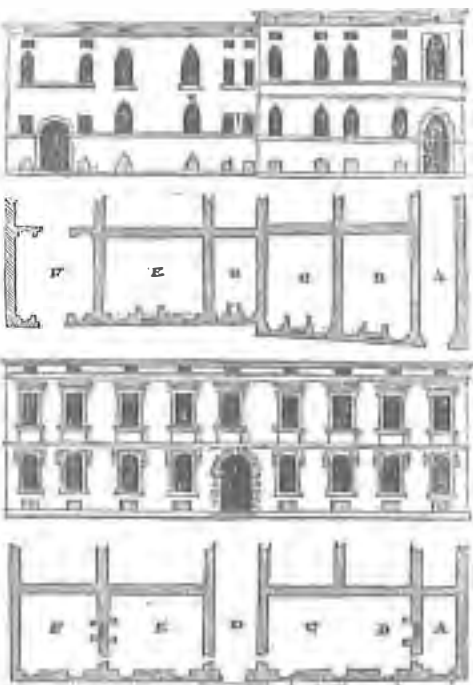
uma escadaria para o andar de cima, aberto numa galeria de colunas que dá acesso directamente ao piso superior do edifício principal. Nas traseiras do edifício procedeu-se a uma reorganização semelhante, datando talvez daí o avanço dos dois corpos das extremidades, unidos, a um nível mais baixo, por uma dupla varanda coberta, que abre para o jardim, com elevados arcos de volta perfeita no piso inferior e uma ritmada colunata no superior. O jardim, ou pomarinho, como então se chamava, incluía uma fonte central e uma casa de fresco, que ainda existe, imitando uma gruta, com aplicações de conchas, pedras e bocados de cerâmica.

Todas estas transformações deram ao edifício um cunho fortemente classicista, conseguindo uma hábil reorganização regularizada da antiga mole medieval. A junção da galeria norte ao corpo central, onde se desenhavam as casas manuelinas, deu ao palácio uma estrutura em L,

mais regularizada, cuja articulação com o pátio ficou completa com a construção do corpo de casas do lado sul, que permitiram enquadrar o edifício central com o pátio e isolar visualmente a parte nobre das construções serventuárias que se espalham pela rua interior que desemboca no portal voltado para as traseiras da capela-mor da Sé. A preocupação com o enquadramento e a axialidade do conjunto em relação ao portal principal é evidente na disposição destes corpos e em pequenos pormenores, como o ligeiro recuo das casas anexas à parte mais a sul do corpo principal, suficientemente pronunciado para não interferir com a leitura da fachada feita a partir do portal ou do começo do Pátio de São Miguel.

Na parte que dá para o jardim nota-se a mesma preocupação em organizar a relação difícil entre o edifício recém-construído e o espaço do pomar limitado pelas muralhas medievais. Desta banda é o corpo da grande sala encostada a norte que recua ligeiramente, permitindo que a galeria central apareça definida pelos dois grandes corpos que lhe estão à ilharga, criando uma simetria virtual nesta fachada, visualmente perceptível, mas de facto inexistente se tomarmos o todo da mole construída. Este intuito clarificador dos efeitos cenográficos de ambas as fachadas do edifício, a que dá para a entrada principal do espaço palaciano e a que se volta para a zona de lazer privado dos jardins, mostra a intenção regularizadora de





Sebastiano Serlio, proposta para a remodelação de palácios góticos

toda a intervenção da década de 1570, que teve o seu corolário na recobertura de toda a fachada manuelina por uma outra de grandes janelas de verga recta. Hoje em dia é impossível ver o seu efeito porque os restauros que o edifício teve em meados do século XX voltaram a colocar à mostra os vãos da construção do tempo de D. Manuel, mas as fotografias ainda existentes desse processo de restauro dão-nos uma ideia do edifício, com toda a fachada nascente dominada por quatro grandes janelões dóricos, de cornijas salientes, que iluminavam todo o piso superior do edifício. Não há, infelizmente, qualquer informação sobre a porta principal, que certamente seria de acordo com o desenho das janelas, nem nos é permitido fazer uma ideia definitiva das aberturas mais pequenas de que há vestígios junto à cimalha, mas, no essencial, podemos notar como a reorganização da fachada seguiu de perto os conselhos dados

por Serlio para a transformação de edifícios góticos em renascentistas. Sebastiano Serlio tratou o problema da transformação das “casas velhas” no *Livro VII*, escrito durante a sua estada em França e apenas publicado depois da sua morte, numa edição de 1575, rigorosamente contemporânea, portanto, da empreitada de transformação das casas de Évora⁵, mas a sua influência pode ser detectada em obras anteriores a esta publicação. Serlio insiste sobretudo no problema da axialidade, da simetria e da anulação da *disparità* dos edifícios góticos, propondo uma regularização das fachadas e das plantas com um mínimo de alterações estruturais, ou seja, exactamente o espírito que encontramos no paço dos Castros, e uma simples contemplação das gravuras que ilustraram as várias edições da obra permite-nos uma aproximação clara às transformações do palácio de Évora, ocorridas na década de 1570⁶.

No interior é mais difícil compreender as alterações desta empreitada, pelas muitas modificações do edifício ao longo da sua história e, sobretudo, pelo aproveitamento de elementos arquitectónicos de várias épocas nas obras de restauro do edifício neste século. Para além das que resultaram dos elementos que já referi-

⁵ Sobre o problema da edição deste *Livro VII* de Serlio veja-se o excelente estudo de Dirk Jacob Jansen, “Jacobo Strada Editore del Settimo Libro”, in Christof Thoenes (ed.), *Sebastiano Serlio. Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura*, Milão, Electa, 1989, pp. 207-215.

⁶ A propósito das propostas de Serlio para a transformação de edifícios góticos veja-se Julius Schollosser, *La Literatura Artística*, Madrid, Cátedra, 1976, pp. 350 e segs.; Erwin Panofsky, “Dos Proyectos de Fachada de Domenico Beccafumi y el Problema del Manierismo en la Arquitectura”, in *El Significado de las Artes Visuales*, Madrid, Alianza, 1983 (1.ª ed., 1955), pp. 235-262; e Renato Cevese, “La ‘Riformazione’ delle Case Vecchie secondo Sebastiano Serlio”, in Thoenes (ed.), *op. cit.*, pp. 196-202.

mos em relação ao exterior, como as varandas e as salas dos corpos delimitadores do edifício, podemos, no entanto, ter ainda a certeza de que se procedeu a uma regularização da organização do espaço, com alteração do traçado das salas, particularmente visível nos grandes salões que no piso superior acompanham a varanda que deita para o jardim, e na banda norte do palácio, onde três salas, de abóbada artesoada, receberam, a partir de 1578, as decorações pintadas de que falaremos adiante. Uma delas, de planta elíptica, foi por certo especialmente pensada para receber a cobertura pictórica e o seu programa iconográfico, deixando entender que a renovação arquitectónica foi delineada desde o início com uma coerência programática que se estendia às pinturas que deveria receber. De facto, se considerarmos a difícil implantação do edifício na

malha urbana, da qual só por esta remodelação se autonomiza totalmente, e tivermos em conta o que poderia ser o palácio anterior pelos elementos postos a descoberto pelos restauros, vemos como a reformulação dos anos de 1570 organizou habilmente o espaço interior e a relação com os espaços abertos.

As três salas do piso térreo que mantêm os tectos pintados articulam-se entre si e mantêm uma unidade estilística que permite atribuí-las ao mesmo pintor. Numa destas salas, de planta oval, refeita expressamente para acolher as pinturas, o artista assinou e datou a obra, em grandes caracteres romanos: “*Frco de Campvs 578*”, pelo que é possível não só enquadrar estas decorações na remodelação do edifício na época sebástica, como sobretudo conhecer o seu autor, o mesmo pintor que é por ve-

zes designado como Mestre da Epifania da Sé de Évora, artista de provável origem flamenga, documentado em Málaga em 1535⁷ e activo em Portugal desde cerca de 1550 até à sua morte em Évora, em Julho de 1580, flagelado pela peste⁸, deixando ainda por concluir, segundo cremos, as obras de pintura do palácio de D. Diogo de Castro, que pela mesma altura falecia na mesma cidade. Apesar da

⁷ Cf. P. Andres Llorden, *Pintores y Doradores Malagueños. Ensaio Historico Documental (Siglos XV-XIX)*, Avila, Ediciones Real Monasterio de El Escorial, 1959, p. 31.

⁸ Sobre Francisco de Campos veja-se Túlio Espanca, “Notas sobre Pintores em Évora nos Séculos XVI e XVII”, in *A Cidade de Évora*, n.ºs 13-14, 1947, pp. 109-213; Martin Soria, “Francisco de Campos (?) and Mannerist Ornamental Design in Évora, 1555-1580”, in *Belas-Artes*, 2.ª série, n.º 10, 1957, pp. 33-39; Vitor Serrão, “A Pintura Maneirista e o Desenho”, in *O Maneirismo*, vol. VII da *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986; Joaquim Oliveira Caetano e José Alberto Seabra de Carvalho, *Frescos Quinhentistas do Paço de S. Miguel*, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 1990. Pode ainda ver-se uma biografia do autor, com mais bibliografia, na nossa entrada “Francisco de Campos”, in Vitor Serrão (coord.), *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no Tempo de Camões*, catálogo da exposição, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses/Centro Cultural de Belém, 1995, pp. 478-490.





Sala Oval, Francisco de Campos, 1578

sua morte em Évora, e de para a cidade ter grandes empreitadas, como o revestimento das capelas laterais da Sé, a mando do bispo D. João de Melo, sabe-se hoje que Francisco de Campos tinha oficina aberta em Lisboa, na freguesia de Santa Justa⁹. Note-se, no entanto, que a ligação entre os pintores de Lisboa e Évora foi, nos anos centrais do século XVI, bastante próxima. O melhor pintor português de meados do século, Diogo de Contreiras, trabalhou pelo menos três vezes para Évora, enquanto que um dos melhores mestres eborenses, António Nogueira, chegou a ter residência em Lisboa e colaborou com Gaspar Dias em decorações efémeras na capela-mor dos Jerónimos. As presenças da corte na capital transtagana e, sobretudo, o facto de a grande nobreza do reino ter palácios em Évora, facilitou por certo uma ligação próxima entre os meios artísticos das duas cidades que, no século XVI, constituíram os dois mais florescentes centros de pintura do País.

A arte de Francisco de Campos, radicada na aprendizagem nos meios romanizados da Flandres, com nítidas soluções de continuidade em relação ao círculo de Marteen van Heemskerck, aparece-nos, no contexto da pintura portuguesa, talvez como a mais deliberadamente maneirista, com um gosto particular pela criação de ilogismos espaciais e de volumetria das figuras, e aquela que buscou uma

linguagem de maior sensualidade, cortesã e profanizante, presente mesmo em quadros religiosos como a *Virgem da Rosa*, do Museu de Beja. O seu maneirismo, pouco enfeudado ao peso da Reforma, e formalmente livre e audacioso, respondia certamente da melhor forma, como as pinturas que tratamos deixam entender, a um ambiente palaciano e cortesão, de gostos e gestos refinados e sensualmente expressivos, que mimetizou em toda a sua produção pictural.

A sala datada é, como dissemos, uma sala de planta elíptica, dividida por artesões, decorada com um centro de árvores entrançadas, onde brincam pequenos *putti* apanhando frutos, e se vêem a toda a volta as representações de ninfas acompanhadas da sua legenda

identificadora: PROSERPINA,
ERIGONE, LEUCOTEA, MEDEIA,

⁹ A informação é dada por Vitor Serrão e Manuel Batoréo em "O Retábulo da Capela de S. Bartolomeu na Sé de Lisboa. Uma Obra no Contexto de Parceria", in Joaquim Oliveira Caetano (ed.), *Garcia Fernandes, Um Pintor do Renascimento e Leitor da Misericórdia de Lisboa*, Lisboa, Museu de São Roque, 1998.

SALMACIS, DANAE, EGINA, ALCIONE. Representações de amantes numa sala em que a própria planta, o fundo marinho que unifica as representações e a cúpula arborescente dão uma visão de universo fechado feminino, espécie de gineceu, ou de câmaraamatória, que se coaduna hoje mal com a actual planta do edifício, mas que, se pensarmos na entrada pela escadaria que levava directamente ao primeiro piso, se encontraria depois da remodelação numa posição bem mais recatada do palácio.

O modelo dos ramos entrelaçados unificando o espaço da sala, tem alguns antecedentes relevantes. Foi usado, por exemplo, por Leonardo no Castelo Sforzesco, em Milão, e, de forma mais próxima à das pinturas de Évora, por Corregio, na câmara abacial de Giovanna da Piacenza no convento beneditino de San Paolo em Parma, que Adriano de Gusmão comparou com a sala oval do paço dos Castros¹⁰, relação muito difícil de compreender, dada a inacessibilidade da câmara conventual, mas que parece evidente, até porque várias das soluções formais aqui utilizadas, como os ovados de *putti* ou as lunetas com virtudes, serão retomadas noutra sala do palácio de Évora. Foi ainda usado em estuque pintado, com querubins entre ramos de vinhedo, na Sala dos Anjos do Palazzo Tè, em Mântua, obra realizada em 1527 e 1528 por Niccolò de Milano e Andrea de'Conti, os estuques, e Àgostino de Mozzanega, as pinturas. À volta deste centro de árvores, ocupando cada uma das lunetas, as oito ninfas desfilam numa paisagem unificada, que abre para um horizonte marinho, acentuando o carácter de ilha, ou de jardim fechado que a sala tem, e que lhe acentua o ambiente feminino, de grande intimidade. Esta ideia de jardim, ou de ilha, habitada por belas mulheres, envia-nos para um universo recorrente da poesia renascentista, de que a Ilha dos Amores,

n'Os Lusíadas, é o exemplo mais conhecido entre nós, mas que tem

¹⁰ Adriano de Gusmão, *A Pintura Maneirista em Évora*, separata de *A Cidade de Évora*, n.º 35 (1954), Lisboa, 1957. Sobre o programa dos apartamentos de San Paolo, veja-se Erwin Panofsky, *La Camera di San Paolo du Corrège à Parme*, Paris, Hazan, 1996 (1.ª ed., Londres, 1961).

anteriores, como os bosques encantados do poema *Amadigi* de Bernardo Tasso, editado em 1560, ou da *Gerusalemme Liberata*, do seu filho Torquato Tasso, em que um percurso espiritual é criado por um bosque, cheio de perigos, fantasmas e sedutoras figuras de mulheres “*que se transformam como em sonhos*”.

Aqui todas as mulheres representadas são amantes de deuses e heróis, com maior destaque para as apaixonadas do próprio Júpiter. Proserpina, filha de Júpiter e Deméter, foi raptada por Plutão e levada para os infernos, de onde apenas regressava na Primavera, identificando-se por isso com o ressurgimento da vida após o Inverno. A representação escolhida parece radicar no passo das *Metamorfoses* de Ovídeo que conta os momentos anteriores ao rapto, quando a ninfa se encontrava nas margens do lago Pergos, onde a Primavera é eterna, colhendo flores [*Metamorfoses*, V, 388-408]. Erigon, filha de Icários, levou Baco a apaixonar-se por ela, e a encontrar como estratagema a metamorfose em cacho de uvas, que a ninfa tomou, e começando a comê-lo, “*ele a agarrou e dormiu com ela*” [*ibidem*, x, 451]. A encantadora Medeia, ligada à história de Jasão e do velo de ouro, imortalizada na tragédia de Eurípedes, mas também longamente relatada por Ovídeo [*ibidem*, VII, 1-158], surge, nas edições moralizadas do poeta latino, como introdutora de Jasão no caminho da virtude, significado atribuído ao velo de ouro, porque, “*assim como o ouro é precioso sobre todo o metal, assim a virtude excede em preço todas as coisas humanas*” [*ibidem*, edição de Sevilha, 1595, fl. 234]. Salmacis é a parceira de Hermafrodito, e é pelo seu apelo a Júpiter, para que jamais se separassem [*Metamorfoses*, IV, 271-388], que se transmutaram ambos num só. Danae, filha de Acrísio, rei de Argos, foi encerrada na célebre torre de bronze, para evitar que procriasse, pois segundo o oráculo de Delfos, o filho que gerasse mataria a Acrísio. Júpiter, metamorfoseado em chuva de ouro, penetrou a torre e fecundou a Danae, nascendo então Perseu que, lançando o disco, veio a matar o avô. A cena, várias vezes representada por Ticiano, converteu-se numa das histórias de maior agrado da cultura palaciana do século XVI, a que não faltavam no entanto possibilidades de uma leitura moralizante. A edição moralizada das *Metamorfoses*, a que já fizemos referência, identificava mais uma vez o ouro com a fé, mostrando como todos os peitos, ainda que de altíssimos muros, podem ser por ela penetrados [fl. 232 da edição de 1595]. Egina, outra das ninfas representadas, foi mãe do célebre Aquiles. Era filha de Asopus, o deus-rio. Júpiter raptou-a para a ilha que

tomou o seu nome e, para a poder contemplar ao abrigo dos ciúmes de Hera, metamorfoseava-se no braseiro que aquecia a bela ninfa, e que o pintor não se esqueceu de retratar [*Metamorfoses*, VI, 133]. Finalmente, Alcione (referida apenas como Sione nas pinturas), era a feliz amante de Seico, o que concitou contra ambos a ira de Júpiter e Hera, invejosos da sua felicidade conjugal. Hera afundou o barco onde Seico navegava e mandou Morfeu, o filho de Somnus, levar a mensagem a Alcione, que enlouqueceu de dor e se atirou às águas em busca do corpo do seu esposo. A história de amor, retratada pelo pintor exactamente no momento em que Alcione, dormindo, recebia em sonhos a trágica notícia de Morfeu, é contada integralmente por Ovídeo [*ibidem*, XI, 410-795], e moralizada, um tanto ou quanto perversamente, com a conclusão que *“pode daqui advertir-se que as coisas que amamos demasiadamente, Deus no-las tira facilmente: para que reconheçamos que devemos ter todo o nosso amor nele e não nas coisas caducas e transitórias, como era o amor de Alcione com seu marido ceyco”* [fl. 238, da edição de 1595].

Como já num estudo anterior notámos¹¹, o essencial da iconografia desta sala deve-se à influência das *Metamorfoses* de Ovídeo, cujo impacto em Portugal, como de resto por toda a Europa renascentista, foi enorme. Durante as próprias obras de remodelação do paço era editada em Évora, em 1574, mais uma edição do famoso livro nos prelos de André de Burgos¹², o que por certo não deixou de ter um forte impacto na nobreza culta da cidade alentejana, e talvez tenha contribuído decisivamente para a escolha do programa iconográfico desta sala.

É possível no entanto que a este impacto das *Metamorfoses*, onde vêm relatadas, como apresentamos, as venturas e desventuras das ninfas representadas na sala, se juntasse uma outra fonte literária, bem menos usual entre nós¹³ – a das *Imagine* de Filostrato cuja descrição dos Amores parece encaixar plenamente com a representação deste conjunto: *“Como vês, os Amores procedem à recolha*

¹¹ Caetano e Carvalho, *op. cit.* Damos aí um mais desenvolvido relato de todas as histórias relacionadas com as várias ninfas representadas.

¹² Trata-se de uma edição de grande raridade. António Joaquim Anselmo (*Bibliografia das Obras Impressas em Portugal no Século XVI*, Lisboa, 1926) apenas conheceu a edição do British Museum, que descreveu sob o n.º 411 da sua obra (p. 110). Recentemente foi detectado outro exemplar descrito sob o n.º 568 (p. 245) do *Catálogo dos Impressos de Tipografia Portuguesa do Século XVI – A Coleção da Biblioteca Nacional*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1990.

¹³ A edição de Philippe Juntae, de Florença, de 1517, aparece frequentemente associada à edição da obra de Luciano da mesma cidade, de 1496, enquanto que a edição de Veneza de 1535, dos prelos de Lucae-Antonio Junta, e serve de terceiro volume à edição em dois volumes de Luciano do mesmo ano e editor. Outra edição de Filostrato, incluindo as “*Imagines*”, saiu em Veneza, em 1540, com a marca de Sessa. Cf. J. C. Brunet, *Manuel du Libraire et de l'Amateur de Livres...* [reimp.], Copenhaga, Rosenkilde et Bagger, 1966-1968, vol. IV, p. 619. A única que conhecemos em Portugal, reunindo as obras de Luciano e de Filostrato, é a edição Aldina, de 1522, existente na Biblioteca Nacional (Res. 2592 A.).

dos pomos; não te surpreendas com o seu número, porque estes filhos das Ninfas, que governam toda a raça mortal, são inumeráveis, dado que são inumeráveis os desejos do homem. É, no entanto, dizemos, um amor celeste que há no céu das funções divinas. O agradável perfume que exala do pomar não chega até ti? Conheces algum odor semelhante? Sim; pois bem, escuta atentamente, as minhas palavras levar-te-ão o odor dos frutos. Plantadas em linhas direitas, essas árvores deixam entre si largas avenidas para os passeantes; as áleas são bordejadas de uma fina erva que pode converter-se num leito de repouso. Das extremidades dos ramos pendem pomos dourados, cor de fogo, ou louros como um raio de sol que convida todo o enxame dos Amores ao papel de vindimadores.”¹⁴

De facto, não só a ligação filial com as ninfas, como a própria descrição como crianças colhendo frutos, parece em tudo relacionada com a sala oval do palácio eborense. Alguns pequenos pormenores, como a própria divisão dos amores pelos painéis de lisonja que lhes estão destinados, tornam mais clara a utilização do texto de Filostrato, que um pouco depois se refere a “*esses quatro Amores, os mais belos de todos*”, que estão separados dos seus companheiros: “[...] *dois de entre eles lançam uma maçã um ao outro, os dois outros enviam-se uma flecha da mesma maneira; e então, quando sentem a ameaça, cada um estende o peito, para aí receber o golpe do seu adversário. O enigma é belo; vede, se bem compreendo o pintor. Ei-lo: Amizade e desejo mútuo. Os que jogam com o pomo, estão no início do desejo; tal como um lança o fruto depois de o ter beijado, e o outro estende a mão para o receber, assim vemos claramente que este o tornará a beijar e o reenviará ao seu camarada.*”

Esta descrição parece encaixar na perfeição com os dois *putti* que, sobre o painel de Erigon, aparecem exactamente jogando uma maçã dourada, deixando-nos poucas dúvidas sobre a influência do texto na construção de toda a sala.

Mais interessante do que este aspecto é talvez pensarmos como, à parte as óbvias referências classicizantes que a temática escolhida encerra, todo o conjunto poderia ser entendido no seio da família e da sociedade que o produziu. Obviamente que as próprias fontes colocavam o programa dentro do universo renascentista e clássico que convinha à casa nobre, e que, como vimos pela comparação das histórias da versão original e das versões moralizadas, permitiam sempre uma leitura cristianizada ou

¹⁴ Todos os textos de Filostrato que aqui apresentamos foram verificados por nós a partir da tradução de Auguste Bougot, revista por François Lissarrague, apresentada em *Philostrate, La Galerie de Tableaux*, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

moral dos textos clássicos. Por outro lado, a descrição de Filostrato acentuava a ligação dos amores e das ninfas ao mundo dos heróis, o que teria relevância no contexto para o qual o programa foi pintado. Mas ao longo do período moderno foram estabelecidas outras ligações que permitem aprofundar as leituras dos amores de Júpiter¹⁵. Boccaccio, por exemplo, liga-os à influência dos planetas, e no mesmo sentido vai Leão Hebreu.

No livro II dos seus *Diálogos do Amor*, respondendo a uma solicitação de Sofia, Fílon disserta longamente sobre os amores e os filhos de Júpiter, começando por referir que *“muitos amores atribuem a Júpiter, e a razão é que o planeta Júpiter é de per si amorável, inclina os seus para a amizade e o amor e, muito embora se trate de amor honesto, todavia, tendo na natividade dos que nascem sob a sua influência (aos quais os poetas chamam filhos dele) relação com alguns dos outros planetas, torna-os amantes das coisas honestas, misturadas com as da natureza daquele planeta. Por isso, às vezes ele infunde um amor limpo, puro, claro, aberto e suave, conforme a sua própria natureza jupiteriana”*¹⁶. Leão Hebreu descreve depois longamente as várias metamorfoses jupiterianas e os seus amores, analisando as ligações dos seus amores com as virtudes. O caso do episódio da chuva de ouro sobre Danae, por exemplo, é compreendido como uma associação entre os planetas Júpiter e Mercúrio: *“E se tiver relações com Mercúrio, infunde um amor que tende para o útil, porque Mercúrio busca substâncias: por isso dizem que Júpiter amou e gozou Danae em forma de chuva de ouro, porque a liberal distribuição das riquezas torna o homem amado dos necessitados que a recebem como chuva.”*¹⁷ E, em jeito de conclusão, remata a Sofia: *“De todos estes e mais amores de Júpiter, ainda poderia dizer-te mais complicadas alegorias, mas, não sendo muito importantes, deixo-as para não cair em prolixidade. Basta que saibas que todas estas suas paixões exprimem modalidades de amores e amizades que dependem da influência de Júpiter nas pessoas em cujo nascimento ele domina.”*¹⁸

A temática essencialmente profana da sala dos amores e das ninfas podia portanto ser entendida dentro de uma multiplicidade de leituras que, sem lhe retirarem o seu sentido concreto de referência às histórias clássicas, a preenchião de novos significados moralizantes de culto da amizade, do heroísmo, da liberalidade e do amor honesto, virtudes desejáveis no nobre cristão do século XVI.

¹⁵ Veja-se, a este propósito, Jesús María González de Zárate, *Mitología e Historia del Arte*, Vitoria-Gasteiz, Instituto Ephialte, 1997, pp. 126 e segs.

¹⁶ Leão Hebreu, *Diálogos do Amor*, ed. e tradução de Giacinto Manuppella, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983, p. 114.

¹⁷ Hebreu, *op. cit.*, p. 115.

¹⁸ Hebreu, *op. cit.*, pp. 115-116.

Ligada com esta sala está uma outra, rectangular (8,50×6,20 metros), de cobertura artesoadada, criando vinte e oito painéis em que se inscrevem figuras de crianças brincando com animais ou montando cornucópias, enquanto nas paredes, entre as descargas dos arcos, se encontram paisagens, cartelas com símbolos solares e lunares, ainda *putti* e, no eixo maior, ao centro, sob um imponente e ameaçador mascarão, uma cena de batalha representando a tomada de La Goleta num movimentado combate naval. Noutra cena do lado sul parece repetir-se outro passo da batalha com o cerco à pequena ilha de La Goleta, não oferecendo dúvidas de que a intenção fundamental da decoração desta sala se destinava a glorificar os feitos heróicos de D. Diogo e a sua maior acção guerreira à qual talvez pensasse juntar outra mais recente – a da batalha de Alcácer Quibir para onde partia no mesmo ano em que no seu palácio Francisco de Campos executava as pinturas dos tectos.

Esta sala parece ter sido aliás a última do conjunto a ser pintada, pois alguns painéis denotam a intervenção de outro artista de mais fracos recursos, o que nos fez pensar numa cronologia das pinturas entre 1578 (data da assinatura de Campos na sala elíptica) e 1580, ano da morte de Francisco de Campos,



abruptamente atingido pela peste que nesse ano grassou em Évora, em que deixaria provavelmente inacabada esta divisão. Não é pois improvável que D. Diogo tivesse pensado em reservar esta sala para a exaltação dos maiores dois feitos militares da sua carreira, a tomada de La Goleta e a nova expedição a Alcácer Quibir, de malogrados resultados, onde o próprio D. Diogo e seu filho D. Fernando ficariam presos, inviabilizando os propósitos de glória dos Castros, mas não o seu proveito, já que seria precisamente ao abrigo do novo poder filipino que receberiam o condado de Basto e ascenderiam verdadeiramente ao poder político à escala nacional.

Em todo o caso a divisão funciona no domínio da exaltação familiar, ou, se quisermos, da fama, tal como a anterior sala elíptica pode ser entendida como da exaltação do amor.

É com os *putti* que decoram a maior parte do tecto desta sala que se pode estabelecer uma relação de maior proximidade com as pinturas da câmara do Convento de San Paolo, que atrás referimos. Panofsky mostrou-se muito reticente em lhes atribuir um significado específico, acabando por considerar a hipótese de poderem representar uma espécie de “mais-valia” significativa às deusas e ninfas figu-



Sala da Tomada de La Goleta (ou da Fama), Francisco de Camões, 1578-1586.

radas nas lunetas que lhes são inferiores, uma relação que, no caso das pinturas de Évora, levanta muitos problemas, dado que deve ter sido nestas lunetas que o programa inicial ficou interrompido. No entanto, tal como em Parma, também uma das características essenciais dos *putti* representados em Évora é a sua diversidade. Todos brincam de forma diferente e parecem manifestar diferentes sentimentos, o que lhes pode conferir talvez um significado de representação da diversidade dos humores, tema a que se ligariam bem os atributos da fortuna que alguns deles portam, e as poses particularmente melancólicas, risonhas ou enfurecidas, que neles é possível identificar.

A terceira e última divisão com pinturas integráveis seguramente nesta campanha de obras é o grande salão a norte ligado a ambas as salas anteriores. Mede 18,10×7,50 metros, e apresenta-se dividido em quatro tramos por pares de colunas toscanas, que suportam uma abóbada abatida, dividida por artesões em vinte e dois painéis losangulares, que recebem no seu interior decorações fresquistas de teor diversificado, mas predominantemente zoomórfico. Ao centro do salão, em duas figurações repetidas, o Combate entre a Cegonha e a Serpente lembra-nos a eterna luta entre os elementos celestes e tectónicos, ou seja entre o Bem e o Mal. Além disso, a cegonha aparece-nos como símbolo da prudência e da vigilância, em oposição à enganosa serpente que combate. No mesmo eixo encontramos uma oposição entre um pavão de cauda esplendorosamente aberta, num dos lados, e a sua discreta representação, de cauda recolhida, no extremo oposto. Atributo de Hera, o pavão tem uma dupla significação. Liga-se à imagem da prudência, pelos mil olhos a que a decoração da sua cauda era associada, mas é também e mais comumente símbolo do orgulho e da vaidade. A duplicação da sua representação, em duas situações opostas, parece enviar-nos para a simbólica da efemeridade da beleza e a crítica da vaidade.

Nos painéis laterais encontramos representações duplas, frontalizadas agora segundo os eixos menores. Na parte poente, em cada um dos painéis, figura-se a águia majestática, sobrepondo-se a duas esfinges afrontadas. A águia é tradicionalmente um símbolo solar, ligado ao poder imperial e à ideia de liberalidade e, na iconografia cristã, ao próprio Cristo. A sua relação com as esfinges, de simbologia tectónica e funerária, coloca-nos de novo dentro de uma dicotomia de exaltação da virtude e do bem, face ao universo terreno e obscuro. Ao centro, também em representações repetidas de ambos os lados, figura-se o peru, de cauda aberta, suportado por uma grande vieira. Envolta num grotesco vegetalista e fino, a composição resulta particularmente interessante pelo

paralelismo visual que se estabelece entre a concha e a circunferência da cauda do peru. Este paralelismo, aliás, pode colocar-se também do ponto de vista simbólico. A vieira é um dos mais divulgados símbolos da fertilidade, e ao peru, recentemente trazido da América, foi atribuído um duplo significado, coincidente aliás com o que lhe era dado por algumas tribos índias do Norte da América: simbolizava ao mesmo tempo a fecundidade maternal, pelo carácter extremamente prolífero que era atribuído ao animal, e a potência viril, pois o insuflamento da excrescência carnosa que tem sob o bico era comparado à erecção fálica. Na banda mais a nascente, também dos dois lados, representam-se papagaios, cujo colorido vistoso foi algo deteriorado pela humidade que afecta esta parte da abóbada. Tal como o peru, o papagaio gozava de uma carga exótica acentuada, mas o seu sentido simbólico era bastante divergente, pois ligava-se à docilidade e, sobretudo, à eloquência.

O predomínio da representação de aves mantém-se nas reservas triangulares formadas pela descarga das nervuras junto à parede. Encontramos aí a fénix e a íbis, mas também o coelho, o macaco, cartelas, *putti* encenando poses guerreiras, rostos, troféus guerreiros e de bobo, acentuando o sentido dicotómico que parece estar na base de todo o programa, e, um pouco por todo o lado, motivos comuns da decoração de grotescos. A junção entre a representação de aves e estes motivos era aliás das mais utilizadas, quer na decoração fresquista italiana do Renascimento e do Maneirismo¹⁹ quer nas gravuras flamengas que divulgavam por toda a Europa essa linguagem decorativa. A popularidade dos grotescos estava então no auge, como mesmo os seus opositores admitiam. Filipe de Guevara, por exemplo, não muito antes da pintura dos tectos do palácio dos condes de Basto, protestava contra “a grande reputação” que o género tinha adquirido, mas muitos outros, como Francisco de Holanda, defenderam as possibilidades criativas e “engenhosas” deste género de pintura. Em rigor, muito do que se podia dizer contra ou a favor da decoração grotesca radicava na Antiguidade. Vitrúvio tinha criticado ferozmente a sua utilização, mas, por outro lado, a descoberta da Domus Aurea, em Roma, e de muitos sarcófagos e restos de

¹⁹ Podem citar-se, a título de exemplo, as pinturas de Giorgio di Giovanni em Siena (Palácio Chigi-Saraceni e Castelo Belcaro), as decorações de Giovanni da Udine, no Vaticano, as abóbadas pintadas por António Tempesta e Alessandro Allori nos Uffizzi de Florença, os frescos anónimos do Palácio Della Corgna, em Castiglione del Lago, para além das gravuras de Hieronymus Cock, sobre desenhos de Vanderman de Vries, que popularizaram enormemente este tipo de decoração. A bibliografia sobre este tipo de decoração é muito vasta, mas devem talvez citar-se três obras que fazem o balanço dos principais problemas do género: Nicole Dacos, *La Decouverte de la Domus Áurea et la Formation des Grottesques à la Renaissance*, Londres/Leyden, 1969; André Chastel, *La Grottesque. Essai sur "l'ornement sans nom"*, Paris, 1988; e Philippe Morel, *Les Grottesques. Les Figures de l'Imaginaire dans la Peinture Italienne de la Fin de la Renaissance*, Paris, 1997.





Sala das Aves (ou das Virtudes), Francisco de Campos, 1578

pedras lavradas, provavam a fortuna que este tipo de decoração tinha conseguido na Antiguidade, aumentando o seu prestígio enquanto referente do mundo clássico, o que a colocava num quadro preferencial de utilização no espaço palaciano da Renascença. Este referente representava, por si só, uma enorme carga simbólica, superior à intenção programática que, num sentido mais estrito e directo, a decoração poderia ter. Mais do que um simbolismo directo e individualizado de cada uma das suas partes, era precisamente o seu carácter obscuro, uma certa indefinição do sentido, como disse Chastel, fazendo apelo ao *“implícito, ao ininteligível e ao não-dito”*, que parece ter seduzido particularmente tanto artistas como nobres encomendantes. Se, para estes,

a ideia de *capriccio* subjacente ao género funcionava como indicador cultural de um refinamento buscado, para os artistas, reforçando o seu carácter onírico (designação que aparece com mais frequência na literatura da época para classificar este género de pinturas), os grotescos tornavam-se emblemáticos da liberdade criativa e da audácia de ir para além da natureza, espelho nítido da primazia da “invenção”, primeiro preceito da pintura, no dizer de Francisco de Holanda. A ligação da pintura grotesca com a noção de “invenção”, no sentido da liberdade de criação concedida, segundo Horácio, aos pintores e aos poetas, foi sem dúvida um dos maiores impulsos que este género pôde ter, a par com a referência directa que fazia aos modelos da Antiguidade Clássica. Doni chamava a Burchiello *“poeta pintor de grotescos”*²⁰, e é precisamente partindo dos célebres versos de Horácio – *“pictoribus atque poetis / Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas: / Scimus et hanc veniam petimusque damusque vicissim”*²¹ – que Francisco de Holanda construirá uma das mais radicais defesas deste género de pintura que foram escritas no Renascimento e, talvez mesmo, algumas das linhas mais audaciosas do seu tratado: “[...]

tal verso nada enjuria os pintores, antes os louva e favorece, pois que diz que os poetas e pintores teem poder para ousarem, digo ousarem o que lhes aprouuer. E este vêr bem e este poder sempre o tiveram; que quando quer que algum grande pintor (o que mui poucas vezes acontece) faz alguma obra que parece falsa e mentirosa, aquella tal falsidade é mui verdadeira. Que elle não fará já cousa que não possa ser, naquillo que ella é; nem fará uma mão de homem com dez dedos, nem pintará num cavallo as ore-

²⁰ *El Pitture*, Padova, 1564. Citado por Morel, *op. cit.*, p. 38.

²¹ *Ars Poetica*, 8-11. Sobre o carácter tendencioso da citação, que escondia a crítica horaciana ao carácter risível dos grotescos, veja-se a nota de Ángel Gonzáles García à sua edição de Francisco de Holanda, *Da Pintura Antigua*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, p. 293, n. 810.

lhas d'um touro nem a anca de camello; nem pintará a mão do elefante com aquelles sentimentos que tem a do cavallo; nem em o braço dum minino, nem na face, porá sentidos de velho; nem uma orelha, nem um olho por a grossura d'um meo dedo fora do seu lugar; nem somente uma escondida vea num braço lhe é concedido lançar por onde quiser, que estas taes cousas são mui falsas. Mas se elle, por guardar o decoro melhor ao lugar e ao tempo, mudar algum dos seus membros (na obra gruttesca, que sem isso seria mui sem graça e falsa) ou parte de alguma cousa noutro genero, como a um griffo ou veado mudálo do meo para baxo em golfinho, ou d'ali para cima em fegura do que lhe bem estiver, pondo azas no lugar dos braços, e cortando-lhe os braços se as azas steverem melhores: aquelle tal membro que elle muda, se for de lião ou de cavallo ou de ave, será perfeitissimo como d'aquelle tal genero que elle é. E isto, inda que pareça falso, não se pode chamar senão bem inventado e monstruoso. E melhor se decora a razão quando se mete na pintura alguma monstruosidade (para a variação e relaxamento dos sentidos e cuidado dos olhos mortaes, que ás vezes desejam de ver aquilo que nunca viram, nem lhes parece que pode ser) mais que não a costumada fegura (posto que mui admirabil) dos homens, nem das alimarias.”²²

Se a ideia expressa por Holanda se coloca na directa

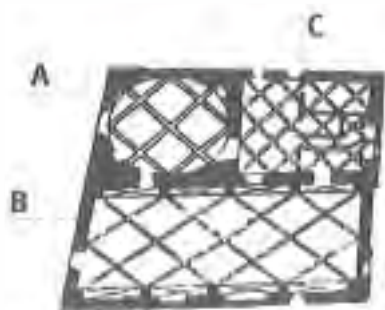
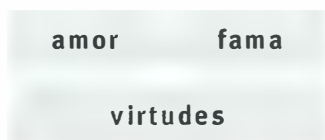
oposição entre dois temas fundamentais da teoria do Renascimento, a licença e a regra, a mesma dicotomia tinha particular sentido no viver e na postura do corte-são, e forçosamente no espaço palaciano, lugar de códigos e de lazer, onde appareceria particularmente bem enquadrada a noção holandiana de “relaxamento dos sentidos” associada à pintura de grotescos.

No conjunto da sala, pelas oposições a que fizemos referência atrás, no simbolismo que pode ser emprestado às aves aí representadas, pode ler-se talvez um sentido moral de exaltação das virtudes mais caras ao

nobre quinhentista: a liberalidade, a pro-

²² Holanda, *op. cit.*, pp. 292-295. A fala, do terceiro dos Diálogos de Roma, é colocada por Holanda na boca de Miguel Ângelo.

cura do bem, a fertilidade, a eloquência, o perigo da vanidade. Com esta leitura é possível compreender o programa das três salas pintadas por Francisco de Campos entre 1578 e 1580 no paço dos condes de Basto, como uma exaltação programática norteada por três grandes princípios. A sala oval é norteada pela ideia da exaltação do amor; a sala da tomada de La Goleta, apesar de, segundo cremos, o seu programa ter ficado incompleto, fundava-se na exaltação dos feitos familiares e na exposição da fama; a sala das aves parece basear-se num programa de exaltação das virtudes. Assim, apesar de em todos os casos as representações possibilitarem sempre leituras mais complexas, podemos entender o programa de todo o conjunto dentro da seguinte ideia base, repartida pelas três salas:



Paço dos Condes de Basto, esquema planta das salas pintadas

Encontramos aqui, então, claramente expressas as noções do palácio como Templo do Amor, como Templo da Fama e como Templo da Virtude, precisamente três conceitos apresentados por Santiago Sebastián como os elementos fundamentais da ideia do palácio renascentista²³. A decoração do palácio era no entanto provavelmente mais complexa, abrangendo, nomeadamente no piso superior, outras salas pintadas. Por um documento de data tardia (1691) sabemos que na varanda que dá para o pátio fronteiro ao palácio estava pintada uma História de Alexandre Magno, que entretanto desapareceu, e conserva-se ainda numa das salas do andar superior uma

sanca com quatro cenas mitológicas: o Julgamento de Páris – baseada numa gravura de Marco Antonio Raimondi sob desenho de Rafael –, a Corrida entre Atalanta e Hipómenes, Perseu Salvando Andrómeda, e Diana e Acteon. Nenhum destes ciclos nos interessa, agora directamente, mas não deixam de demonstrar uma certa continuidade programática com as pinturas que tratamos, pela clara continuidade do universo mítico e clássico.

A referência literária, e a referência clássica, surgem-nos assim, na história deste palácio e das suas pinturas, como os elementos essenciais do seu programa construtivo e iconográfico. A sua linguagem artística, fundada no carácter representativo que o Classi-

²³ Santiago Sebastián, *Arte y Humanismo*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 51-62.

cismo então detinha, aparecia nessa Évora quinhentista, a uma família nobre em acelerada ascensão política e económica, como o meio mais claro de acentuar o seu novo posicionamento social, e demonstrar a sua colocação dentro de uma esfera iluminada e enquadrada na cultura do seu tempo, um elemento tão essencial na afirmação política de Quinhentos, quanto o era a fortuna económica e os serviços de corte e de guerra dos seus membros. O tempo das *“casas pardas”* de Pantasileia estava por completo ultrapassado, e a história da família dos Castros, nos anos seguintes à renovação palaciana, demonstra facilmente que não foi *“gastar sem prestar”* o seu esforço edificador, mas antes um seguro investimento no prestígio e no crescente poder daqueles que, no ano seguinte à conclusão das pinturas, receberiam o condado de Basto, e sob o poder filipino teriam assento entre os governadores de Portugal e ocupariam por duas vezes o vice-reinado do País.

Sala Oval (ormenor da assinatura de Francisco de Campos). 1578





Do Manuelino ao “Romano”

A arquitectura eborense foi marcada, no primeiro quarto do século XVI, pelas obras monumentais no Convento e Paço Real de São Francisco, onde, quer na zona religiosa do complexo quer na parte palatina, domina o “tardo-gótico alentejano” com raízes na arquitectura gótica mediterrânica e em que o Mudejarismo tem, talvez, os seus momentos mais conseguidos¹.

Se é verdade que o essencial da Igreja de São Francisco estava pronto por volta de 1509², não é menos certo que nas zonas palaciana e conventual Martim Lourenço (responsável pelas obras de 1507 a 1524) deve ter continuado com obras até ao final do seu mandato.

Diogo de Arruda, que lhe sucedeu como mestre-de-obras dos paços de Évora, em 1525 (foi-o até à morte, em 1531), deve ter trabalhado sobretudo na zona palaciana e particularmente na Galeria das Damas, ele que foi nomeado medidor de todas as obras do reino em 1522 e mestre das obras da comarca do Alentejo em 1521³.

Menor deve ter sido o papel desempenhado por Francisco de Arruda que, em 1531, por morte do irmão Diogo, o substituiu em todos aqueles cargos. A introdução de elementos “à romana”, nas janelas do corpo central da Galeria das Damas, incluindo a que veio da demolida Sala da Rainha, do núcleo principal do Paço, mal assimilados e de talhe “difícil”, pode indiciar que são

já da responsabilidade de Francisco de Arruda, que, pouco depois, faria igual experiência no Aqueduto da Água da Prata⁴. Mas a confirmar-se a hipótese de serem de Martim Lourenço e executadas em 1509, tal significaria que fora em São Francisco que o Renascimento arquitectónico-escultórico fizera a sua aparição em Évora⁵.

¹ José Custódio Vieira da Silva, “A Reconstrução da Igreja do Convento de S. Francisco de Évora”, in *Francisco Henriques – Um Pintor em Évora no Tempo de D. Manuel I*, catálogo da exposição, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, pp. 17-33.

² Rafael de Faria Domingues Moreira, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal: A Encomenda Régia entre o Moderno e o Romano*, dissertação de doutoramento em História da Arte, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1991, Apêndice, docs. 3 e 4, pp. 20-23.

³ Sousa Viterbo, *Dicionário [...]*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, pp. 50-53.

⁴ Viterbo, *op. cit.*, pp. 60-61; Espanca, *op. cit.*, p. 186.

⁵ Moreira, *A Arquitectura do Renascimento, op. cit.*, p. 227.

Mais longe no tempo, a igreja dos padres lóios de São João Evangelista, finalizada em 1491, assumia-se como igreja de transição para o Mudejarismo através da leveza dos materiais, da simplicidade e do gosto pela geometrização; e São Brás, também erguida de um jacto, fora dos muros da cidade, introduzia no Sul de Portugal os contrafortes cilíndricos rematados por coruchéus cónicos que haviam de fazer “escola” em muitas igrejas incluindo São Francisco, já em obras por essa altura, 1490⁶.

Como já foi notado, é no claustro jerónimo do Espinheiro, de 1522, que pela primeira vez a sintaxe renascentista parece ter tido uma influência clara, no apuramento e na doçura do talhe dos capitéis, na delicadeza e harmonia dos fustes, nos arcos redondos e de volta abatida no primeiro e segundo registos, respectivamente⁷.

A capela tumular que Garcia de Resende construiu para seu descanso eterno, na cerca do Espinheiro, em 1520, é um curioso exemplo do mais puro tardo-gótico alentejano, ele que como secretário de reis e príncipes frequentava círculos eruditos, ele que estivera na Itália como secretário da embaixada que D. Manuel enviara ao papa Leão X, em 1514, tendo aí, seguramente, admirado as obras romanas antigas e renascentistas. É mesmo possível que, então, na pujança da vida, Garcia de Resende tenha, ele próprio, “debuxado” a sua última morada, ele que na *Crónica de D. João II* afirma que “debuxava muito bem”⁸.

Neste início da terceira década do século XVI o Mudejarismo, pujante, reinava, ainda, no gosto de encomendadores e construtores.

⁶ Túlio Espanca, *Inventário Artístico de Portugal – Concelho de Évora*, vol. VII, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1966, pp. 53-320; José Custódio Vieira da Silva, *O Tardo-Gótico em Portugal – A Arquitectura no Alentejo*, Lisboa, Livros Horizonte, 1989, p. 61. ADE, *Livro Pequeno de Pergaminho*, fl. 66: a 7 de Setembro de 1480, o bispo D. Garcia de Meneses autoriza que se faça a Igreja de São Brás, no “outeiro da corredoura”, no Rossio da cidade.

⁷ Espanca, *Inventário*, *op. cit.*, p. 296; Vieira da Silva, *O Tardo-Gótico*, *op. cit.*, p. 114; Manuel J. C. Branco, *A Construção da Graça de Évora (Contexto Cultural e Artístico)*, dissertação de mestrado, Lisboa, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 1990, pp. 71-72.

⁸ Garcia de Resende, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1973, p. 269. Na *Miscelânea*, p. 356, Resende diz explicitamente: “Vimos obras espantosas, / que Papa Julio fundou, /.../ vi Sam Pedro começar / obra tanto despantar”. Somos dos que defendem que Resende terá, mesmo, debuxado um esboço para um forte-fortaleza onde depois se construiu a Torre de Belém. Mas da leitura do capítulo LXXXI da *Crónica* deduzimos que quem lhe pediu o debuxo foi D. João II que, aliás, acrescenta Resende, chegara a dar “a capitania della a Alvaro da Cunha seu estribeiro mor”. E que só porque “el Rey logo faleceo, não ouue tempo de se fazer” – logo, o rei que faleceu não podendo concretizar a obra foi D. João II, pois D. Manuel, esse, concretizou-a, como o próprio Resende diz algumas linhas antes. O que também nos parece óbvio é que a torre que veio a ser construída, vinte anos depois, por outro ebo-rense, Francisco de Arruda, nada teve a ver com o “debuxo” de Resende – nem Resende o reivindica. Aliás, note-se que Garcia de Resende ultima o original da *Crónica* até perto da morte: a *Crónica* foi autorizada para publicação em 26 de Janeiro de 1536, com Resende ainda vivo e a exercer o cargo de escrivão da fazenda do rei D. João III; Resende já tinha falecido duas semanas depois (a 11 de Fevereiro de 1536), ao que tudo indica, de súbito; e quando, no capítulo LVI, Resende se refere à filha do bispo D. Afonso de Portugal, D. Brites de Portugal, instituidora do morgado da Sempre Noiva, que faleceu a 25 de Outubro do ano anterior (1535), refere-se-lhe como já falecida (“e a filha se chamaua dona Beatriz de Portugal”) – o que significa que depois daquela data (25 de Outubro de 1535) Resende ainda reviu as provas da *Crónica*. Note-se que, por essa altura, fins de 1535 e princípios de 1536, a corte – onde se lhe deu autorização para a publicação – estava em Évora e estava também em Évora o construtor da Torre de Belém, Francisco de Arruda que, então, orientava os trabalhos do Aqueduto da Água da Prata. Resende não tinha, pois, razão nem “condições” para não dizer a verdade na *Crónica*.



O ilustre e letrado D. Francisco de Portugal, 1.º conde de Vimioso e filho do não menos ilustrado bispo D. Afonso de Portugal, remodelou em 1520-1521 o palácio da família⁹, junto à Sé, no mais puro mudejarismo de que são prova as *Ruínas Fingidas*, no “Passeio Público” romântico, que G. Cinatti “ence-nou”, por volta de 1866¹⁰.

E se, como vimos, a arquitectura promovida pela corte, Igreja e nobreza não usava ainda o “modo antigo” ou “romano”, a escultura arquitectónica, muitas vezes vanguardista na adopção de novos modelos, fazia o mesmo. Rui da Grã, do Conselho do Rei, chanceler-mor do reino e um dos autores das *Ordenações Manuelinas*, fez-se sepultar no Convento do Paraíso de Évora. Logo após o seu falecimento, a viúva, Inês Correia, reco-lheu-se a esse mesmo convento e aí orientou e pagou

a construção da capela funerária da invocação do Sepúlcro de Nosso Senhor, com retábulo e alfaias religiosas¹¹.

Para o arco da capela determinou explicitamente que ele “*seja muy bem feito de pedraria de mar-mores d’estremoz*”¹². A 6 de Junho de 1521

a “*capella Ja he começada E nella se obra*”¹³.

Podemos, pois, datar com segurança de 1521 o arco triunfal da capela de Rui da Grã, hoje à guarda do Museu de Évora, do mais pujante Mudejarismo, com bases e capitéis prismáticos, com arco contracurvado, quadrilobado¹⁴. Não sabemos a quem se deve a obra mas não repugna propor a sua atribuição a Diogo de Arruda (ou ao seu círculo de influência) que, à data, conduzia, na cidade, as obras do Castelo Novo manuelino e tinha casas em Évora, herdadas de seu pai¹⁵, João de Arruda, que foi mestre da Batalha depois de 1480.

⁹ BPE, Cabido da Sé, CEC 6-IX, fls. 89v-93 (inédito). D. Francisco de Portugal já possuía casas no local em 1508, data em que, para aumentar a sua residência, comprou outras casas com dois quintais, que encostavam às suas. BPE, Cabido da Sé, CEC 6-VII, fls. 67v-68: no contrato, de 17 de Julho de 1508, o futuro conde de Vimioso é referido, apenas, como “*dom francisco filho do Senhor bispo da dita cidade*” (Évora) (inédito). A compra de casas referida neste documento talvez tenha a ver com o primeiro casamento de D. Francisco com D. Brites de Vilhena.

¹⁰ Espanca, *Inventário*, op. cit., p. 202; Regina Anacleto, “Os Protagonistas das Arquitecturas Neomedievais”, in *O Neomanuelino*, catálogo da exposição, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994, p. 110.

¹¹ BPE, *Convento do Paraíso*, livro 1, fl. 17 (inédito).

¹² BPE, *Convento do Paraíso*, livro 76, fl. 10v (inédito).

¹³ BPE, *Convento do Paraíso*, livro 76, fl. 11 (inédito).

¹⁴ Espanca, *Inventário*, op. cit., p. 119.

¹⁵ BPE, *Cabido da Sé*, CEC 3-VI, fls. 18-19 (inédito). É instrumento de consentimento e carta de aforamento de casas ao *canto da mançebia*, perto da Porta Nova, em Évora, de que era proprietária a Igreja de São Tiago. Por este instrumento, feito a 25 de Outubro de 1470, João de Arruda e sua mulher Catarina Lourenço compraram o referido foro. Depois, com letra de inícios do século XVI, mão providencial titulou este documento: “*casas ao canto da mançebia que sam de dyoguo d’aruda*”.

A capela dedicada a Nossa Senhora da Piedade, dos Mendes de Vasconcelos, senhores do Esporão, erguida no topo do lado do Evangelho do transepto da Catedral eborense, em 1529-1530, é um exemplo claro da transição do Manuelino para o Renascimento.

“Ofendendo-lhe” a planimetria e tornando-se a única privada da Catedral, a capela funerária de João Mendes de Vasconcelos, antigo embaixador junto de Carlos V, foi autorizada pelo bispo-infante D. Afonso e pelo seu irmão, o rei D. João III, e consentida por breve papal.

A capela é de planta rectangular e cobertura gótica polinervada; mesmo o seu arco triunfal apresenta no colunelo interior e na arquivolta “torsados”, ao modo dos do portal de São Francisco de Évora – talvez por isso Reinaldo dos Santos tenha sugerido um dos Arrudas para seu autor¹⁶.

Mas nas mísulas há anjos e “vegetalismos” que são já renascentistas.

E a fachada do arco triunfal, rectangular, com medalhões nas cantoneiras, “à romana”, acusa, ainda, na organização geral, afinidades com os modelos de alfiz que o Plateresco tanto usou.

Os motivos ornamentais da portada da capela e do remate heráldico que a encima são já de matriz renascentista mas mal assimilados, mal integrados na estrutura e mal executados, seguramente por cinzéis locais.

Tudo leva a crer que, à semelhança do que D. Fradique de Portugal fez ao enviar de Espanha, onde foi prelado ilustre (bispo de Calahorra, Segóvia e Sigüenza e arcebispo de Saragoça), o desenho que foi executado, cerca de 1535, na capela funerária da sua família, em São Francisco de Estremoz¹⁷, também neste caso da capela do Esporão, Álvaro Mendes de Vasconcelos, “*embaixador muitos anos na corte de Carlos V a quem acompanhou em muitas das suas empresas*” – como se lê no seu epitáfio –, e que teve acção decisiva na negociação da bula da Inquisição¹⁸, deve ter enviado ou trazido o modelo integral ou amostras colhidas em gravuras ou livros para a execução deste portal.

O “ar de família” que esta fachada da capela do Esporão tem com as obras que o referido D. Fradique de Portugal mandou fazer em Sigüenza¹⁹, com a sacristia de Santa Maria Presso San Satiro, em Milão, obra da primeira fase de Bramante, ou com o portal de São Clemente, de Toledo, de Covarrubias, abona aquela hipótese de origem²⁰.

¹⁶ Reinaldo dos Santos, “Évora – A Sé”, in *Guia de Portugal*, II, p. 57.

¹⁷ Túlio Espanca, “Real Convento de S. Francisco de Estremoz [...]” in *A Cidade de Évora*, n.º 57, Évora, Janeiro-Dezembro de 1974, p. 171.

¹⁸ Alexandre Herculano, *História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal*, 3 vols., vol. II, Lisboa, Publicações Europa-América, s.d., pp. 79 e segs.

¹⁹ Moreira, *A Arquitectura do Renascimento*, op. cit., p. 230.

²⁰ Branco, *A Construção da Graça*, op. cit., p. 79.

Se perto de Évora, na Matriz de Viana do Alentejo, alguns motivos e o ritmo decorativo dos colunelos do portal, de cerca de 1517-1525, são já “ao romano”²¹, na cidade parece ser esta a obra em que pela primeira vez se investiu deliberadamente no novo discurso estilístico²².

Renascimento – Experimentalismo e Classicismo

À entrada da quarta década do século, o panorama social e cultural da cidade muda muito. D. João III, que já em 1524-1525 passara cerca de um ano em Évora, fixa-se na antiga *Liberalitas Iulia* para uma estada de quase cinco anos consecutivos, dos finais de 1532 a meados de 1537²³. Durante a década de 30, Évora torna-se a capital política e cultural do País²⁴. Altos funcionários, embaixadores e artistas afluem à cidade administrando o País e o império, tratando de negócios, representando países estrangeiros, trabalhando para a nobreza, para a Igreja, para o rei.

Para avaliarmos da intensa vida cultural que germinava, nesses anos, na cidade, basta notarmos a produção pictural, escultórica e arquitectónica que até nós chegou, os testemunhos epistolares e a produção literária de que podemos dar conta. De entre muitos, citamos alguns dos actores deste “momento único” da cidade.

Na Catedral reformaram e exerceram profundo mecenato e uma acção pastoral e cultural brilhante o latinista

D. Diogo de Meneses (1470-1485),
D. Afonso de Portugal (1485-1522),
D. Afonso – infante e cardeal (1522-1540) – e D. Henrique – infante, primeiro arcebispo da cidade, cardeal, legado *a latere* e inquisidor-mor (1540-1564; 1574-1578). Honra-os, entre muitas outras obras, a Escola de Música da Sé. A influência humanística “italiana” dos mestres dos reis e dos infantes, desde D. Afonso V, e os intelectuais que se “encontraram” em Évora nos anos 30-40 facilitaram, evidentemente, a adopção do

²¹ Cf. Robert C. Smith, *The Art of Portugal – 1500-1800*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1968, pp. 55-56; Vieira da Silva, “A Reconstrução da Igreja”, pp. 135-137; Branco, “A Construção da Graça”, *op. cit.*, p. 73.

²² Espanca, *Inventário*, *op. cit.*, p. 26.

²³ Cf. esboço de itinerário de D. João III, no que se refere às suas estadas em Évora: Branco, *A Construção da Graça*, *op. cit.*, pp. 203-206. A corte já estivera em Évora em 1531, mas a peste levou à “debandada” a caminho do Alvito, onde nasceria o infante D. Manuel (a 1 de Novembro). Em Fevereiro de 1532 o rei fará curta estada em Évora, regressa ao Alvito, vai, depois, para Lisboa. Desta cidade, no final de Outubro, o rei solicita à Câmara de Évora cómodos para instalar a Casa da Suplicação e chega à cidade a 20 de Novembro (BPE, cód. CIII/2-22, fl. 33). A corte fica em Évora até 7 de Agosto de 1537; durante este longo período o rei vai uma vez ao Ribatejo (à caça) e outra vez a Vila Viçosa, a casar o irmão, D. Duarte, com D. Isabel de Bragança (cf. Francisco Leitão Ferreira, “Vida de André de Resende – Biografia Inédita”, in *Arquivo Historico Portuguez*, vol. VII, Lisboa, 1909, pp. 358 e 364). D. João III estará, pela última vez, em Évora de final de Maio de 1544 a Agosto de 1545.

²⁴ Cf. Joaquim Veríssimo Serrão, *História de Portugal – 1495-1580*, 2.ª ed., vol. III, Lisboa, 1988, pp. 226-227.

novo partido arquitectónico que substituiu o “manuelino”. Estêvão de Nápoles²⁵, Mateus Pisano, Justo Baldino, Cataldo Sículo, Luís Teixeira, Clenardo e Vaseu são alguns desses mestres; Aires Barbosa, D. Francisco de Melo, Jean Petit, Pedro Nunes, André de Resende, D. Martinho de Portugal, D. Miguel da Silva, Jorge Coelho, Pedro Margalho, Gonçalo Pinheiro e Damião de Góis trabalham, convivem e reflectem na cidade.

E nesse círculo produzem, nesses anos, artistas como Diogo, Francisco e Miguel de Arruda, Diogo de Torralva, Diogo de Castilho e Manuel Pires, Nicolau Chanterene, António e Francisco de Holanda, Frei Carlos, Cristóvão de Figueiredo, Gregório Lopes, Diogo de Contreiras. E se a toda esta “inteligência” estava subjacente a erudição, havia formações díspares e projectos culturais distintos que as questões em torno de Erasmo permitiam diferenciar²⁶.

Com a corte regressada a Lisboa em 1537, com a morte de Erasmo e o estabelecimento da Inquisição em 1536, o partido “duro”, em que pontificavam Aires Barbosa e Pedro Margalho, triunfaria claramente sobre a “vanguarda” de Resende e Góis.

Não por acaso, em Évora, Chanterene há-de ser “acusado” à Inquisição, o mesmo sucedendo a Damião de Góis, em 1545, mal chegado à cidade, vindo da Flandres, a pedido de D. João III.

A “abertura” às novas ideias de liberalidade enformadas pelo Neoplatonismo e pelo Erasmianismo que o discurso do eborense D. Francisco de Melo, formado na Universidade de Paris, proferido na abertura das Cortes de

Évora, em 1535, anunciava, havia de “fechar-se” cedo, como cedo morreu o príncipe então jurado herdeiro. Durante os breves anos dessa “abertura” foram possíveis, na arte eborense, atrevimentos que materializaram o programa

²⁵ Estêvão de Nápoles é indicado, sempre, como mestre de D. Afonso V (Carolina M. de Vasconcelos, “Notas Vicentinas – Notas I a V”, in *Revista Ocidente*, Lisboa, s.d., p. 168; Luís de Matos, “O Ensino na Corte durante a Dinastia de Avis”, in *Actas do Primeiro Simpósio Nacional Humanismo Português – 1500-1600*, Lisboa, 1988, p. 503). Manuela Mendonça faz-se eco destas opiniões mas também refere que é possível que “os próprios mestres do rei tenham sido, posteriormente, os professores do Príncipe” (M. Mendonça, *D. João II [...]*, Lisboa, Editorial Estampa, 1991, pp. 70-73). Dando força a esta última hipótese, encontramos Estêvão de Nápoles citado como “criado del Rey”, em Évora, a servir de testemunha em contrato de venda de casas, a 1 de Junho de 1462. Ora, nesta data tinha D. Afonso V já 30 anos de idade e treze de governação e o Príncipe Perfeito 7 anos. Mantendo-se Estêvão de Nápoles ao serviço do rei, como se infere do seu designativo, é mais provável que, então, ensinasse o filho. Cf. ADE, Fundo da Misericórdia, cód. 62, fl. 139-139v (inédito).

²⁶ Para o percurso académico e o perfil ideológico de muitas destas figuras ver: José Sebastião da Silva Dias, *A Política Cultural da Época de D. João III*, vol. 1, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1969.

implícito naquele discurso do penúltimo reitor da Universidade de Lisboa onde se fazia “*da metáfora artística do corpo o referencial de uma nova visão do mundo e do homem*”²⁷ – pura Renascença. E porque morrem cedo aqueles que os

deuses amam, também D. Francisco de Melo morreu nesse ano de 1536.

Para o seu repouso eterno, e nossa memória, Chanterene, seu amigo, fez-lhe uma despojadíssima arca tumular que se guarda no panteão familiar dos Melos, na igreja dos Lóios.

O melhor sintoma de que D. João III pretendia prolongar muito a estada em Évora, que iniciou em Dezembro de 1532, é o arranque, provavelmente em 1533, das obras do Aqueduto da Água da Prata, que de cerca de uma dezena e meia de quilómetros havia de trazer água à cidade, constituindo-se como factor de modernidade e bem-estar, simultaneamente como sinal de romanidade. André de Resende invocaria este aspecto e defenderia, não sem alguma razão, ao que julgamos, a existência em Évora de um antigo aqueduto romano. A importância da *Liberalitas Iulia* legitimava-o; um vasto espelho de água em redor do templo, ruínas de termas romanas e fontes antigas haviam de ter necessidade de abastecimento que só um aqueduto supriria; a toponímia eborense que Resende tão bem conhecia quase o provavam.

A partir de metade do seu percurso, o aqueduto ganha altura de cada vez que precisa galgar os vales, voltando a enterrar-se nas pequenas dobras do terreno. A partir do sopé da colina de São Bento de Cástris, até se camuflar no casario da cidade, são “*os arcos reaes, que cento a cento / Nos ares se alevantam nobremente*”, como disse Camões, em sóbria arcaria renascentista de meio ponto. Francisco de Arruda já não usa o arco quebrado tendo optado pelo modo antigo na última grande obra que se lhe conhece.

É, isso, um sintomático sinal dos tempos, desse novo partido que, por volta de 1530, se impõe ao Manuelino e ao Mudéjar²⁸.

Nas duas arcadas que dão passagem à estrada Évora – Arraiolos, Francisco de Arruda simulou capitéis à altura do

²⁷ Moreira, *A Arquitectura do Renascimento*, op. cit., p. 203.

²⁸ Já atrás vimos como o arco triunfal da capela do Esporão, de 1529-1530, marca, em Évora, a adopção do novo estilo. Conferir essa “viragem” em: Pedro Dias, *A Arquitectura Manuelina*, Porto, Livraria Civilização, 1988, p. 119; Moreira, *A Arquitectura do Renascimento*, op. cit., p. 359. Nas várias “artes” se sente, nestes anos, a vontade de mudança e a adopção voluntarista dos novos tópicos renascentistas. Porque exemplarmente “iguais”, vejamos os dois edifícios “clássicos”, ambos seculares e circulares, “placados” sobre o casario medieval de massas murárias compactas, no *Martírio de São Sebastião*, de Gregório Lopes, e no *Imperador Heráclito e o Exaltamento da Cruz*, do Mestre da Romeira.

arranque dos arcos e compôs o corpo central como uma torre de três registos, cupulada ao gosto manuelino²⁹, mas onde há molduras apilastradas e nichos concheados já renascentistas num tentame de apropriação da nova linguagem, como parece ter feito nas janelas do corpo central da Galeria das Damas, se dele são. Este trecho do aqueduto deve ser de cerca de 1534, dado situar-se a cerca de dois quilómetros da cidade; já no interior da muralha, na parte final do cano, duas outras obras enobreceram esta estrutura utilitária: a caixa de água da Rua Nova e o fecho em frente do Paço Real, a São Francisco.

A caixa de água é, muito provavelmente, de 1536³⁰ e imita um *tempietto*, ou mausoléu; esta peça miniatural, que pode ser obra de Miguel de Arruda³¹, emparceira, no que revela de formação clássica e gosto antiquizante, com a fonte que André de Resende

mandou erguer “encostada” ao cano do Aqueduto da Água da Prata, na sua quinta (posteriormente baptizada “do Arcediago”), para nela cultuar a Poesia³².

O término do aqueduto situava-se junto ao Paço Real de São Francisco e, por isso mesmo, deve ser de 1536-1537 (dado que o aqueduto entrou em funcionamento em 28 de Março de 1537).

Construído em dois andares (o inferior mais proeminente) e pequena cúpula no remate, tinha planta octogonal com nichos no registo inferior e aberturas de arejamento no superior. No século XVIII ainda se viam os restos dos plintos, nos nichos, sinal de que haviam de ter estátuas, seguramente alegóricas³³.

Às colunas dos ângulos do primeiro registo correspondiam pilastras no



²⁹ Moreira, *A Arquitectura do Renascimento*, op. cit., pp. 359-360, faz uma leitura em que acentua os aspectos arcaizantes deste trecho do aqueduto; Espanca, *Inventário*, op. cit., p. 106, releva as inovações renascentistas.

³⁰ Desse mesmo ano, 1536, existe registo dos bens municipais que já cita a Rua Nova “aberta” com sacrifício de quintais e casario para deixar passar o cano. A Rua do Cano, essa, há muito existia na toponímia da cidade, o que dá força à hipótese da existência de um aqueduto romano em Évora. A poucos quilómetros da cidade, o povo fixara, muito antes do aqueduto tércio-joanino, mas no seu exacto percurso, topónimos como Arcos do Divôr, Quinta do Cano, Quinta do Arco. Algumas referências à Rua do Cano, anteriores à obra tércio-joanina: ADE, *Fundo da Misericórdia*, livro 1796, Livro do Ace-nheiro, fl. 146: ano de 1380. ADE, *Fundo da Misericórdia*, Pergaminhos do Hospital de Jerusalém, cód. 62, fl. 51v – ano de 1412; ADE, *Fundo da Misericórdia*, Pergaminhos do Hospital de Jerusalém, fl. 142 – ano de 1463; BPE, *Cabido da Sé*, CEC 6-IX, fl. 81 – ano de 1518; BPE, *Cabido da Sé*, CEC 6-IX, fl. 104v – ano de 1522. Sobre os outros topónimos invocados: Padre Henrique Louro, “O Livro mais Antigo da Sé de Évora”, in *A Cidade de Évora*, n.ºs 51-52, Évora, 1968-1969, pp. 177-178 e 188.

³¹ Branco, *A Construção da Graça*, op. cit., p. 87; Manuel J. C. Branco, “A Fundação da Igreja do Bom Jesus de Valverde e o Tríptico de Gregório Lopes”, in *A Cidade de Évora*, n.ºs 71-76, 1988-1993, p. 69.

³² John R. C. Martyn, “Bosquejos Campestres em Novos Poemas de André de Resende”, in *A Cidade de Évora*, n.ºs 69-70, Évora, 1986-1987, pp. 23-25. Sobre a datação da fonte de Resende e bibliografia produzida: Sylvie Deswarte, *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos*, Lisboa, Difel, 1992, pp. 168 e 254 (nota 179).

³³ Jacques Murphy, *Voyage en Portugal*, tomo II, Paris, Denné Jeune et Poisson, 1797, p. 281. Murphy sugere que os nichos teriam vasos.

segundo e urnas no entablamento muito semelhantes às que ainda hoje coroam o refeitório do Convento da Graça de Évora. Estas coincidências temporais e estilísticas facilitam a hipótese de ambas estas obras terem os mesmos autores: Miguel de Arruda e Nicolau Chanterene³⁴.

Da, hoje praticamente segura³⁵, estada de André Sanvovino em Portugal muito se tem escrito mas pouco dele parece ter ficado construído. Uma das obras que com frequência é apontada como tendo sido de sua autoria ou por ele influenciada é o chamado “castelo novo” manuelino de Évora³⁶.

Do castelo manuelino pouco resta; depois das transformações do século XVIII, só os baixos da traseira e a cisterna se podem atribuir àquela empreitada. Aliás, o castelo perdeu a sua função militar logo no reinado de D. Sebastião, por adaptação a Celeiro Comum³⁷.

Documentalmente segura é a campanha de obras de Diogo de Arruda, de 1518 a 1525³⁸, que produziu um castelo de tipo “italiano”, de transição, para a defesa contra a artilharia de fogo.

Esta obra de Diogo de Arruda “cavalgou” a velha muralha tardo-medieval, no local onde a toponímia, muito antes, em 1488, revela a existência de uns castelos velhos³⁹; e um documento de 1496 fala já de um castelo novo⁴⁰. Neste último documento a referência a um castelo novo, mais de vinte anos antes do início da obra de Diogo de Arruda, permite mais um contributo para consolidar a hipótese de logo no início do reinado de D. Manuel, ou no final do de D. João II, se ter iniciado um “castelo” naquele local. A obra pode não ter passado dos alicerces (ou pouco mais), mas pode “associar-se-lhe” o projecto de Sanvovino que G. Vasari refere nas *Vite*. Naturalmente, outras referências documentais mais consistentes ou testemunhos arqueológicos são necessários para que tal hipótese de trabalho se confirme.

³⁴ Branco, *A Construção da Graça*, op. cit., pp. 87-89; Moreira, *A Arquitectura do Renascimento*, op. cit., p. 361.

³⁵ Moreira, *A Arquitectura do Renascimento*, op. cit., p. 75; a ter-se cumprido o contrato assinado, Sanvovino teria chegado a Portugal no início de 1493, reinando D. João II.

³⁶ A “legitimação” para a ligação do Castelo de Évora a Sanvovino é dada por Vasari quando informa que o arquitecto e escultor, entre outras obras, fez, em Portugal, “*particularmente um bellissimo palácio com quatro torres e outros muitos edificios*”. Vasari, acrescenta, aliás, que viu esse desenho do palácio num livro que ele próprio possuía, parte do qual feito pela mão de Sanvovino (Giorgio Vasari, *Le Vite [...]*, vol. IV, Milão, Club del Libro, 1963, p. 195). Por todos, ver: Rafael Moreira, “Arquitectura”, in *Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento [...] Arte Antiga I*, catálogo da exposição, Lisboa, 1983, pp. 319-320.

³⁷ Espanca, *Inventário*, op. cit., p. 16 – obras em 1577-1579, 1580-1582, 1639-1640. A partir de 1736, adaptação a quartel.

³⁸ Espanca, *Inventário*, op. cit., p. 14.

³⁹ BPE, Cabido da Sé, CEC 3-VI, fl. 43. É documento de 6 de Março de 1488 que refere “*castelos velhos*” claramente como topónimo consolidado, ao situar umas casas, objecto do instrumento notarial que produziu o texto, “*dentro dos muros da dicta cidade aos castellos vellos antre as portas do Resjo e da misquita*”. Documento referido já por: Maria Ângela R. Beirante, *Évora na Idade Média*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1995, pp. 50-51. Da documentação já conhecida é claro que os actuais topónimos “Largo dos Castelos” e “Rua dos Castelos” não nasceram com o *castelo novo*, mas sim com os *castelos velhos* cuja origem se desconhece (reforço torreado no lado sul da muralha tardo-medieval? restos de amuralhado da Idade do Ferro? protecção amuralhada da antiga mouraria?).

⁴⁰ Beirante, *Évora*, op. cit., p. 51.



A referência mais antiga que conhecemos à Igreja da Graça de Évora é de 1469⁴¹; era, então, uma capela pública, a meio caminho entre as cercas romana e tardo-medieval. Entre outras, encostavam-se-lhe umas casas que eram propriedade do Hospital de Jerusalém⁴².

Junto à igreja, fundaram os Agostinhos, em 1512, um pequeno mosteiro que foram alargando com compra de casas⁴³.

Em 1520, o bispo da cidade, D. Afonso de Portugal, deu ao convento dos Agostinhos a Igreja da Graça⁴⁴.

A ampliação do mosteiro culminaria, nas décadas de 30-40, com alterações profundas na igreja e arrasamento da zona oficial para construção de raiz do claustro, refeitório e dormi-

tório, assim respondendo à vontade e aos propósitos de renovação que se faziam sentir na Ordem de Santo Agostinho, com apoio real.

As obras de ampliação e remodelação devem ter-se iniciado em 1536 pela igreja, seguindo-se o claustro e, por fim, o refeitório, o dormitório e as oficinas⁴⁵.

Do programa de remodelação deve ter sido responsável frei Luís de Montóia, em Portugal desde 1534 ou 1535⁴⁶. Desde o início desta remodelação, D. João III assumiu o padroado da igreja e custeou boa parte das obras. Os Vimioso, que em 1540⁴⁷ ficaram com o uso da capela-mor, por autorização de D. João III, apenas em 1608 se tornaram os padroeiros⁴⁸.

Creemos que a capela-mor estava pronta em 1537 – data aposta nas belas janelas perspectivadas de Chanterene – e que a fachada só pôde entrar em obras em 1538, depois de D. João III ter doado aos graciosos a rua que separava o mosteiro das casas fronteiras, já adquiridas para aumentar os cómodos.

Tudo aponta para que se tenha, então, derrubado a fachada primitiva da velha

⁴¹ ADE, Fundo da Misericórdia, Pergaminhos do Hospital de Jerusalém, cód. 62, fl. 108v.

⁴² Bernardo Vasconcelos e Sousa, *A Propriedade das Albergarias de Évora nos Finais da Idade Média*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1990, p. 27.

⁴³ BPE, Convento da Graça, livro XI, fl. 73 – citado em Branco, *A Construção da Graça*, op. cit., p. 166.

⁴⁴ BPE, Convento da Graça, livro XI, fl. 3.

⁴⁵ Branco, *A Construção da Graça*, op. cit., pp. 176-177.

⁴⁶ Manuel J. C. Branco, "Datação e Autoria da Igreja da Graça de Évora e do Túmulo de D. Afonso de Portugal", in *Cadernos de História da Arte – I*, Lisboa, Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras de Lisboa, 1991, p. 143.

⁴⁷ Manuel J. C. Branco, "Datação e Autoria da Igreja da Graça", p. 217; BPE, Convento da Graça, livro X, fls. 69-82 – é o contrato entre os Vimioso e os frades da Graça para instalação da capela mortuária da família, na capela-mor da Graça. D. Brites de Portugal, trasladada de Santa Catarina de Sena, foi o primeiro membro da família a repousar na Graça (BPE, Convento da Graça, cód. CLXVII/1-1, fl. 5v); o bispo D. Afonso de Portugal foi trasladado, também de Santa Catarina, em finais de Outubro ou inícios de Novembro de 1542 para o belo túmulo de Chanterene, que se encostou na lateral do Evangelho da capela-mor (BPE, Convento da Graça, cód. CLXVII/1-1, fl. 8); D. Martinho de Portugal, arcebispo do Funchal e primaz das Índias, foi sepultado em campa rasa, em Novembro de 1547 (BPE, Armário X, doc. 10); o 1.º conde de Vimioso, D. Francisco de Portugal, foi sepultado, em Dezembro de 1549, em campa rasa dupla, onde em Julho de 1559 iria repousar a sua segunda mulher, D. Joana de Vilhena (BPE, Convento da Graça, cód. CLXVII/1-1, fls. 26v e 68).

⁴⁸ Branco, "Datação e Autoria da Igreja da Graça", p. 153 (nota 33).

capela e aumentado à nave, então reforçada, os dois tramos correspondentes ao coro e alpendre⁴⁹.

Do projecto e obra encarregou-se Miguel de Arruda e o programa iconográfico pode ter tido a colaboração de André de Resende. Da produção escultural, tudo o indica, foi autor Nicolau Chanterene. Miguel de Arruda está bastante documentado na obra⁵⁰ e Chanterene é reconhecido unanimemente como autor das janelas da capela-mor e das estátuas da fachada⁵¹.

Ambos, arquitecto e escultor, pertenciam ao círculo erudito de Resende nesses anos 30, em Évora, e sabe-se que este “acompanhou” a obra desde o início – dos seus alicerces recolheu uma lápide romana, como ele próprio nos dá conta⁵².

Da “remodelação” de Arruda e Chanterene resultou uma igreja de uma só nave, sem transepto e muito provavelmente com abóbada de caixotões, realizando um modelo que o escultor já tinha produzido “virtualmente” nas suas esculturas, e mesmo nas janelas da capela-mor, de 1537⁵³. Haupt sugere essa solução de abobadamento e “intuiu” bem o acrescentamento dos dois tramos na fachada⁵⁴.

A nave erguida por Arruda desabou no Inverno de 1603-1604 e foi reedificada pelo arquitecto do duque de Bragança, Pêro Vaz Pereira, tendo como construtor Manuel Gomes⁵⁵. Esta última abóbada chegou até ao século XX, arruinadíssima por desabamento de finais do século XIX – era de berço com penetrações para entrada de luz vinda de janelas muito subidas, suportada, em reforço, por pilastras, soluções vulgares na nossa “situação maneirista” desse início do século XVII.

A fachada, que chegou praticamente intacta até nós, é uma das realizações mais surpreendentes do nosso Renascimento, carregada de tópicos eruditos e tratadísticos e de intenções simbólicas. No ambiente clássico e de propaganda áulica em que foi produzida não custa “ler” na *obra romana*⁵⁶ da fachada da Graça um programa iconológico glorificador do rei que, nestes anos, pode

⁴⁹ Branco, *A Construção da Graça*, op. cit., pp. 183-184.

⁵⁰ Branco, *A Construção da Graça*, op. cit., pp. 184-185 e 189-191. Espanca, *Inventário*, op. cit., pp. 164-166; Moreira, “Arquitectura”, cit., p. 327.

⁵¹ Reinaldo dos Santos, *A Escultura em Portugal*, vol. II, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1950, p. 32.

⁵² André de Resende, *História da Antiguidade da Cidade de Évora*, Lisboa, Simão Thaddeo, 1783, publicado in Bento J. de S. Farinha, *Collecão das Antiguidades de Évora [...]*, Lisboa, Filipe da S. e Azevedo, 1785, p. cv, verso – cit. por Branco, *A Construção da Graça*, op. cit., pp. 180 e 213 (nota 54).

⁵³ Branco, *A Construção da Graça*, op. cit., p. 227.

⁵⁴ Albrecht Haupt, *A Arquitectura do Renascimento em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1986, p. 270.

⁵⁵ Branco, *A Construção da Graça*, op. cit., pp. 229-230.

⁵⁶ É como *obra romana* que um erudito e anónimo acompanhante da infanta D. Maria se refere à fachada da Graça quando a viu, em 1543 – cf. D. António Caetano de Sousa, *Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, vol. III, pp. 113-121, cit. por Moreira, “Arquitectura”, cit., p. 328. Nos mesmos anos em que se fazia a fachada da Graça, trabalhava-se no palácio de Carlos V, em Granada; sobre esta obra diz Manfredo Tafuri (*Sobre el Renascimento [...]*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 238) que nela é evidente “um afã de actualização cultural e nela se reúnem veleidades inovadoras, cultura livresca e arcaísmo”.



ter planeado fazer da Graça a sua capela sepulcral⁵⁷. No friso da fachada exterior, lá está, à maneira clássica, a inscrição laudatória “imperial”: CONDITVM SVB IMPERIO DIVI IONNIS III PATRIS PATRIAE⁵⁸.

O portal da igreja, de factura clássica, enquadrado por colunas embastoadas no terço inferior, articula-se por faixas, ao nível das impostas, com um nicho de cada lado. For-temente perspectivados, estes nichos continham, em plintos também perspectivados, as imagens de Santo Agostinho e de sua mãe, Santa Mónica. É uma solução que Chantere-ne usou várias vezes – por exemplo, nas janelas da capela-mor da Graça.

O modelo deste portal foi repetido na entrada da igreja hospitalária da Flor da Rosa; o conjunto portal/nichos parece filiar-se nos modelos de Sebastiano Serlio divulgados no seu *Regole Generali di Architettura...*, editado em Veneza, em 1537 – o que ajuda, também, a datar a obra da fachada (1538-1540)⁵⁹.

Inscrita num quadrado (a que se acrescentam os lados do frontão superior), a fachada exterior da Graça está organizada em dois registos de tratamento plástico oposto. O registo inferior, muito depurado, tem colunata de matriz dórica e pilastras de modu-lação suave.

O registo superior, verdadeiro exercício de experimentalismo arquitectónico⁶⁰, apre-senta um duplo frontão, anterior uma vintena de anos à primeira aplicação desse par-tido arquitectónico por Palladio⁶¹.

Como Pais da Silva salientou, há muito, ao analisar aquele que lhe parecia “o segmento arquitectónico mais palladiano [...] existente fora de Itália”, é, aqui, evidente a “ausên-cia de compartimentação nítida entre as zonas de arquitectura e de decoração escul-tórica”⁶². O mesmo historiador eviden-ciou, ainda, a aplicação de motivos orna-mentais com escalas “desajustadas”, na busca evidente do lúdico e de forçar o ilusionismo perspectico.

A decoração do fastígio e a duplicação do frontão são, pode dizer-se, palladia-nos *avant la lettre*.

Contra a sobriedade do registo inferior, no superior tudo é “artificial”: dois enormes rosetões (ou páteras?) geome-trizados marcam a fachada, repetindo

⁵⁷ A mais antiga referência à suposta intenção de D. João III de se fazer sepultar na Graça de Évora cremos ser a de frei António da Purificação, *Chronica da Antiquíssima Provincia de Portugal da Ordem dos Eremitas de S. Agostinho [...]*, parte II, Domingos Lopes Rosa, 1656, p. 255v. No cartório dos agostinhos de Évora que chegou até nós não encontramos nenhum documento que apoie esta hipótese. Ver também: Rafael Moreira, “A Ermida de Nossa Senhora da Conceição, Mausoléu de D. João III?”, in *Boletim Cultural e Informativo da Câmara Municipal de Tomar*, n.º 1, Tomar, 1981, pp. 93-100.

⁵⁸ Por todos, ver a “leitura iconográfica” que Rafael Moreira faz da fachada, conduzida na perspectiva da ideologia imperial do rei: Moreira, *A Arquitectura do Renascimento*, op. cit., pp. 397 e segs.; Moreira, “Arquitectura”, p. 328.

⁵⁹ Sebastiano Serlio, *Regole Generali di Architettura sopra le Cinque Maniere de Gli Edificio [...]*, MDXXXVII. In Venetio per Francisco Marcolini da Forli, gravura E (p. XVII) e gravura O (p. LIII).

⁶⁰ Manfredo Tafuri, *Teorias e História da Arquitectura*, Lisboa, Editorial Presença, 1988, pp. 130 e segs.

⁶¹ George Kubler, *A Arquitectura Portuguesa Chã – Entre as Especi-arias e os Diamantes – 1521-1706*, Lisboa, Vega, 1988, p. 13; Kubler afirma que Palladio usou o duplo frontão, pela primeira vez, em 1558, em San Pietro di Castello.

⁶² Jorge H. Pais da Silva, *Estudos sobre o Maneirismo*, Lisboa, Edi-torial Estampa, 1983, p. 153.

decoração idêntica da capela-mor de Chanterene; troféus com mascarões “cavalgam” elementos estruturais; dois anjos e duas enormes “esferas terrestres” flamejantes animam o fastígio; e, nas cantoneiras do frontão maior, sobre as pilastras, quatro enormes figuras masculinas, exuberantes e musculosas, “miguelangelescas” – talvez as quatro partes do mundo, onde o império tércio-joanino se estendia. A janela central, que ilumina o coro alto, apresenta-se atrevidamente emoldurada por colunas jónicas, que arrancam, sem bases, de soleiras semivoluteadas, é rematada por meio rosetão estilizado e tem jambas perspectivadas⁶³. De tão “sintonizadas” com as janelas da capela-mor, não lhes parece ser estranha a mão de Chanterene.

Enquadrando a janela, duas outras colunas jónicas (mais finas mas da mesma altura das do registo inferior – contendo-se, ambas, dentro dos parâmetros métricos clássicos: altura do fuste igual a 8,5 e 10,5 vezes o imoscapo, respectivamente, nas dóricas e jónicas) elevam o pequeno frontão, que “rompe” o grande, verticalizando e enfatizando o corpo central da fachada, como Palladio fará em San Giorgio Maggiore (c. 1565 – mas só construída, a fachada, de 1597 a 1610), em San Francesco della Vigna (c. 1570) e no Il Redentore (iniciado em 1577)⁶⁴. A solução adoptada por Arruda, coro alto fenestrado sobre alpendre, é um “atrevimento” estilístico que será depois muito usado em igrejas de fachadas muito mais desornamentadas⁶⁵.

De pioneirismo arquitectónico pode também falar-se quanto à cúpula de caixotões do antecoro que ligava o coro alto ao dormitório e que foi “cavalgada” no final do século pelo alteamento da torre sineira⁶⁶.

A fachada da Graça deve ter ficado pronta no final de 1540 – em Setembro, os Vimioso concluem com os Agostinhos as condições de cedência da capela-mor; em Novembro, a rainha D. Catarina oferece à Graça um conjunto de relíquias, trazidas por D. Pedro de Mascarenhas, oferta do seu irmão Carlos V, assim as salvando dos “*sequazes da seita luterana*”;

início da escrituração do livro mais antigo de receitas que chegou até nós, exactamente em Dezembro desse ano⁶⁷. Para mais, quando, em Julho de 1541, o geral da ordem, frei Jerónimo Seripando, visitou o mosteiro, achou a igreja feita com “*admirável artificio*”⁶⁸.

⁶³ A colocação das colunas a limitarem a luz, na janela, antecipa-se a igual solução aplicada por Miguel Ângelo (1546) na entrada principal do Palazzo Farnese, planeado por Antonio de Sangallo (em 1534-1546).

⁶⁴ Manfred Wundraw e Thomas Pape, *Andrea Palladio (1508-1580) – Architect between the Renaissance and Baroque*, Colónia, B. Taschen, 1993, p. 241; Jorge H. Pais da Silva, *op. cit.*, p. 217: porque Palladio usou o duplo frontão pela primeira vez em 1558, na igreja de San Pietro di Castello, em Veneza, o autor considera a fachada da Graça posterior a esta data.

⁶⁵ Branco, *A Construção da Graça*, *op. cit.*, p. 237.

⁶⁶ Moreira, *A Arquitectura do Renascimento*, *op. cit.*, p. 384; Espanca, *Inventário*, *op. cit.*, p. 169.

⁶⁷ Branco, *A Construção da Graça*, *op. cit.*, pp. 186 e segs.

⁶⁸ Moreira, “Arquitectura”, p. 328.

Terminada a igreja, as obras prosseguiram, em força, no claustro, que deve ter ficado pronto em 1542 – essa data estava gravada em vitrais da sacristia que deita para a quadra⁶⁹. A harmonia geral, o uso da ordem toscana na colunata, os discos com olhal, os triglifos e o denticulado “iguais” aos que correm nas fachadas da igreja e refeitório são a garantia da autoria arrudiana do claustro⁷⁰.

Este claustro, símile dos que Diogo de Castilho produz em Coimbra, pode ser-lhes ligeiramente anterior. De cantos chanfrados, arcaria no registo inferior e lintéis no superior, apresenta forte contrafortagem herdada do Gótico, nisto se afastando da realização romana de Francisco de Cremona na Sé de Viseu⁷¹. Inusitado na Graça é o uso de três lumes sobre dois em cada tramo do claustro, como rarissimamente se faz na arte ocidental⁷².

Os claustros do Colégio da Graça, de Coimbra, e o da Assunção, de Faro, seguem de perto esta tipologia, sendo-lhe pouco posteriores – de 1543 e de Diogo de Castilho; de 1548 e de Afonso Pires, respectivamente⁷³.

Na sacristia, quadras do claustro, refeitório e casa do capítulo a abobadagem com grossas nervuras paralelas, desenhando quadrados ou losangos, parece ter aqui uma das suas primeiras aplicações, das muitas que no Alentejo ocorrem⁷⁴.

A fachada do mosteiro, para onde deitavam a portaria, a casa do capítulo, o refeitório e o dormitório (este, no segundo piso), precisou ser densamente povoada com contrafortes escalonados para contrapor às descargas das coberturas e ao declive do terreno. Articula-se com a fachada da igreja através de denticulado na cimalha e por “pombais” que também encimam o frontão da igreja. No alto da platibanda da fachada conventual, urnas clássicas “iguais” às do fecho do aqueduto, a São Francisco⁷⁵.

Infelizmente nada nos chegou do Convento do Paraíso nem do de Santa Catarina de Sena, ambos comprovadamente em obras na década de 30.

Os poucos registos fotográficos das ruínas, antes do seu arrasamento, não permitem grandes ilações.

Do Paraíso salvaram-se três pilastras do refeitório. Supravam, provavelmente, a cober-

⁶⁹ A. Raczyński, *Les Arts en Portugal [...]*, Paris, 1846, p. 358.

⁷⁰ Branco, *A Construção da Graça*, op. cit., p. 299.

⁷¹ Moreira, “Arquitectura”, p. 322: o claustro de Viseu é de 1528-1534.

⁷² Branco, *A Construção da Graça*, op. cit., p. 298; Moreira, *A Arquitectura do Renascimento*, op. cit., p. 381.

⁷³ José E. Horta Correia, *A Arquitectura Religiosa do Algarve de 1520 a 1560*, Lisboa, Publicações Ciência e Vida, Lda, 1987, pp. 35 e 37. e *Arquitectura Portuguesa – Renascimento, Maneirismo e Estilo Chão*, Lisboa, Editorial Presença, 1991, p. 33; João Alberto de Carvalho Marques, “O Convento de Nossa Senhora da Assunção em Faro”, in *Cadernos de História da Arte*, Lisboa, Instituto de História de Arte, Faculdade de Letras de Lisboa, 1991, pp. 89 e 93-95.

⁷⁴ Branco, *A Construção da Graça*, op. cit., p. 299; Moreira, *A Arquitectura do Renascimento*, op. cit., p. 379.

⁷⁵ Branco, *A Construção da Graça*, op. cit., p. 299.

tura em caixotões. Nas marcenarias “finas” do Paraíso encontrámos um marceneiro do infante D. Henrique, já nos anos 40, Guoterrez de Sober (ou Sover, ou Souro, ou Sobro) que, ao serviço do arcebispo, substituiu outro bom oficial, Pêro de Frias. Ambos estavam “deslocados” em Évora – prova da sua qualidade. Encontramos referências a este Guoterrez de Sober desde 1545 (no Paraíso, com recebimentos que indicam grande empreitada, concluída ou quase) até 1553 (ainda, nesta data, ao serviço do cardeal, situação em que estava, pelo menos, desde 1547)⁷⁶. Caso tenha estado ligado ao cardeal durante mais uma década pode atribuir-se-lhe o cadeiral do coro da Catedral. Um outro “carpinteiro” estrangeiro residia em 1565 em casas aforadas ao cabido da Catedral, Goterrez de Saboia que – outra hipótese de trabalho – também poderá ser associado à feitura do referido cadeiral⁷⁷. Na muita documentação que chegou até nós proveniente do antigo cartório das domínicas do Paraíso, nenhuma referência encontrámos que possa associar-se a Nicolau Chanterene. Tal deve-se, quase seguramente, ao facto de os seus trabalhos para o mosteiro terem sido pagos, directamente, por mecenas.

Enquanto no Paraíso era o círculo em torno de D. Álvaro da Costa, padroeiro do convento, que assegurava o grosso do custo das obras, em Santa Catarina foram os Vimioso, donos da igreja até 1542, quem sempre acudiu com donativos às obras de melhoramento do cenóbio.

Em 1535 e depois de 1542 a 1547 fizeram-se vultosas obras que, seguramente, haviam de reflectir o gosto renascentista – sobretudo se tivermos em conta as relações “eruditas” de D. Francisco de Portugal e do seu irmão D. Martinho.

Túlio Espanca garante-nos que Manuel Pires trabalhou no mosteiro⁷⁸. Alguns medalhões, as portadas da igreja e um nicho concheado no claustro são sintomas claros das campanhas de obras acima referidas, onde podem ter trabalhado os mesmos mestres que produziram a Graça. As volutas invertidas que suportavam os frontões das portas da igreja fazem-nos associá-las a “iguais” elementos da capela palatina do palácio dos condes de Sortelha.

Esta capela, de que ainda hoje existe a estrutura, edificada sobre o círculo do *laconicum* das antigas termas públicas

⁷⁶ BPE, Convento do Paraíso, livro 1, fl. 138v; livro 92, pç. 176, fls. 226-231; livro 84-B, peça 65, fl. 658; BPE, cód. CVIII/1-29, fls. 156 e 218v (inéditos).

⁷⁷ BPE, Cabido da Sé, CEC 6-II, fl. 18v (inédito).

⁷⁸ Túlio Espanca, “Agonia do Convento de Santa Catarina de Sena de Évora”, in *A Cidade de Évora*, n.º 58, Évora, 1975, pp. 147-150.

romanas da cidade (que permitiu que aquela estrutura de alicerces chegasse até nós), é um exemplo paradigmático dum momento de transição da nossa arquitectura: circular, como se impunha pelo gosto classicizante e pelo alicerce clássico a aproveitar (e a preservar), tem abóbada ainda ao gosto gótico mas muito abatida, colhida que foi a



experiência manuelina, mas apresenta mísulas de descarga já perfeitamente renascentistas. Por tudo isto temos alguma relutância em “entregá-la” a Nicolau Chanterene – e ainda porque tendo as obras no palácio dos Silveiras (condes de Sortelha) sido iniciadas provavelmente antes de 1529, a eles dificilmente estaria associado o imaginário francês que só se instalou na cidade em 1533; e, mais ainda, porque se fora Chanterene o seu autor é possível que tivesse optado por uma cobertura mais romana⁷⁹.

No actual estado dos nossos conhecimentos pouco podemos avançar sobre obras desses anos 30 e 40 que D. João III há-de ter promovido nos Paços Reais,

a par de São Francisco. No sítio do actual Mercado Municipal, viu – e disso deixou notícia – o bibliotecário Augusto Filipe Simões, em 1868, ruínas de parte do antigo Paço Real que ele julgava serem da antiga Galeria das Damas (diferente do que ele, e nós, designamos de Palácio de D. Manuel) que com o fecho do aqueduto ele considerava do reinado de D. João III. Essas ruínas eram de planta quadrangular, com a frontaria muito ornamentada e de colunas jónicas “*tudo no estilo do renascimento*”, remata A. F. Simões⁸⁰.

Se na Graça, como vimos, tudo aponta para a aplicação experimental das novidades tratadísticas que permitem uma leitura maneirista, no Bom Jesus de Valverde, pelo contrário, temos um dos mais coerentes programas classicistas do nosso Renascimento e a mais conseguida cons-

⁷⁹ Panagiotis Sarantopoulos, “Os banhos públicos ‘Thermae’ da ‘Liberalitas Iulia Ebora’”. Notícia da sua Descoberta nos Actuais Paços do Concelho de Évora”, in *A Cidade de Évora*, n.ºs 69-70, Évora, 1986-1987, pp. 121-124; Moreira, *A Arquitectura do Renascimento*, op. cit., pp. 299 e segs.; Maria Frederica Chichorro, “Espaço Centrado na Arquitectura do Renascimento – O Núcleo de Évora”, in *A Cidade de Évora*, 2.ª série, n.º 2, Évora (no prelo).

⁸⁰ Augusto Filipe Simões, “Paços Reaes de Évora”, in *Archivo Pittoresco*, vol. XI, 1868, pp. 41-42.

trução de planta centralizada desse ciclo⁸¹.

A capela do Bom Jesus de Valverde é de 1544 e fez-se engravada nas oficinas e cómodos de um pequeno mosteirinho de frades franciscanos da província capucha da Piedade, fundado pelo arcebispo de Évora, o infante D. Henrique, à época fortemente empenhado na obtenção do barrete vermelho cardinalício – que viria a obter no ano seguinte⁸².

A capela define uma cruz grega com os seus quatro octógonos radiantes articulados ao central por um conjunto de trinta e duas colunas de matriz dórica. É uma construção de perfeita centralidade com os octógonos encimados por cúpulas iluminadas por pequenos lanternins.

Não é difícil associar esta obra-prima do Classicismo à tradição de Serlio e aos estudos de Leonardo, Miguel Ângelo e Francesco di Giorgio Martini⁸³. A limpeza arquitectónica de Valverde remete-nos, ainda, para a escola bramantina⁸⁴. A entrada “lateral” por um dos octógonos, o oposto ao que serve de altar-mor, orientava a leitura do tríptico que Gregório Lopes pintou para o templo, a custas do infante, em 1544⁸⁵. Todo o chão, marcado pela grelha geométrica onde se implantam, nos ângulos dos octógonos, as colunas, reflecte,

em mármore e em tijoleira, as formas geométricas do “céu” do templo numa quase alegoria platónica aos mundos da luz e das trevas. “Placas” quadradas de granito ligam cada dois dos octógonos radiantes contíguos com o central, produzindo, para o obser-

vador colocado no centro, a imagem de uma serliana contínua, “*cujas ressonâncias se fazem sentir, anos depois, na capela palatina de Salvaterra de Magos, atribuível a Miguel de Arruda, e, mais tarde ainda, no claustro principal de Tomar, obra de Diogo de Torralva*”⁸⁶.

O despojamento ornamental e a simplicidade estrutural desta igreja têm paralelos na já citada capela de Sal-

⁸¹ Moreira, “Arquitectura”, *op. cit.*, p. 311: este autor cita quatro obras-primas do nosso Renascimento clássico: Valverde, o claustro e a Conceição de Tomar, a capela-mor dos Jerónimos; Horta Correia, *Arquitectura Portuguesa*, *op. cit.*, 1991, p. 39.

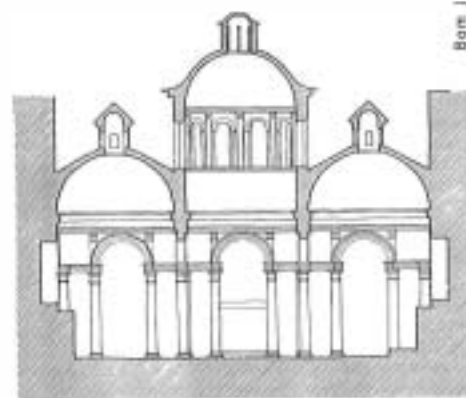
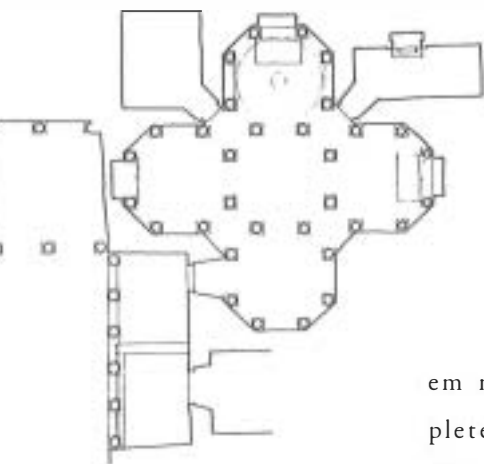
⁸² Branco, “A Fundação da Igreja do Bom Jesus de Valverde”, p. 47.

⁸³ Espanca, *Inventário*, *op. cit.*, p. 348; Jorge Segurado, *Francisco d'Ollanda*, Lisboa, Ed. Excelsior, 1970, p. 356; Moreira, “Arquitectura”, p. 330.

⁸⁴ Maria da Conceição Pires Coelho, *A Igreja da Conceição, e o Claustro de D. João III do Convento de Cristo de Tomar*, Santarém, Associação Distrital de Santarém, 1987, pp. 61-62.

⁸⁵ Branco, “A Fundação da Igreja do Bom Jesus de Valverde”, p. 46. O tríptico (*Adoração dos Pastores; Calvário; Ressurreição*) está, hoje, exposto no Museu de Évora.

⁸⁶ Branco, “A Fundação da Igreja do Bom Jesus de Valverde”, p. 48.



vatterra de Magos e na Capela das Onze Mil Virgens, de Alcácer do Sal, tudo obras miniaturais e fruto do mecenato da corte e da alta nobreza e às quais inevitavelmente se vão associando os nomes dos arquitectos régios e de maior prestígio – Miguel de Arruda, Diogo de Torralva, Manuel Pires, Francisco de Holanda e António Rodrigues⁸⁷. Até hoje não foi possível fixar, com concordância unânime, a autoria do projecto do Bom Jesus de Valverde, sendo cinco as hipóteses razoavelmente consistentes mais vezes avançadas: Manuel Pires, Diogo de Torralva, Miguel de Arruda, Francisco de Holanda e o próprio arcebispo D. Henrique⁸⁸.

Maneirismo e “estilo chão”

Com a saída de D. João III de Évora, em 1545, inicia-se um novo ciclo na vida cultural da cidade, marcado inegavelmente pelo papel do jovem cardeal e arcebispo da cidade, infante e inquisidor-geral do Santo Ofício, D. Henrique, que no fim da vida será rei.

Arcebispo da cidade, desde 1540 até 1578 (com uma interrupção de dez anos), ligado a Évora desde a meninice, D. Henrique é o verdadeiro mecenas e patrono cultural da cidade durante quatro décadas – que nos levam da mais aguda sensibilidade renascentista, evidenciada e corporizada, na arquitectura, pela Graça e por Valverde, até ao despojamento advogado pelos preceitos tridentinos que teria aplicado, na cidade, em duas obras paradigmáticas: Santo Antão, talvez a matriz das nossas *Hallenkirchen*, e o Espírito Santo, modelo jesuítico de enorme e pluricontinental sucesso.

A consulta dos arquivos eborenses, ou a Évora relativos, deste período, dá-nos, facilmente, a dimensão do papel desempenhado por D. Henrique na vida da cidade – constrói, funda instituições, coloca pessoal seu em altos cargos da administração, controla o arcebispado e a Inquisição, intercede junto do rei e da Câmara local.

Bom exemplo desta intensa acção é a sua interferência segura na construção de três fontanários públicos de grande aparato que ainda hoje são o mais notável mobiliário público do País – as três fontes “terminais” do Aqueduto da Água da Prata.

Todas de mármore da região, são três belos espécimes de

⁸⁷ Ver resumo das atribuições em Branco, “A Fundação da Igreja do Bom Jesus de Valverde”, pp. 48-49.

⁸⁸ Ver resumo das atribuições em Branco, “A Fundação da Igreja do Bom Jesus de Valverde”, pp. 42-43.



factura renascentista-maneirista. A mais antiga, erguida em 1556, no Largo da Porta de Moura, provavelmente da traça de Diogo de Torralva (porque, então, mestre das obras da comarca do Alentejo e

conservador do aqueduto), é uma peça delicadíssima, com chafariz e taça rectangulares para abastecimento público e bojo esférico. Foi paga pelos vizinhos, entre os quais o duque de Bragança⁸⁹ e o impressor André de Burgos⁹⁰.

A fonte da Praça do Giraldo, substituiu, em 1571, a primitiva onde desde 1537 corria a Água da Prata. Para a sua colocação foi demolido um arco triunfal romano, a mando do cardeal D. Henrique e, tal como a traça da fonte, sob orientação do arquitecto Afonso Álvares, mestre das obras da comarca do Alentejo e do cano real⁹¹.

Peça de muito maior aparato do que a da Porta de Moura, tem uma arca piriforme de excepcionais proporções e coroa imperial que, segundo a lenda, terá causado engulhos ao imperador Filipe III quando a viu, em 1619⁹².

A terceira das fontes quinhentistas que abasteciam a população da cidade foi erguida à Porta Nova e trasladada para o Largo de São Domingos no final do século XIX e para o Largo de Avis já na terceira década deste século. É pouco posterior à da Praça do Giraldo e de muito menor aparato, mas de talhe piramidal mais maneirista e seguramente também da autoria do conservador do cano, Afonso Álvares⁹³.

Fechando a Praça do Giraldo, no topo fronteiro às casas da Câmara, a Igreja de Santo Antão é outra das obras que se deve ao querer de D. Henrique. A sua traça pode ser de 1548, a acreditarmos que deu fruto, logo nesse ano, a encomenda do cardeal ao seu arquitecto Miguel de Arruda⁹⁴. A descoberta de que é de Arruda, e de 1559, o projecto da Misericórdia de Santarém⁹⁵ dá força a esta hipótese. Conselheiro directo da corte desde os iní-



⁸⁹ Espanca, *Inventário, op. cit.*, p. 107: o duque, D. Teodósio I, pagou oito mil reais.

⁹⁰ BPE, Convento da Graça, livro 25, fls. 255 (inédito). É pagamento de mil reais pelo impressor que à data da feitura da fonte vivia na Rua do Espírito Santo, "*pera a agua da prata da porta de moura per hum aluara dell Rey per que paguaram todos os vezinhos*". O pagamento foi feito em 13 de Setembro de 1557, quando André de Burgos já morava com a mulher, Ilena Rodriguez, na Rua da Selaria, à quina da travessa que ainda hoje tem o nome dos impressores: Rua de Burgos – cf. BPE, Cabido da Sé, CEC 6-II, fl. 50 (inédito).

⁹¹ Espanca, *Inventário, op. cit.*, p. 249.

⁹² Padre Manuel Fialho, *Évora Ilustrada* (BPE, cód. CXXX/1-9, fl. 156v9).

⁹³ Espanca, *Inventário, op. cit.*, p. 278.

⁹⁴ Reinaldo dos Santos, "Miguel de Arruda e a Igreja de Santo Antão de Évora", in *A Cidade de Évora*, n.º 21-22, Évora, 1950, p. 20.

⁹⁵ Vitor Serrão, *Santarém*, Lisboa, Editorial Presença, 1990, pp. 62-65.

cios dos anos 40, a Arruda se devem, seguramente, as orientações e opções básicas da nossa arquitectura, tanto religiosa (como vimos), como civil (paços de Xabregas), como militar (para ele foi criado, em 1548, o cargo de mestre das fortificações de todo o reino). A sua construção, aumentando a velha igreja-nha de Santo Antoninho, e que reordenou urbanisticamente esse lado da praça, iniciou-se já com Manuel Pires, em 1557, e estava pronta em 1563.

Igreja-salão de três naves à mesma altura, viu a abóbada cair logo em 1568, por efeito de um tremor de terra. A reconstrução, por Afonso Álvares, só terminaria em 1577⁹⁶.

Santo Antão inaugurou, ao que tudo indica, um novo tipo de igrejas que teria enorme sucesso, sobretudo no Alentejo (Santa Maria do Castelo, em Estremoz; Matriz de Veiros; Matriz de Alcáçovas; Matriz de Monsaraz...) e que influenciaria decisivamente as novas sés (Leiria, Portalegre, Miranda do Douro). Estas igrejas prolongam a herança gótica de abobadagem de forte implantação no Alentejo; com a ordem colossal na colunagem, com a estrutura “limpa”, de salão, em quadrado ou rectângulo e com a desornamentação dos muros interiores e exteriores revelam um “*renascimento sui generis*”⁹⁷; recuperam as torres, agora quase sempre embebidas nos cantos da fachada, apresentam grandes



⁹⁶ Espanca, *Inventário*, op. cit., pp. 207-209.

⁹⁷ Serrão, op. cit., p. 65.



⁹⁸ Por todos, ver: Kubler, *Inventário*, *op. cit.*

⁹⁹ Espanca, *Inventário*, *op. cit.*, pp. 207-209.

dificuldades de harmonização no coroamento da fachada (em Santa Maria de Estremoz não existe) e têm, muitas vezes, fenestração em ampulheta, directamente herdada da arquitectura militar; o amplo espaço interior aproxima-as, muitas vezes, do utilitarismo das cisternas manuelinas. Tudo sintomas e características que anunciam o estilo chão⁹⁸.

A fachada, fortemente ritmada por pilastras embebidas, colossais, graníticas, apresenta-se quase completamente desornamentada; só o portal central, coroado por frontão simples, está embebido em arco de meio ponto. As janelas, de molduragem muito simples, em ampulheta, iluminam o coro alto e as naves. Os alçados laterais, de cinco tramos, apresentam forte contrafortagem onde se protegem as capelas laterais. A cabeceira da igreja, pouco proeminente, são três quadrados, o da capela-mor um pouco maior que os laterais. No pseudotransepto duas meias torres preanunciam a solução do Espírito Santo⁹⁹.

Se as igrejas eborenses dos anos 30 a 50 – e mesmo o Espírito Santo, já dos 60, apresenta soluções que se filiam na prática arru-
diana – têm que atribuir-se a

Miguel de Arruda ou à sua escola (Graça, Valverde, Santo Antão), São Mamede, que deve ter ficado pronta pouco depois da morte do arquitecto eborense (1563), em 1564-1566, escapa completamente àquele círculo.

A igreja arrabaldina de São Mamede já existia no limiar do século XIV e pode estar associada à cristianização de adeptos de Maomé que residiam nesse arrabalde. A estrutura que chegou até nós é fruto de remodelações do

século XVI. O aspecto mais importante da arquitectura de São Mamede é a tipologia da fachada que repete o modelo da Graça, com coro alto fenestrado sobre o exonártex, o que lhe dá um aspecto civilista¹⁰⁰. Mas, ao contrário da Graça, em São Mamede tudo é geometrismo e despojamento, numa fachada de mármore contrastantes, no primeiro registo, organizada sobre uma magnífica serliana, sobrepujada por frontão curvo interrompido pela janela de iluminação do coro alto. Um frontão equilibrado, vasado por luneta, lança a cobertura única, de duas águas, do coro e nave. Sobre os arcos laterais do nártex mais duas janelas reforçam a iluminação do coro.

Esta solução de coro alto fenestrado, articulado com exonártex, irá ter enorme sucesso entre nós – particularmente nas igrejas carmelitas – e na Espanha, sobretudo depois da sua adopção no Escorial¹⁰¹.

A extraordinária semelhança de soluções entre a serliana de São Mamede e as produzidas por Diogo de Torralva no claustro de Tomar tem levado todos os autores a proporem para este pórtico esse autor, tanto mais que, à data, ele era o mestre de todas as obras da comarca do Alentejo e dos paços de Évora, cargo que herdara, em 1548, por morte do sogro, Francisco de Arruda¹⁰², e tinha casas em Évora¹⁰³.



Igreja do Espírito Santo, fachada

¹⁰⁰ Fernando Chueca Goitia, *Historia de la Arquitectura Occidental*, tomo V., *Renacimiento*, Madrid, Ed. Dossat, S.A., 1989, p. 272: ao tratar igual solução no Escorial chama a atenção para esse aspecto. Kubler, *op. cit.*, p. 51: a primeira vez que Palladio usa este esquema é num edifício civil, a Villa Godi, em Lonero, de c. 1540.

¹⁰¹ José E. Horta Correia, "A Arquitectura – Maneirismo e 'Estilo Chão'", in *O Maneirismo*, coord. de Vitor Serrão, vol. VII da *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, p. 98; Kubler, *op. cit.*, p. 52.

¹⁰² Viterbo, *op. cit.*, vol. III, p. 127.

¹⁰³ Branco, "A Fundação da Igreja do Bom Jesus de Valverde", p.68.

Enquanto Santo Antão marca uma das vertentes do nosso Maneirismo, a Igreja do Espírito Santo, que a Companhia de Jesus ergueu na cidade, em apoio da nável Universidade, é um marco decisivo para o Segundo Maneirismo, inaciano, cujas características Pais da Silva resumiu: “[...] *planta rectangular de uma só nave, capela-mor pouco profunda, capelas laterais comunicantes entre si e por vezes dominadas por tribunas, púlpito situado a meio da nave (com vista a melhorar a audição das predicções em todo o salão), vestígio de transepto, que não é saliente e tem altura inferior à nave.*”¹⁰⁴

O Espírito Santo, herdeiro da planimetria da nave de São Francisco de Évora, tem, ainda, a sacristia por detrás da capela-mor, longitudinalmente, e, a limitá-la, duas pequenas torres sineiras cuja altura não ultrapassa o arranque do frontão que remata a traseira do templo.

A fachada, despida de ornamentos, é marcada pelo exonártex saliente e pela elevação da fachada da nave central, bem marcada, muito acima das tribunas que cavalam as

capelas comunicantes. Um frontão amplo e plintos agora despojados de ornamentação marcam o fastígio.

Organismo preparado para responder, simultaneamente, à ideia de rigor e despojamento no exterior, e para a missionação eficaz no interior, a Igreja do Espírito Santo antecipa-se às directivas da Companhia e ao modelo da casa-mãe de Roma; o seu tipo irá ser repetido, vezes sem conta, nas igrejas inacianas espalhadas pelas áreas de colonização e evangelização portuguesas – a igreja da Companhia em São Salvador da Baía é uma das mais fiéis réplicas da igreja eborense, sendo-lhe posterior um século¹⁰⁵.



Ligados com provas documentais à construção da igreja e complexo da Universidade andam os arquitectos Manuel Pires, António e Afonso Álvares – o primeiro e o último como responsáveis. Por isso, apontam-se estes dois mestres das obras da comarca do Alentejo como possíveis autores da planta.

¹⁰⁴ Jorge Henrique Pais da Silva, *Estudos sobre o Maneirismo*, Lisboa, Editorial Presença, 1983, p. 163.

¹⁰⁵ Pais da Silva, *op. cit.*, pp. 160-163.

Manuel Pires, experimentado mestre-de-obras da cidade, activo desde, pelo menos, os inícios dos anos 40, tendo trabalhado em Valverde, na Graça e em Santa Catarina de Sena, pode ter tido a responsabilidade da planta do Espírito Santo, embora seja de admitir a obediência não só aos desejos do cardeal de “repetir” a planimetria geral de São Francisco de Évora (uma só nave e capelas comunicantes entre os contrafortes) como a indicações oriundas da sede da Companhia, em Roma¹⁰⁶.

Aos dois – Pires e Álvares – se devem também, seguramente, as traças e orientações para o Colégio do Espírito Santo, com relevância – no que até nós chegou – para o claustro grande e o refeitório onde Álvares pode ter usado oito colunas que retirou do arco romano da Praça do Giraldo. Na igreja, no topo do transepto, do lado do Evangelho, subsiste, ainda, o túmulo que o cardeal mandou erguer para si, uma caixa feral muito sóbria sob elegante serliana, bem maneirista¹⁰⁷.

Ainda ao ciclo despojado do estilo chão pertence outra igreja da cidade, da autoria de Afonso Álvares – a do Calvário, fundada a partir da vontade e dádivas da infanta D. Maria, filha de D. Manuel e irmã do cardeal D. Henrique.

Erguida ao correr dum arruamento da cidade, no local duma antiga ermida medieval (da Vera Cruz), tem como fachada principal uma das laterais, como aconteceu a muitos outros cenóbios femininos. Essa fachada – a única liberta – apresenta-se completamente desornamentada, com contrafortagem apilastada saliente, a marcar os tramos da nave, e portado de vergas lisas “entalado” entre dois contrafortes. Santa Clara, com igual solução na relação com a rua, apresenta igualmente pilastras, mas aqui como remates de fortíssimos arcobotantes, ambos, encimados por grossos elementos ornamentais – pináculos cilíndricos e urnas piriformes estilizadas. Aqui, dois altíssimos portais de arco redondo, tímpanos ornamentados e encimados por frontões triangulares, completam certa majestade da fachada das Clarissas.

Enquanto o claustro de Santa Clara deve filiar-se no da Graça, renascentista e muito equilibrado, o do Calvário, tal como os dos colégios universitários da Madre de Deus e da Purificação (do final do século), são já maneiristas, sem contrafortes a marcar os tramos¹⁰⁸.

A este ciclo maneirista pertencem certamente as obras levadas a cabo pela década de 70 no velho Paço de São Miguel, por vontade de D. Diogo de Castro.

¹⁰⁶ Por todos, ver: Kubler, *op. cit.*, pp. 58-63.

¹⁰⁷ Espanca, *Inventário, op. cit.*, p. 84.

¹⁰⁸ Túlio, Espanca, “Notícias dos Edifícios do Colégio e Universidade do Espírito Santo de Évora”, in *A Cidade de Évora*, n.ºs 41-42, Évora, 1959, p. 187: é de Jerónimo de Torres, de 1593, o claustro do Colégio da Purificação; o da Madre de Deus é do período entre 1595 e 1608.



Avultam aí belos salões de abóbadas nervuradas formando caixotões onde o donatário mandou immortalizar a tomada de La Goleta, em Túnis, onde estivera presente, com os frescos maneiristas de Francisco de Campos¹⁰⁹.

São dessa campanha de obras os dois exuberantes portões que dão acesso ao Pátio de São Miguel, de magnífico rusticado e almofadados encimados por frontão triangular onde brilham as armas dos Castros das treze arruelas.

Já a outro ciclo da vida nacional e de

influências artísticas pertencem os conventos de Nossa Senhora dos Remédios e da Cartuxa. Com a ligação das duas coroas ibéricas na pessoa de Filipe II (I de Portugal), o mais importante ramo real português, os Braganças, recolhe-se à sua “corte de aldeia” e boa parte da nobreza gravita, agora, à volta de Madrid. Mas é justamente a um Bragança, D. Teotónio, arcebispo de Évora, na sucessão de D. Henrique, que a cidade ficou a dever o patrocínio daqueles dois mosteiros. D. Teotónio era um ilustre humanista, formado em Paris, com intensas relações com Espanha e particularmente com Santa Teresa de Ávila. Foi um incansável coleccionador de livros, tendo deixado a sua livraria à Cartuxa de Évora, depois de enriquecida com a compra que fizera da biblioteca do antigo bispo do Algarve, D. Francisco Cano¹¹⁰.

A fórmula usada pelo arquitecto que o arcebispo de Évora trouxe de Espanha para fazer o Convento dos Carmelitas Descalços, Francisco de Mora, teve enorme sucesso na ordem e fora dela: “[...] igreja em cruz latina abobadada, com cúpula no cruzeiro e nártex profundo. A fachada, de severidade escorialesca, desenha-se em forma de rectângulo encimado por frontão triangular ladeado por esferas sobre plintos cúbicos. Três arcos sendo o central mais elevado formam a galilé, sobre a qual [...] uma composição tripartida constituída por uma grande janela central, acompanhada a um e outro lado pelas armas do Reino e da congregação.”¹¹¹

¹⁰⁹ Espanca, *Inventário*, op. cit., p. 98; Joaquim O. Caetano e José A. S. Carvalho, *Frescos Quinhentistas do Paço de S. Miguel*, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 1990, p. 39.

¹¹⁰ ADE, Notários – Pero Borges, livro xxxcxvii, fls. 136-139. A venda efectuou-se a 3 de Setembro de 1598 e um dos avaliadores da livraria foi Cristóvão de Burgos.

¹¹¹ Horta Correia, “A Arquitectura – Maneirismo e ‘Estilo Chão’”, pp. 126-127.

O mosteiro foi erguido entre 1601 e 1614; sofreu danos graves em 1663, durante os assédios espanhóis à cidade; os dormitórios foram refeitos em 1719¹¹².

Mais que os Remédios, é na Cartuxa que a vontade mecénática do arcebispo da Casa de Bragança se sente. Para a casa que haveria de proteger acima de todas¹¹³, D. Teotónio escolheu o pro-

jecto de Giovanni Vincenzo Casale que nele trabalhou a partir de 1587. Algumas partes do vasto complexo – tem o maior claustro de Portugal – só ficaram prontas durante o arcebispado de D. José de Melo (1611-1633)¹¹⁴.

A igreja revela tópicos arquitectónicos de grande erudição, que não tiveram sequência na nossa arquitectura, oriundos da Itália, pátria do seu autor¹¹⁵.

A igreja foi muito danificada aquando da sua ocupação pelas tropas de D. João de Áustria, em 1663, pelo que as obras de recuperação do edifício podem ter alterado partes da fachada; a nave recebeu, então, uma abóbada de berço, semelhante à do Espírito Santo. Na fachada, toda de mármore, os órgãos inferiores parece respeitarem melhor

os projectos iniciais enquanto que o andar superior, com meias colunas jónicas e coríntias e os remates bolbosos e balaústres, parece derivar já da influência nórdica e holandesa de finais do século XVII¹¹⁶, já longe do arco estilístico que acompanhámos, do fim do Manuelino ao “estilo chão”.

¹¹² A Câmara de Évora possui a planta aprovada para as reformulações de 1719, da autoria de frei Pedro da Conceição.

¹¹³ Pinharanda Gomes, *O Arcebispo de Évora Dom Teotónio de Bragança (Escritos Pastorais)*, Braga, edição do autor, 1984, p. 124; do testamento de D. Teotónio: “*Instituto por meu universal herdeiro ao dito Mosteiro da Cartuxa de Escola Coeli que fundei extramuros desta Cidade.*”

¹¹⁴ Túllo Espanca, “Antiquilhas Eborenses – Os Arquitectos do Convento da Cartuxa de Évora”, in *A Cidade de Évora*, n.ºs 69-70, Évora, 1986-1987, p. 78; Moreira, “Arquitectura”, pp. 349-350.

¹¹⁵ Miguel Soromenho, “Classicismo, Italianismo e ‘Estilo Chão’ – O Ciclo Filipino”, in *História da Arte Portuguesa*, vol. III, dir. de Paulo Pereira, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, p. 390.

¹¹⁶ Kubler, *op. cit.*, pp. 92-93.



IGREJA DA CARTUXA, fachada principal

BIBLIOGRAFIA

- ANACLETO, Regina, "Os Protagonistas das Architecturas Neomedievais", in *O Neomaneirismo*, catálogo da exposição, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994
- BEIRANTE, Maria Ângela R., *Évora na Idade Média*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1995
- BRANCO, Manuel J. C., *A Construção da Graça de Évora (Contexto Cultural e Artístico)*, dissertação de mestrado em História de Arte, Lisboa, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 1990
- BRANCO, Manuel J. C., "Datação e Autoria da Igreja da Graça de Évora e do Túmulo de D. Afonso de Portugal", in *Cadernos de História da Arte*, n.º 1, Lisboa, Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras de Lisboa, 1991
- BRANCO, Manuel J. C., "A Fundação da Igreja do Bom Jesus de Valverde e o Tríptico de Gregório Lopes", in *A Cidade de Évora*, n.ºs 71-76, 1988-1993
- CAETANO, Joaquim O., e CARVALHO, José A. S., *Frescos Quinhentistas do Paço de S. Miguel*, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 1990
- CHICHORRO, Maria Frederica, "Espaço Centrado na Arquitectura do Renascimento – O Núcleo de Évora", in *A Cidade de Évora*, 2.ª série, n.º 2, Évora (no prelo).
- COELHO, Maria da Conceição Pires, *A Igreja da Conceição, e o Claustro de D. João III do Convento de Cristo, de Tomar*, Santarém, Associação Distrital de Santarém, 1987
- DESWARTE, Sylvie, *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos*, Lisboa, Difel, 1992
- DIAS, José Sebastião da Silva, *A Política Cultural da Época de D. João III*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1969
- DIAS, Pedro, *A Arquitectura Manuelina*, Porto, Livraria Civilização, 1988
- ESPANCA, Túlio, "Agonia do Convento de Santa Catarina de Sena de Évora", in *A Cidade de Évora*, n.º 58, Évora, 1975
- ESPANCA, Túlio, "Antiquilhas Eborenses – Os Arquitectos do Convento da Cartuxa de Évora", in *A Cidade de Évora*, n.ºs 69-70, Évora, 1986-1987
- ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal – Concelho de Évora*, vol. VII, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1966
- ESPANCA, Túlio, "Notícias dos Edifícios do Colégio e Universidade do Espírito Santo de Évora", in *A Cidade de Évora*, n.ºs 41-42, Évora, 1959
- ESPANCA, Túlio, "Real Convento de S. Francisco de Estremoz...", in *A Cidade de Évora*, n.º 57, Évora, Janeiro-Dezembro de 1974
- FERREIRA, Francisco Leitão, "Vida de André de Resende – Biografia Inédita", in *Arquivo Histórico Português*, vol. VII, Lisboa, 1909
- FIALHO, Padre Manuel, *Évora Ilustrada* (BPE, cód. CXXX/1-9)
- GOITIA, Fernando Chueca, *Historia de la Arquitectura Occidental*, tomo V, *Renacimiento*, Madrid, Dossat, SA, 1989
- GOMES, Pinharanda, *O Arcebispo de Évora Dom Teotónio de Bragança (Escritos Pastorais)*, Braga, edição do autor, 1984
- HAUPT, Albrecht, *A Arquitectura do Renascimento em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1986

- HERCULANO, Alexandre, *História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal*, 3 vols., Lisboa, Publicações Europa-América, s.d.
- HORTA CORREIA, José E., "A Arquitectura – Maneirismo e Estilo Chão", in *O Maneirismo*, coord. de Vitor Serrão, vol. VIII da *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986
- HORTA CORREIA, José E., *A Arquitectura Religiosa do Algarve de 1520 a 1560*, Lisboa, Publicações Ciência e Vida, Lda., 1987
- HORTA CORREIA, José E., *Arquitectura Portuguesa – Renascimento, Maneirismo e Estilo Chão*, Lisboa, Editorial Presença, 1991
- KUBLER, George, *A Arquitectura Portuguesa Chã – Entre as Especiarias e os Diamantes – 1521-1706*, Lisboa, Vega, 1988
- LOURO, Padre Henrique, "O Livro mais Antigo da Sé de Évora", in *A Cidade de Évora*, n.ºs 51-52, Évora, 1968-1969
- MARQUES, João Alberto de Carvalho, "O Convento de Nossa Senhora da Assunção em Faro", in *Cadernos de História da Arte*, Lisboa, Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras de Lisboa, 1991
- MARTYN, John R. C., "Bosquejos Campestres em Novos Poemas de André de Resende", in *A Cidade de Évora*, n.ºs 69-70, Évora, 1986-1987
- MATOS, Luís de, "O Ensino na Corte durante a Dinastia de Avis", in *O Humanismo Português – 1500-1600*, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1988
- MENDONÇA, Manuela, *D. João II [...]*, Lisboa, Editorial Estampa, 1991
- MOREIRA, Rafael de Faria Domingues, "A Ermida de Nossa Senhora da Conceição, Mausoléu de D. João III?", in *Boletim Cultural e Informativo da Câmara Municipal de Tomar*, n.º 1, Tomar, 1981
- MOREIRA, Rafael de Faria Domingues, "Arquitectura", in *As Descobertas e o Renascimento, Formas de Coincidência e Cultura*, catálogo da exposição, XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura do Conselho da Europa, Arte Antiga I, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1983
- MOREIRA, Rafael de Faria Domingues, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal: A Encomenda Régia entre o Moderno e o Romano*, dissertação de doutoramento em História da Arte, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1991
- MURPHY, Jacques, *Voyage en Portugal*, tomo II, Paris, Denné Jeune et Poisson, 1797
- PAIS DA SILVA, Jorge H., *Estudos sobre o Maneirismo*, Lisboa, Editorial Estampa, 1983
- PURIFICAÇÃO, Frey António da, *Chronica da Antiquissima Provincia de Portugal da Ordem dos Eremitas de S. Agostinho [...]*, Domingos Lopes Rosa, Lisboa, 1656
- RACZYNSKY, A., *Les Arts en Portugal [...]*, Paris, 1846
- RESENDE, André de, *História da Antiguidade da Cidade de Évora*, Lisboa, Simão Thaddeo, 1783 (publicado in FARINHA, Bento J. de S., *Collecão das Antiguidades de Évora [...]*, Lisboa, Filipe da S. e Azevedo, 1785
- RESENDE, Garcia de, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1973

- SANTOS, Reinaldo dos, *A Escultura em Portugal*, vol. II, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1950
- SANTOS, Reinaldo dos, “Évora – A Sé”, in *Guia de Portugal*, vol. II, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983
- SANTOS, Reinaldo, “Miguel de Arruda e a Igreja de Santo Antão de Évora”, in *A Cidade de Évora*, n.ºs 21-22, Évora, 1950
- SARANTOPOULOS, Panagiotis, “Os Banhos Públicos ‘Thermae’ da ‘Liberaltas Iulia Eborae’”. Notícia da sua Descoberta nos Actuais Paços do Concelho de Évora”, in *A Cidade de Évora*, n.ºs 69-70, Évora, 1986-1987
- SEGURADO, Jorge, *Francisco d'Ollanda*, Lisboa, Ed. Excelsior, 1970
- SERLIO, Sebastiano, *Regole Generali di Architettura Sopra le Cinque Maniere de Gli Edifici [...]*, Veneza, Francisco Marcolini da Forli, 1537
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal – 1495-1580*, 2.ª ed., vol. III, Lisboa, Editorial Verbo, 1988
- SERRÃO, Vitor, *Santarém*, Lisboa, Editorial Presença, 1990
- SIMÕES, Augusto Filipe, “Paços Reaes de Évora”, in *Archivo Pittoresco*, vol. XI, 1868
- SMITH, Robert C., *The Art of Portugal – 1500-1800*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1968
- SOROMENHO, Miguel, “Classicismo, Italianismo e Estilo Chão – O Ciclo Filipino”, in *História da Arte Portuguesa*, vol. III, dir. de Paulo Pereira, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995
- SOUSA, Bernardo Vasconcelos e, *A Propriedade das Albergarias de Évora nos Finais da Idade Média*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1990
- TAFURI, Manfredo, *Teorias e História da Arquitectura*, Lisboa, Editorial Presença, 1988
- TAFURI, Manfredo, *Sobre el Renacimiento ...*, Madrid, Cátedra, 1995
- VASARI, Giorgio, *Le Vite [...]*, vol. IV, Milão, Club del Libro, 1963
- VASCONCELOS, Carolina M. de, “Notas Vicentinas – Notas I a V”, in *Revista Ocidente*, Lisboa, s.d.
- VIEIRA DA SILVA, José Custódio, *O Tardo-Gótico em Portugal – A Arquitectura no Alentejo*, Lisboa, Livros Horizonte, 1989
- VIEIRA DA SILVA, José Custódio, “A Reconstrução da Igreja do Convento de S. Francisco de Évora”, in *Francisco Henriques – Um Pintor em Évora no Tempo de D. Manuel I*, catálogo da exposição, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997
- VITERBO, Sousa, *Dicionário [...]*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988
- WUNDRAM, Manfred., e PAPE, Thomas, *Andrea Palladio (1508-1580) – Architect between the Renaissance and Baroque*, Colónia, B. Taschen, 1993

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ABREVIADAS

Remetemos para a Bibliografia final as referências abreviadas constantes das tabelas relativas à documentação proveniente da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora:

Alegria – Alegria, 1977
Ans. – ANSELMO, 1926 e 1977
Barbosa Machado – MACHADO, 1930-1935
BGP – ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA, 1941-1944
Cid – Cid, 1988
Cid, Gil Vicente e a sua época – Cid, 1992
Haebler – HAEBLER, 1904-1917
Hain – HAIN, 1948
Hoefler – HOEFER, 1852-1866
Inocêncio – SILVA, 1858-1923
Inventário – INVENTÁRIO COLETIVO, 1993
IV Centenário – SANTOS, 1959
Lugares e Regiões – Cid, 1997
Pal. y Dulcet – PALAU Y DULCET, 1948-1977
Pelechet – PELLETIER, 1897-1909
Rivara – RIVARA, 1850-1871
Tarduca – TARDUCA, 1946

ABREVIATURAS

ADE – Arquivo Distrital de Évora
ASE – Arquivo da Sé de Évora
BN – Biblioteca Nacional, Lisboa
BPADE – Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora
BPE – Biblioteca Pública de Évora
IAN/TT – Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo



A Conquista de
Uma Nova Cultura

SÃO MARCOS

Portugal, oficina luso-flamenga(?)

Primeiro quartel do século XVI

Madeira policromada

94 cm

Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga

Inv. n.º 2046

As relações entre Portugal e a Flandres na primeira metade do século XVI foram, como é sabido, muito intensas. O efeito deste contacto teve

um forte reflexo no gosto dos Portugueses da época. Entre os exemplos mais notáveis destacam-se o humanista Damião de Góis, que foi um verdadeiro agente cultural e

artístico entre as duas

regiões europeias, e o

fetor Rui Fernandes de Almada, amigo de

Dürer. Ao primeiro fica-se a dever a

vinda para Portugal

de algumas preciosidades, de entre as

quais destacamos

uma escultura, re-

presentando o *Cris-*

to das Dores, que

hoje se encontra na

Igreja de São Pedro

de Alenquer.

Este intercâmbio

artístico levou

a que artistas flamengos viajassem até nós e, aqui, executassem belíssimas obras

como é o caso do retábulo escul-

tórico do altar-mor da Sé de

Coimbra da autoria da dupla

Olivier de Gand e Jean

d'Ypres, datável de 1501.

O contacto entre Portugueses

e Flamengos levou à criação

de uma escola híbrida em que

os artistas forasteiros se adap-

tavam à arte local, bem como

aqueles que se deslocavam à

Flandres aí recebiam as in-

fluências necessárias para criar

uma simbiose entre a maneira

local e a alienígena.

Neste *São Marcos*, que ostenta

na peanha uma inscrição

obviamente posterior, depa-

ramos com um rosto bem

característico do realismo ex-

pressionista flamengo que, de

algum modo, se associa,

ainda, com um hieratismo go-

ticizante típico da arte por-

tuguesa coetânea.



Comentários aos livros de horas

n.ºs 2, 3, 7, 8 e 9

Os livros de horas são uma das mais expressivas manifestações da espiritualidade medieval. Eram manuais de piedade cristã, destinados a fornecer as orações que os cristãos deviam recitar individualmente ou em família. Eram para os leigos aquilo que os breviários eram para os monges e clérigos.

Visceralmente voltado para Deus, o homem medieval encarava o mundo e a actividade humana à luz de Deus e da eternidade. O mundo, como espaço físico, era para ele uma expressão da beleza divina, um livro onde o homem podia ler a mensagem salvífica de Deus; era uma teofania transfigurante da matéria. O tempo era para ele uma antecipação da duração sem limites que é a eternidade. Só tinha valor como uma parcela antecipada da visão de Deus.

O homem medieval não tinha acesso técnico aos instrumentos hodiernos de medir o tempo. Nem precisava de o fazer. Toda a sua vida girava à volta de um eixo central, que dava razão de ser ao seu existir: Deus. Essa a razão porque a oração embebia todo o tempo humano, desde o nascimento até à morte e desde o início até ao fim do dia.

Os monges e monjas, nos conventos, atentos ao percurso do Sol, dividiam o tempo da luz, e até o das trevas, em sete

horas, correspondentes aos sete dias da semana bíblica do Génesis, destinadas a louvar o Criador, mais do que a parcelar a sua actividade. Eram as sete horas canónicas da oração, que não tinham sessenta minutos, como as horas dos relógios de hoje.

As Matinas e Laudes

constituíam uma unidade de oração canónica e eram recitadas a partir da meia-noite; *Prima, Tércia, Sexta e Noa* distribuíam-se a partir da aurora, de três em três horas; as *Vésperas e Completas* santificavam a tarde.

Foi essa a origem do Ofício Divino, que os monges recitavam diariamente e se generalizou entre o clero ao longo dos séculos VIII e IX. Inicialmente, era à Bíblia, principalmente ao Livro dos Salmos, que os monges e clérigos iam buscar as orações e leituras com que alimentavam as horas canónicas. Com o tempo, houve necessidade de fazer

recolhas de textos e orações que mais



comodamente se adaptassem às necessidades da oração. Foi essa a origem do breviário que, no século XI, estava generalizado. Apesar de o nome apelar para a brevidade, o breviário continha todo o saltério, muitos hinos, orações e leituras. Mais tarde, integrou também o Pequeno Ofício de Nossa Senhora, que o papa Urbano II (1088-1099) impôs a todos os clérigos para impetrar o sucesso da primeira cruzada. Por sua vez, os leigos sentiram necessidade de, à imitação do breviário, terem um livro de oração adaptado ao seu estado laical e aos compromissos com o mundo. Essa necessidade acabou por dar origem aos livros de horas, que continham o saltério do Ofício canónico, a



que foram gradualmente acrescentadas outras orações, sufrágios, ladainhas e ofícios. Os livros de horas variavam quanto ao conteúdo, quanto ao tamanho e quanto

à apresentação estética, de acordo com a sensibilidade religiosa, o estatuto social e as possibilidades económicas dos destinatários. Antes da invenção da imprensa não havia dois exemplares totalmente iguais. Quanto aos conteúdos, havia textos que eram mais ou menos comuns a todos e outros que variavam de exemplar para exemplar. O único elemento que aparecia sempre no mesmo lugar, precisamente no início, era o calendário. Um livro de horas modelo continha os seguintes elementos:

1. Calendário litúrgico;
2. Selecções dos Evangelhos, principalmente a Paixão Segundo São João;
3. Oração *Obsecro Te*;
4. Oração *Intemerata*;
5. Pequeno Ofício de Nossa Senhora;
6. Horas da Cruz;
7. Horas do Espírito Santo;
8. Salmos de penitência;
9. Ladainhas;
10. Ofício dos Mortos;
11. Sufrágio dos Santos.

Muitos livros de horas são autênticas obras de arte em que os iluminadores eram artistas que podiam ombrear com os grandes pintores de então. A complexidade dessa arte é bem expressa por J. P. Harthan, quando diz: *“A importância variável atribuída, de acordo com as épocas, à decoração e à ilustração, os problemas suscitados pela harmonização do gé-*

nio criador do artista com as exigências do texto, as numerosas soluções adoptadas para integrar num conjunto decorativo as componentes particulares (texto, iniciais, miniaturas e margens), tudo isso define a iluminura considerada como uma expressão artística” [Harthan, 1977, p. 18].

Inicialmente escritos em latim, depois bilingues ou trilingues e, finalmente, simplesmente em vernáculo, os livros de horas espalharam-se por toda a parte e atingiram o seu apogeu, como códices manuscritos, no século XV. A partir da invenção da imprensa tornaram-se acessíveis a todos os estratos sociais. Ainda hoje se encontram muitíssimos exemplares nas bibliotecas e arquivos públicos e particulares e nas mãos dos coleccionadores. Em Portugal, são de salientar, pela qualidade e pelo número, os existentes nas bibliotecas de Braga, Porto, Coimbra, Mafra, Lisboa e Évora.

A França e a Flandres, com os mais importantes centros, respectivamente, em Paris e Bruges, forneciam livros de horas a toda a Europa. Muitos deles eram autênticas obras-primas da iluminura. Os mais célebres foram o de Salisbury (finais do século XIII), o de Jean Pucelle

(segunda metade do século XIV), e os *Petits Heures*, *Grandes Heures* e *Très Riches Heures* do duque de Berry (inícios do século XV).

O mais antigo que se conhece data de finais do século XIV, é cópia de um outro, provavelmente daquele que D. João I mandou traduzir, e encontra-se na Biblioteca Nacional de Lisboa. Sabemos também que entre os presentes enviados por D. Manuel ao Preste João das Índias, em 1515, se encontravam cem livros de horas.

Até ao século XVI, os livros de horas portugueses eram realizados no estrangeiro. Os mais belos, pelas suas iluminuras, ou procediam da Flandres ou eram localmente executados por artistas da escola flamenga. Os mais célebres iluminadores foram António de Holanda, Álvaro Pires e António Fernandes. Referimos apenas alguns dos mais célebres livros de horas portugueses. Dos de D. Leonor, um, iluminado por António de Holanda, encontra-se em Nova Iorque e dois na Biblioteca Nacional de Lisboa.

O de D. Manuel, o mais belo livro de horas português (iluminado entre 1517 e 1538 por António de Holanda e Simão de Bening), encontra-se no Museu Nacional de Arte Antiga. E o dito de D. Fernando (filho de D. Manuel), no mesmo Museu. A realização de um livro de horas era algo de complexo. Depois de preparado o per-

gaminho e de delimitado o espaço através de linhas horizontais e verticais, o escriba copiava o texto, deixando vazios os espaços para as iniciais e miniaturas. Depois, era a vez de o miniaturista dar o colorido às iniciais e às margens. Finalmente, o artista traçava os desenhos e pintava as figuras ou imagens, que constituíam as miniaturas propriamente ditas.

Os exemplares que expomos são todos de origem estrangeira, provavelmente três de origem francesa e dois de origem flamenga.

IC/JL

Bibliografia

Harthan, 1977; Martins, 1955; Pereira, 1904; Remédios, 1906.

2

[Livro de Horas]

Começa: "Januarius..."

Manuscrito, em velino de óptima qualidade, com cerca de 11,8 × 8,8 cm, 222 fólios numerados a lápis recentemente, lindíssimas tarjas e miniaturas em ouro, quadros tomando a página toda, coloridos e a ouro fino, preciosas capitulares e outros elementos decorativos em *grisaille*. De um modo geral, ostenta uma decoração de qualidade superior. Letra do século XVI. Possível origem flamenga. Encadernação em couro, com decoração impressa a ouro. Estado deficiente, muito truncado internamente.

Cota: BPE, *Manuscritos*, cód. CXXIV/2-14.

Ref.: Rivara, tomo IV, p. 19.



[Livro de Horas]

Começa: "Januarius..."

Manuscrito, em velino de superior qualidade, com 10,5 × 8 cm, 257 fólhos inumerados, iluminados e pintados com ouro fino em todas as margens, o que lhe confere um carácter muito especial, lindíssimas iluminuras coloridas e a ouro, belas tarjas de tipo vegetalista, tudo de uma execução absolutamente excepcional. Letra dos finais do século XV, inícios do XVI. Possível origem flamenga. Encadernação recente sem interesse. Bom estado.

No fólho 5 encontra-se escrito em letra cursiva, muito diferente da do códice, "doutor frei Isidoro da Lus", o que permite supor que pode ter pertencido ao teólogo trinitário nascido em Santarém, em data indeterminada, e falecido em Coimbra, em 1670.

Doutor em Teologia pela Universidade de Coimbra, nela foi o primeiro catedrático da cadeira de Teologia Polémica (1665), tendo desempenhado cargos importantes na sua ordem e escrito várias obras, algumas das quais publicadas.

Cota: BPE, *Manuscritos*, cód. CXXIV/2-12.

Ref.: Rivara, tomo IV, p. 19.



[*Bíblia Sacra Latina*]

Século XIV

Manuscrito, pergaminho, 20 × 14,5 cm, 367 fólios inumerados, capitulares e iniciais coloridas e floreadas de excelente execução à pena a azul e vermelho. Letra muito miúda mas perfeitíssima, certamente do século XIV. Justificação e linhas a tinta, de proporções muito constantes. Encadernação em couro liso, com decoração impressa a ouro nos espaços internevurais. Rótulo na lombada indicando "*Bíblia Manuscripta*". Bom estado.

Cota: BPE, *Manuscritos*, cód. CXXIV/2-1.

Ref.: Rivara, tomo IV, p. 6.

A palavra *Bíblia*, como é designado o livro sagrado dos cristãos, foi recebida através da mesma forma latina, que no latim clássico era plural e tinha a sua origem no vocábulo grego *biblion*. Por isso, quer para os padres latinos quer para os gregos e também para os judeus helenísticos, a *Bíblia* reveste o significado de Livro ou Livros por antonomásia.

A *Bíblia*, no referente aos livros anteriores a Cristo, é também o livro sagrado dos judeus. Os próprios muçulmanos a acolhem igualmente como sagrada, ainda que historicamente a considerem ultrapassada pelo Corão.

A *Bíblia* cristã divide-se em dois testamentos, o Antigo e o Novo, correspondentes, respectivamente, à dupla aliança de Deus com os homens: a do Monte Sinai, com Moisés, e a de Cristo, realizada através da Sua Encarnação e do Mistério Pascal.

Pelo seu valor transcendental de Palavra de Deus, a *Bíblia* foi, ao longo de vinte séculos, o livro fundamental do Cristianismo, fonte do seu conhecimento acerca de Deus e das realidades espirituais, norma de pensamento e de vida do homem em demanda da salvação. A sua im-



portância espiritual e cultural provocou uma rápida multiplicação em manuscritos, elaborados, ao longo de toda a Idade Média, à sombra dos mosteiros e das catedrais.

À sua volta se desenvolveu a arte, manifestada, pictoricamente, nos belos códices iluminados e, musicalmente, no canto gregoriano, toda ela com suporte na Palavra de Deus. Até a cultura do ler, do escrever e das Artes Liberais foi feita a partir da Bíblia, pois era através dos seus livros, nomeadamente do dos Salmos, que as crianças aprendiam as primeiras letras e as artes do *Trivium*, principalmente a Gramática e a Retórica.

A Bíblia foi, pois, a grande inspiradora da cultura e civilização ocidentais, e até da islâmica, na medida em que o Corão assimilou e assumiu, não apenas os seus grandes princípios teológicos e morais, mas também as grandes coordenadas da história do diálogo de Deus com os homens.

IC/JL

SÃO MATEUS E SÃO JOÃO

Atribuído a Garcia Fernandes

Primeiro terço do século XVI

Óleo sobre madeira

96 x 71 cm

Proveniente dos Extintos Conventos

Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga

Inv. n.º 60

Nestes dois painéis os quatro Evangelistas agrupam-se dois a dois, acompanhados pelos símbolos característicos. Vislumbra-se uma aura dourada, à esquerda, no painel inv. n.º 59, e à direita, no inv. n.º 60, o que nos leva a concluir que essa luminosidade forte, sobrenatural, devia provir, talvez, de uma outra pintura que sobrepujava estas duas e que representaria, provavelmente, uma Santíssima Trindade ou um Cristo. Um pormenor iconográfico que importa referir é que dos quatro Evangelistas só São João mostra uma atitude coloquial, porquanto



entreabre a boca, falando, e as suas mãos parecem acompanhar a palavra. Este facto relaciona-se, directamente, com o começo do seu Evangelho: *In Principio erat Verbum* ("No Princípio era a Palavra"). Vê-se esta mesma frase no Evangelho que o santo ostenta, aberto, diante de si.

A minuciosidade de alguns adereços, como seja o tinteiro e porta-penas e a pequena faca ou estilete, junto de São Mateus, denota o cuidado típico com que Garcia Fernandes tratava os objectos que povoam, como naturezas-mortas, muitos dos seus painéis. Existe, porém, quanto a nós, um certo dese-

quilíbrio entre estas duas pinturas. A cabeça de São Mateus está muito mais bem modelada do que as restantes, em especial as do painel da direita. O tratamento do rosto, a delicada feitura da barba e dos cabelos são totalmente opostos se comparados com as cabeças de São Lucas e São Marcos, tratadas com alguma rudeza. Pode ser, porém, que esta clara diferença de qualidade se deva somente ao maior desgaste do painel onde estão representados estes dois Evangelistas.

Verdadeiramente desastrosos os animais simbólicos, em especial o leão de São Marcos com uma cabeça humana que não abona muito em favor das capacidades animalistas do pintor. Note-se, todavia, como escusa para este artista, que o próprio Albrecht Dürer teve grandes dificuldades nos seus leões gravados, tanto no *Sol Justitiae* (1498-1499) como no *São Jerónimo no Gabinete* (1512).

DLM

Bibliografia
Reis-Santos, 1957.

SÃO LUCAS E SÃO MARCOS

Atribuído a Garcia Fernandes
Primeiro terço do século XVI
Óleo sobre madeira
96 × 70 cm
Proveniente dos Extintos Conventos
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga
Inv. n.º 59





[Livro de Horas]

Começa: "Januarius..."

Manuscrito, truncado no início e patentemente inacabado, em velino, com 18 × 12,5 cm, com 121 fólhos inumerados, belas iluminuras, sobretudo em tarjas de tipo vegetalista, coloridas e decoradas a ouro fino, bastantes fólhos por terminar, principalmente aguardando o trabalho do iluminador a nível de tarjas e capitulares (veja-se a Anunciação, por exemplo), algumas páginas atrozmente cerceadas pela guilhotina, letra do século XV. Provavelmente de origem francesa. Estado razoável.

Em 1542 pertenceu a Barrade (*sic*) e, mais tarde, ao padre Valloz, prior de Trêves.

Cota: BPE, *Manuscritos*, cód. CXXIV/2-8.

Ref.: Rivara, tomo IV, p. 18.

muito perfeita. Letra do século XVI. Provável origem francesa. Encadernação em couro com decoração gravada a seco da época. Estado razoável, com a encadernação em bastante mau estado, apesar do que o que resta ser ainda de muito interesse.

Tem o brasão de Chaugy.

Pertenceu a André Cagnorotta.

Cota: BPE, *Manuscritos*, cód. CXXIV/2-15.

Ref.: Rivara, tomo IV, p. 19.



[Livro de Horas]

Começa: "Janvier..."

Manuscrito, em velino, com cerca de 11 × 7,5 cm, 238 fólhos inumerados, muito belas iluminuras, algumas de página inteira, graciosas capitulares, algumas historiadas, delicadas tarjas de tipo vegetalista, tudo colorido e decorado a ouro fino. Execução muito perfeita. Letra do século XVI. Origem francesa. Encadernação em marroquim castanho com decoração simples impressa a ouro fino.

[Livro de Horas]

Começa: "Januarius..."

Manuscrito, em velino, com cerca de 11,8 × 9 cm, 174 fólhos inumerados, tarjas, iniciais e iluminuras coloridas e decoradas a ouro fino de execução

Na lombada, decoração internervural de tipo sobretudo vegetalista, impressa a ouro, com a inscrição HEURES. Estado razoável, apesar da cosedura se encontrar partida e a única tranchefila existente quase solta.

Cota: BPE, *Manuscritos*, cód. CXXIV/2-13.

Ref.: Rivara, tomo IV, p. 19.



[Bíblia Latina (Vulgata)]

Começa: "Incipit epistola sancti Ieronimi ad Paulinum..."

Manuscrito, em pergaminho, com cerca de 34,5 × 24,5 cm, fólhos recentemente numerados a lápis, justificação delimitada com traços finíssimos a tinta, letra do século XV escrita a tinta vermelha e de tom natural, capitulares decoradas com preciosas iluminuras, iniciais coloridas e embelezadas com folha de ouro, decoração à pena em tinta azul e vermelha de muito delicada feitura. Encadernação em couro, decorada a ouro fino com grinaldas, rótulo na lombada com a inscrição BIBLIA SACRA CODEX MS. MEMBRANIS. Bom estado.

Cota: BPE, *Manuscritos*, cód. CXXIV/1-3.

Ref.: Rivara, tomo IV, p. 6.

Vulgata é a designação que, a partir do século XIII, foi dada à tradução latina da Bíblia, feita por São Jerónimo. No início do Cristianismo, a Bíblia era normalmente lida em grego, a língua comum da Igreja na parte oriental do Império Romano.

Com a expansão do Cristianismo para o Ocidente, foi necessário traduzi-la para latim. As mais antigas traduções latinas, feitas a partir do texto grego dos LXX, veiculavam o texto com tantas corrupções que o papa Dâmaso pediu a São Jerónimo para empreender uma nova tradução, a partir de originais gregos e hebraicos, mais fiéis e com o conhecimento filológico e literário de que ele era mestre.

A divulgação do texto de São Jerónimo foi de tal forma grande que mereceu a referida designação de *Vulgata* ou *Comum*.





LUÍS, Isabel [Missal]

Começa: “*Benedictio aquae...*”

1481

Manuscrito, truncado no início, em pergaminho, com cerca de 34×24 cm, [19]+242+[2] fólhos com diversas numerações, belas iluminuras, sobretudo no caso de uma Ressurreição, capitais ornamentadas e coloridas em vermelho e azul de muito hábil execução, pequenas miniaturas decorativas com elementos naturalistas e figuras humanas de rostos minúsculos e alguns grotescos de muito interesse, escrita da época a vermelho e tom natural. Encadernação em pele decorada a seco com elementos geométricos, da época, com restos de fechos. Muito necessitado de restauro.

Diz no fim: “*Este livro he do mosteiro de Jesu E escreveo Isabel Luys freira do dito Conventu. Acabou-se d’escrever fferia V^a XV^a [sic] dias de fevereiro. Era do nacimiento de Nosso Senhor Jesu Christo de mil IIIC^o lxxxj. Sit nomen domini beneditum in secula*”. Contém trechos musicais em notação quadrada, sobre o pentagrama.

Cota: BPE, *Manuscritos*, cód. 115 (Manizola).

Ref.: Catálogo dactilografado do fundo Manizola existente na Biblioteca Pública de Évora, p. 165.



fólio que apresentamos (XCIII) introduz o Ofício de Páscoa. Nele podemos contemplar uma síntese da história da salvação: a felicidade paradisíaca



do homem, o pecado de Adão e Eva e consequente revolta da Natureza, simbolizada por um leão que ataca os homens, a Ressurreição de Cristo com a cruz-estandarte da vitória, enquanto os soldados romanos dormem a sono solto. O dístico “*Surrexi et adhuc tecum sum alleluia*” significa que, após a morte, Cristo ressuscitou e continua presente no meio dos homens a realizar o mistério da sua salvação.

O Missal ou Livro de Missa era inicialmente sinónimo de sacramentário. No sentido moderno, o Missal é o livro que contém todos os textos necessários à celebração da Missa, isto é, as orações, os prefácios, o cânone, as leituras e, normalmente, os trechos musicais próprios da *schola cantorum*. Após o Concílio Vaticano II, o Missal foi liberto das leituras bíblicas, que passaram a constituir o Leccionário.

Os missais plenos, isto é, com todos os textos da Missa, são distintos, portanto, dos sacramentários, que devem ter surgido no século X. Aqueles surgiram como exigência da missa privada. Quando os sacerdotes começaram a celebrar em pequenas igrejas rurais ou em casas privadas, em que não tinham à mão todos os livros nem o apoio logístico e pessoal das grandes igrejas urbanas e conventuais, sentiu-se a necessidade de reduzir os livros da celebração, concentrando os respectivos conteúdos num só. O mesmo fenómeno, ainda que por razões diversas, verificou-se nas grandes comunidades conventuais,

em que houve necessidade de dotar cada capela da igreja com um livro que contivesse os textos completos das missas.

A evolução histórica mostra-nos que ao núcleo inicial daquilo que hoje integra novamente o Missal se acrescentaram os cantos e, depois, os Evangelhos, que o sacerdote devia cantar ou acompanhar, enquanto o diácono ou o acólito cantavam. Finalmente, foram integradas as epístolas, que inicialmente, tal como hoje, eram lidas por um clérigo leitor. No início do século XIII, o Missal tinha já adquirido a configuração de Missal pleno. A partir de 1543, com o início do Concílio de Trento, face à introdução de textos duvidosos e à proliferação de ritos autónomos, fez-se sentir a necessidade de uma reforma e uniformização do Missal. A sua efectivação foi confiada ao papa Pio IV, no final do Concílio, e, após a sua morte, em 1565, foi levada a cabo por Pio V. Com essa reforma, o novo Missal, segundo o rito romano, impôs-se a quase toda a Igreja. Por força da bula *Quo Primum*, de 14 de Julho de 1570, só foi permitido às igrejas manter os respectivos missais quando tivessem uma antiguidade mínima de duzentos anos.

Entre os concílios de Trento e Vaticano II, o Missal foi objecto de algumas pequenas modificações pelos papas Clemente VIII (1604), Urbano VIII (1634) e Bento XV (1920).

IC/JL

Comentários aos códices iluminados n.ºs 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10 e 11

O conjunto dos preciosos códices que são apresentados permite-nos entender as diversas correntes artísticas que se desenvolveram desde o século XIV até ao século XVI. Neste longo período, podemos também verificar a evolução da arte da iluminura desde o seu apogeu até ao seu declínio, nas regiões em que ainda permaneceu com algum vigor mesmo depois da introdução da imprensa. São evidentes três origens para estes códices. A influência flamenga no livro de horas [cat. n.º 3] datável de finais do século XV e que apresenta, ao nível das tarjas, elementos fitomórficos que evoluíram dos *golden scrolls* de princípios da centúria e que caracterizam a maneira franco-flamenga. No entanto, neste mesmo livro deparamos com a curiosíssima representação de São João em Patmos, muito próxima, pela sua composição, de um painel com o mesmo tema que está atribuído à Escola Holandesa e que

hoje se encontra no Museu Boymans-Van Beuningen, de Roterdão. Essa semelhança indica, com alguma probabilidade, um artista de origem neerlandesa.

Particularmente significativo é o livro de horas [cat. n.º 2] que se enquadra na no-

tores neerlandeses da linha de Bouts, em especial na figura da Virgem da Piedade. O traje do doador, no fólio contraposto ao da Virgem do Leite, inspirada no protótipo de Roger van der Weyden, permite-nos datar esta iluminura de inícios



tável corrente ganto-brugense, difundida pela oficina dos Bening, que tem como paradigma o célebre Breviário Grimani, da Biblioteca Marciana de Veneza. Pertence a esta mesma “escola” o livro de horas, dito de D. Fernando, do Museu Nacional de Arte Antiga. Naquele códice, sente-se, de novo, a influência dos pin-

do século XVI. É, sem dúvida, obra de um dos muitos mestres que laboraram na oficina dos Bening, talvez um seguidor de Gheeraert Horenbout.

O núcleo francês desta exposição inicia-se com a Bíblia Latina (*Vulgata*) [cat. n.º 10] datável do século XIV, como no-lo atesta o Cristo Crucificado [cat. n.º 10B].

O monge, talvez o doador, colocado fora da zona iluminada, recorda o estilo de Jean Pucelle (?-1334).

Há depois uma sequência de códices [cat. n.ºs 7-9], todos da transição do século XV para o XVI e, provavelmente, franceses. Destacamos no livro de horas [cat. n.º 7] a iluminura da Anunciação em que o anjo aparece à direita, programa iconográfico tipicamente francês e cujas tarjas e a capitular estão só esboçadas, o que nos permite entender a forma de trabalho nas oficinas de iluminura.

O conjunto de códices de provável autoria portuguesa, a que voltaremos no final do catálogo, inicia-se com um caso assaz problemático: referimo-nos ao missal de 1481 que ostenta a seguinte inscrição: “*Este livro he do mosteiro de Jesu E escreveo Isabel Luys freira no dito conventu. Acabou-se d’escrever fferia Vª xvª dias de fevereiro. Era do nascimento de Nosso Senhor Jesu Christo de mil iiii lxxxj. Sit nomen domini-benedictum in secula.*”

Esta legenda leva-nos a pensar que sendo a freira Isabel Luys a escriba do texto do missal, este devia ter sido iluminado em Portugal. Todavia, o requinte da execução da tarja não encontra antecedentes na iluminura nacional coetânea. Obra de um flamengo radicado entre nós? A hipótese fica em aberto para posterior investigação.

DLM

12

SANTO DOMINICANO NÃO IDENTIFICADO

Portugal

Primeira metade do século XVI

Pedra (vestígios de policromia)

65 cm

Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga

Inv. n.º 1103

Doação (Colecção Vilhena)

Sem ostentar atributos específicos para além do hábito dos frades pregadores da Ordem de São Domingos, do báculo de crossa florida e do livro santo sustentado na mão direita, é difícil identificar com precisão o herói dominicano que esta imagem de altar representa. O hieratismo com que o artífice impregnou a figura, embora se mostre cuidado na distribuição das pregas da capa do hábito e na relativa individualização da cabeça, pouco esclarece sobre a atribuição possível às mãos mais personalizadas da escultura portuguesa do sé-



culo XVI, sugerindo antes o enquadramento estilístico numa linha vernácula em que só pontual e paulatinamente intervêm aspectos da concepção figurativa influenciados pelos novos modos renascentistas.

A iconografia remete-nos, porém, para um sistema cultural em que a Ordem de São Domingos e os seus ilustres varões desempenham um papel quotidiano que já dilatou a originária missão da espiritualidade dos frades pregadores das origens medievais, fortalecida pela luta contra a heresia albigense, para se associar agora à intensa actividade proselitista desenvolvida através do ensino e da Inquisição. Foi por intermédio da utilização emblemática das mais prestigiadas figuras dominicanas que se construiu um património icónico que, desde 1536, poderá ser associado à viragem cultural e mental que corresponde à introdução do Tribunal do Santo Ofício no nosso país. Os círculos dominicanos detinham uma legitimidade na argumentação teológica construída ao longo de toda a vida anterior da ordem que se oferecia agora como base segura para a institucionalização da defesa da fé contra as práticas da lei mosaica e os desvios à ortodoxia católica romana.

MJVC

*Meditações sobre ha oraçam
do Pater Noster. Visto e aprovado
por frey Francisco Foreiro deputado
do Santo Officio*
Évora, s. imp., 1557

Cota: BPE, Res. 302 – C.
Ref.: Ans. 1086.



O teólogo dominicano português frei Francisco Foreiro nasceu em Lisboa, em 1522, e morreu em Almada, em 1581.

Tendo-se dedicado desde muito novo ao estudo das línguas latina, grega e hebraica, professou no Convento de São Domingos de Lisboa, em 1539.

Mandado por D. João III para Paris estudar Teologia, regressou ao reino cerca de 1540, tendo sido encarregado da educação do futuro prior do Crato, D. António, e nomeado pregador régio.

Em 1561 será enviado por D. Sebastião ao Concílio de Trento, como teólogo régio, onde sobressairá nos sermões quaresmais pregados aos padres conciliares, e onde alguns dos seus pontos de vista suscitarão violentas discussões.

Terminado o Concílio dirigiu-se a Roma, onde o papa solicitava a sua ajuda para a preparação do *Índice dos Livros Proibidos*, do Missal e do Catecismo romanos.

Volta a Lisboa em 1566, sendo dois anos mais tarde eleito provincial dos dominicanos portugueses.

As *Meditações* que aqui se expõem são um curioso livrinho, de pequeníssimo tamanho, e portanto extremamente portátil, certamente destinado ao uso pessoal. Este exemplar é considerado possivelmente único por Anselmo, que atribui a sua impressão provavelmente a André de Burgos.

IC/JL

14

VICENTE, Gil

*Tytollo que pos
huum homem sobre sua sepoltura*

Começa: "Pergunta-me quem fui eu..."

Manuscrito, em papel, constituído por dois fólhos em colectânea com capa de pergaminho.

Cota: BPE, cód. CXIV/1 – 41, fls. 62-63.

Ref.: Cid, *Gil Vicente e a Sua Época*, Évora, 1992, p. 25.



Este manuscrito é atribuído a Gil Vicente, embora a aceitação deste facto não seja unânime. No entanto, sendo a letra do seu tempo, a hipótese permanece.

O tema está glosado em nove estrofes de sete versos, focando aspectos ligados à morte.

IC/JL

MÁRTIRES, Bartolomeu dos (D., frei)
Cathecismo ou Doutrina Christãã
e Praticas spirituaes
Braga: António de Mariz “empressor
do Senhor Arcebispo e com licença
de sua S.R.”, 1564

Cota: BPE, Res. 329.
 Ref.: Ans. 840.



 arcebispo de Braga, D. Frei Bartolomeu dos Mártires, nasceu em Lisboa, em 1514, e morreu em Viana do Castelo, em 1590.

Entrou na ordem dominicana em 1528 e dedicou-se ao ensino até ser eleito arcebispo, em 1558.

No final de 1552, quando se encontrava no Convento de São Domingos de Évora,

foi convidado a dar aulas aos primeiros quatro alunos jesuítas de Teologia e a D. António, filho do infante D. Luís, que haviam transitado de Coimbra. Entre esses alunos contavam-se Afonso Barreto e o futuro Aristóteles Português, Pedro da Fonseca.

Participou no Concílio de Trento (1562-1563), tendo sido o primeiro prelado da Cristandade a executar os decretos tridentinos, no sínodo diocesano de 1564. Também celebrou, em 1566, o IV Concílio Provincial Bracarense, para adaptar às necessidades da província os decretos conciliares. E, apesar das inúmeras oposições, implantou energeticamente na sua igreja a reforma.

Na sua acção apostólica, considerava de capital importância as visitas pastorais, em que passava a maior parte do ano.

Para realizar a reforma da Igreja, consagrou-se especialmente à formação do clero, à instrução e moralização dos fiéis e à administração rigorosa dos bens eclesiásticos, de modo a reparti-los equitativamente. De grande rigor na defesa da primazia bracarense, que discutiu no Concílio, distinguiu-se pela sua caridade, pela preocupação com o ensino da juventude e pelo desejo de formação do clero.

Faleceu com fama de santidade, o que lhe valeu a publicação do decreto sobre a heroicidade das suas virtudes em 1845.

A obra que agora se expõe foi escrita em 1564, na sequência do Concílio de

Trento e destinava-se a ser usada pelos abades, reitores, vigários e capelães do arcebispado de Braga, na sua doutrinação das populações.

Curiosamente, diz-se na introdução, assinada pelo arcebispo, o seguinte: “[...] os Rectores que forem doutos na Sagrada Escritura, Theologia ou Canones, nam seram obrigados ler pollo livro; mas poderão com viva voz tratar e praticar o que se contém no capítulo que responde a cada hum dos ditos dias, ou pregar outras cousas que lhes parecerem necessárias. Mas os outros que não ouverem estudado as sobreditas sciencias, seram obrigados a ler pollo livro da maneira que acima decraramos.” Era, portanto, um trabalho destinado sobretudo aos menos habilitados, certamente para suprir as suas deficiências doutrinárias.

Note-se que o exemplar exposto, da primeira edição, considerada muito rara, pertenceu, como se indica em nota manuscrita aposta no seu rosto, ao Colégio da Ordem de São Paulo Primeiro Eremita.

IC/JL

AZPILCUETA NAVARRO,
Martinho de
Capitulo veynte y ocho de las addiciones del Manual de Confessores, del Doctor Martin de Azpilcueta Navarro añadido por el mismo autor. Con su tabla
Évora: en casa de Andres de Burgos, 1571

Cota: BPE, Século XVI, 5295.

Ref.: Ans. 403 (embora não refira o exemplar da Biblioteca Pública de Évora).



célebre canonista Martinho de Azpilcueta, conhecido por Navarro, nasceu em Barasoain, em Navarra, em 1492, e morreu em Roma, em 1586.

Primo de São Francisco Xavier, estudou em Alcalá e Toulouse e ensinou em Cahors, Toulouse, Salamanca e Oviedo.

A pedido de D. João III, veio para a Universidade de Coimbra, de 1538 a 1555, com fama de grande mestre.

Mais tarde viajará para Roma, onde gozará do maior prestígio junto dos papas Pio V, Gregório XIII e Sisto V, e onde permanecerá até à morte, tendo ficado enterrado na Igreja de Santo António dos Portugueses.

Nos seus estudos sobressai como jurista, sendo notável a divulgação atingida pela sua obra *Manual de Confessores*.

Como refere o autor, no prólogo, a obra destinava-se tanto aos confessores, a quem pretendia ajudar a discernir a natureza e gravidade dos pecados, como aos penitentes, aos quais inculcava a consciência da fealdade do pecado e da beleza da virtude.

Depois de uma análise teológico-moral das partes da penitência, isto é, da contrição, confissão e satisfação, refere as qualidades do confessor, sublinhando a prudência de que se deve munir para questionar e instruir o penitente.

O corpo da obra é uma análise em profundidade do objecto da confissão. Passa em revista o comportamento dos penitentes em relação à religião e à moral, e estabelece os parâmetros jurídicos em que essa actuação se desenrola. Assim, sucedem-se os estudos sobre os Dez Manda-

mentos, os Sete Sacramentos, os pecados mortais e as obras de misericórdia.

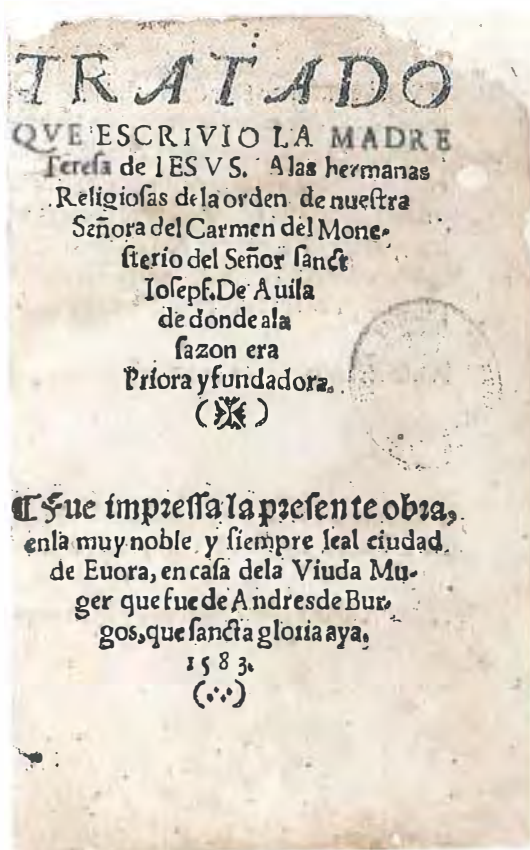
Depois, trata das pessoas, fazendo uma radiografia da dimensão moral da actuação dos vários estratos sociais. Coloca-se numa perspectiva mais urbana do que rural e dá especial relevo às esferas forense e clerical: os senhores, os juízes, os advogados, os acusadores, os réus, as testemunhas, os tabeliães, os doutores, os médicos, os tutores, os clérigos de ordens sacras, os beneficiados e os pregadores. Na última parte considera os pecados e as respectivas penas canónicas em que incorrem os infractores: a excomunhão, a suspensão, o interdito, a irregularidade, os pecados reservados ao papa e ao bispo. Termina com uma reflexão sobre o valor das boas obras daqueles que se encontram em pecado grave.

O exemplar que agora se expõe pertenceu ao Convento do Bosque, como se lê em nota manuscrita no seu rosto.

IC/JL

JESUS, Teresa de
*Tratado que escrivio la madre Teresa
 de Jesus. A las hermanas Religiosas
 de la orden de nuestra Señora del
 Carmen del Monasterio del Señor
 sanct Ioseph De Avila [...]*
 Évora: “en casa de la Viuda Muger
 que fue de Andres de Burgos,
 que sancta gloria aya”, 1583

Cota: BPE, Res. 264.
 Ref.: Ans. 423.



Santa Teresa de Jesus, ou Santa Teresa de Ávila, nasceu em Ávila, em 1515, e morreu em Alba de Tormes, em 1582. Tendo entrado para o mosteiro carmelita da Encarnação na sua cidade natal, em

1535, teve graves problemas de saúde e uma profunda crise espiritual, que terminou com uma conversão religiosa e o início de uma experiência mística (1554-1582), de que resultou a reforma do Carmelo.

Desde a instituição das Carmelitas Descalças, o seu itinerário religioso seguiu duas vias: uma, interior, acompanhada de experiências místicas e de actividade de escritora, e outra, exterior, de itinerância, como fundadora de conventos.

De grande dinamismo e intensas relações sociais, insólitas numa mulher do seu tempo, sensível aos problemas políticos e às transformações culturais e religiosas, teve uma produção literária excepcional, de linguagem castiça e estilo coloquial, ao serviço de uma grande profundidade doutrinal.

O seu humanismo e o seu misticismo detêm um lugar de tal relevo na história da religiosidade universal que foi declarada Doutora da Igreja, em 1967, pelo papa Paulo VI.

A intervenção de D. Teotónio de Bragança, filho de D. Jaime IV, duque de Bragança, e de D. Joana de Mendonça, na obra reformadora e literário-mística de Santa Teresa, nomeadamente na edição do presente *Tratado Espiritual*, merece alguns comentários.

Quinze anos mais novo, o futuro arcebispo de Évora contactou directamente e carteceu-se com a reformadora do Carmelo, pelo menos a partir de 1574, data da primeira carta hoje conhecida que a referida santa lhe escreveu. A longa correspondência manifesta o apreço que mutuamente se consagravam, a interajuda nas áreas da vida espiritual, monástica, pastoral, social e até política e o apoio moral que a santa de Ávila dava às actividades de carácter eclesiástico e diplomático do nobre português que, em troca, se tornou não apenas benfeitor e promotor das fundações terebianas de Condena, Madrid e Évora, mas também editor da mais importante obra literária de Santa Teresa. A abertura do primeiro convento carmelita que D. Teotónio, a instâncias de Santa Teresa, pretendeu estabelecer em Évora, e para o qual canalizou elevadas rendas, foi inviabilizada por razões de ordem conjuntural, que o levaram a doar, em 1587, o edifício

já construído à ordem cartusiana, que aí instituiu o Convento Scala Coeli, onde a comunidade se instalou canonicamente em finais de 1598.

No entanto, em 1594, conseguiu o arcebispo instituir o convento carmelita de Nossa Senhora dos Remédios, cuja comunidade transitou para o edifício definitivo, situado às portas de Alconchel, em 1606.

No campo editorial da obra de Santa Teresa de Jesus, o mérito e a glória do arcebispo eborense consistiu em ter sido ele a demover todas as dificuldades eclesiásticas que entravavam formalmente a publicação da primeira obra, precisamente a que aqui se expõe, e que normalmente é conhecida por *Caminho de Perfeição*. A santa colocou nas mãos do arcebispo a versão original desta obra, bem como a tradução castelhana da *Vida de Santo Alberto* e o sucesso foi total. A vida do santo patriarca de Jerusalém foi editada em Évora, em 1582, na tipografia da viúva de André de Burgos, ainda que o rosto da obra o não indique. O *Caminho de Perfeição*, ou *Tratado Que Escrevio la Madre Teresa de Jesus a las Hermanas Religiosas de la Ordem de Nuestra Señora del Carmen [...]* viu a luz do dia na mesma tipografia em 1583.

Assim entrava Santa Teresa no mundo editorial, com uma obra que marcaria rumos novos na espiritualidade, não apenas carmelita, mas simplesmente cristã, acom-

panhada de uma dedicatória de D. Teotónio às monjas de São José de Ávila, a qual é a primeira apresentação da personalidade e da obra da santa, feita por um dignitário da Igreja, que a conheceu de perto e que despendeu tempo, energias e dinheiro para levar por diante a tarefa da edição.

Esta obra, escrita pela maior mística de todos os tempos, está, pois, intimamente ligada ao arcebispo D. Teotónio de Bragança, à tipografia da viúva de André de Burgos e à cidade de Évora.

IC/JL

18

HENRIQUE (D., cardeal, rei)
*Meditações e Homilias sobre alguns
 mysterios da vida de nosso Redemptor
 e sobre alguns lugares do sancto
 Evangelho, que fez o Serenissimo
 e Reverendissimo Cardeal Iffante
 Dom Anrique, etc., por sua particular
 devação*
**Lisboa: oficina de António Ribeiro,
 1574**

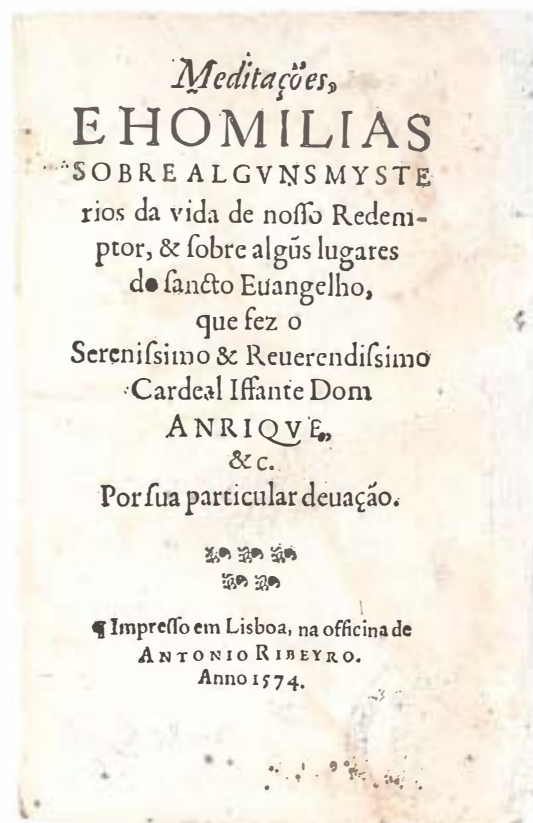
Cota: BPE, Res. 231 – D.
 Ref.: Ans. 921.

D Henrique foi o sétimo filho do rei D. Manuel e de sua segunda esposa, a rainha D. Maria. Nascido em Lisboa em 1512, foi sucessivamente arcebispo de Braga, de Évora e de Lisboa, cardeal-inquisidor-geral e, finalmente, rei de Portugal.

Teve um papel mecenático de extrema importância em Évora, onde fez construir monumentos e incentivou a arte e a cultura. Neste campo, foram de primordial importância a introdução da Companhia de Jesus em Évora, a fundação do Colégio e Universidade do Espírito Santo, do Colégio da Purificação, ainda hoje seminário arquidiocesano, e a elevação de Évora a metrópole eclesiástica, de que foi o primeiro arcebispo.

A sua actividade cultural reflectiu o ambiente da corte e da Igreja no seu tempo e, também, os mestres que teve, contando-se, entre eles, o matemático Pedro Nunes, o jurista Gaspar Correia e o humanista Nicolau Clenardo.

IC/JL



AFONSO (D., cardeal-infante)
*Livro da Vysytaçam do Bispado
d'Evora do anno de mill e bc
e xxxiiijº. A quall visytaçam fez
Luis Alvarez de Proemça capelaão
do Cardeall Iffante noso sennhor
e seu escrivam da Camara indo com
elle Fernam Pinto meiryinho do dito
bispado e Ruy Pirez da Costa moço
da Camara do dito sennhor por
estprivaam da dita visytaçam.
A qual se comecou [sic] a fazer
na Igreja de Samta Maria da villa
de Lavra aos vimte e dous dias
do mês d'abrill da dita era de mill
e quinhentos e tri<mta e quatro
annos e se acabou na vila de Momte-
moor a vimta nove d'outubro da
sobredita era*
**Original. Évora: 22 de Abril a 29 de
Outubro de 1534**

Papel, 372 fólios numerados, 27 × 19 cm, picota-
mento, justificação por ponta seca cerca de
20,5 × 12 cm, letra contemporânea, alguma orna-
mentação de títulos, tavoada no início. Encader-
nação em carneira com decoração gravada da
época, 28,5 × 20 cm, com restauros, orifícios de
fechos actualmente desaparecidos. Bom estado.
Cota: BPE, *Manuscritos*, cód. CXXIII/1-1.
Ref.: Rivara, tomo III, p. 40.



cardeal-infante D. Afonso nasceu
em Évora, em 1509, e morreu em
Lisboa, em 1540.

Filho de D. Manuel I e de D. Maria, foi
destinado, desde criança, à vida eclesiástica.
Foi comendatário da Abadia de Alcobaça,
prior-mor de Santa Cruz, obteve a Sé de
Viseu e, finalmente, em 1523, foi sagrado
arcebispo de Lisboa, Sé em que perma-
neceu até à morte.

Celebrou o sínodo arquidiocesano em
1534 e promulgou as respectivas consti-
tuições, impressas em Lisboa em 1537.
Publicou o calendário romano, tentou
reorganizar as paróquias e formar o clero.
Impôs os registos paroquiais.

Foi considerado um prelado piedoso e
magnânimo, humanista, não desdenhando
ensinar a doutrina às crianças e adminis-
trar por si próprio os sacramentos ao povo.
As visitas, normalmente anuais, eram
uma actividade de reforma da Igreja e ti-
nham como objectivo primordial erradi-
car o mal e apontar soluções correctas.
Diziam respeito tanto ao clero como aos
fiéis, interessando-se também pela ma-
nutenção condigna dos lugares, dos ob-
jectos sagrados e dos bens eclesiásticos.
É importante saber-se que, por via de re-
gra, os visitantes, que eram geralmente
juristas, se preocupavam mais com os as-
pectos negativos do que com os positi-
vos. Referem-se à normalidade apenas
com expressões como “a Igreja está bem
servida”, “tudo está bem” ou outras seme-

lhantes. Não admira, no entanto, que assim fosse, se pensarmos que as situações têm normalmente como objectivo a reforma das igrejas e dos seus servidores.

O visitador escolhido pelo cardeal D. Afonso foi Luís Álvares de Proença que, entre 22 de Abril e 29 de Outubro de 1534, calcorreou, freguesia após freguesia, o bispado, que se estendia por quase todo o Alto e Baixo Alentejo, pois ainda não existiam as dioceses de Portalegre e de Beja. Esta acta é um valioso repositório de informações pastorais, religiosas, sociais, demográficas, económicas e geográficas, que continua a aguardar publicação. Através dela, podemos conhecer a mentalidade, a cultura e a vida dos clérigos e do povo, os actos religiosos e os bens das igrejas.

Juntamente com as *Constituições*, publicadas no mesmo ano, a *Visitação* de 1534 constitui a melhor fonte histórica da vida religiosa do Alentejo nessa época.

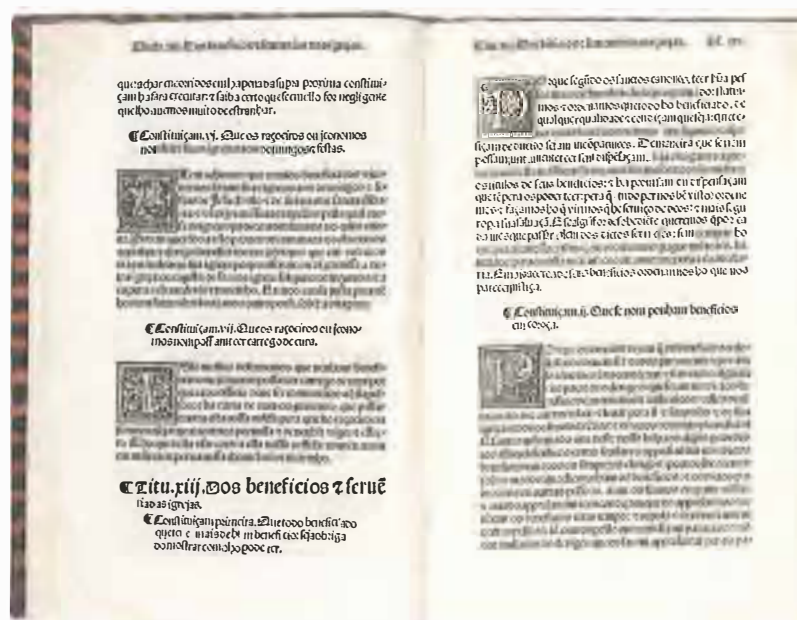
IC/JL

20

[Constituições do Bispado de Évora]
Lisboa: Jerônimo Galharde Francês,
per mandado do muito alto e muito
excelente Príncipe e senhor ho
senhor Cardeal Iffante de Portugal
Arcebispo de Lisboa Perpetuo
Administrador do Bispado D'Evora
e Comendatario do Mosteiro
D'Alcobaça, 1534

Cota: BPE, Res. 432.

Ref.: Ans. 603.



Além do que já se escreveu sobre constituições diocesanas em relação às publicadas em 1565, no tempo do arcebispo D. João de Melo, apenas são adequadas algumas notas sobre o cardeal D. Afonso, responsável por estas de 1534, que foram apresentadas, aceites e aprovadas em 27 de Maio, durante o sínodo por ele reunido, e editadas em 22 de Outubro do mesmo ano. Em relação a este

sínodo, que teve lugar em Évora, convém lembrar que nele intervieram activamente frei André de Resende, com o sermão da missa inaugural, e D. Francisco de Melo, primeiro bispo de Goa, com duas alocações. Também participaram Pedro Margalho e Gonçalo Pinheiro, futuro bispo de Safim e, posteriormente, de Tânger e Viseu.

O cardeal-infante D. Afonso recebeu uma esmerada educação, graças aos ensinamentos de mestres como os humanistas Aires Barbosa, Pedro Margalho e André de Resende.

Destinado, desde criança, à vida eclesiástica, será provido no bispado da Guarda com 7 anos e elevado ao cardinalato com 8, embora o barrete apenas lhe tenha sido imposto quando atingiu os 18 anos (1527). Foi comendatário do Mosteiro de Alcobaça, cargo que seu pai lhe alcançou por troca compulsiva com D. Jorge de Melo do bispado da Guarda. Administrador perpétuo do bispado de Évora, foi responsável pela publicação das *Constituições*, em 1534. Desde 1523 que foi arcebispo de Lisboa, onde permaneceu até à morte, em 1540. Aí realizou o sínodo de 1536.

Publicou o Calendário Romano, impôs aos párocos a leitura quotidiana da doutrina cristã nas igrejas e ordenou o registo obrigatório de baptizados, casamentos e óbitos. Como humanista, foi apreciado pelo próprio André de Resende.

No governo da diocese de Évora revestiram-se de capital importância a introdução obrigatória do rito romano, a visitação que efectuou à Catedral em 1537, onde organizou o ensino da música, da gramática e do catecismo, bem como a realização do sínodo, das constituições e da visitação do bispado, realizados em 1534.

Sucedeu-lhe, como primeiro arcebispo de Évora, o irmão, o futuro cardeal e rei, D. Henrique.

IC/JL

*Index Librorum Prohibitorum cum
Regulis confectis per Patres a
Tridentina Synodo delectos,
autoritate Sanctiss. D.N. P. IIII,
Pont. Max. comprobatus*
Lisboa: "de mandato Serenissimi
Cardinalis Henrici, Infantis
Portugalliae, Archiepiscopi
Vlixbonensis, Legati à latere,
apud Franciscum Corream eiusdem
Principis ac Domini Typographum",
1564

Cota: BPE, Res. 148.

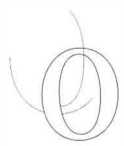
Ref.: Ans. 474.

Pertenceu a frei Francisco de Chaves e ao
Convento de Santo António de Estremoz.

A esta obra segue-se outra:

*Rol dos Livros que neste Reyno
se prohibem per o serenissimo
Cardeal Iffante, Inquisidor geral
nestes Reynos e senhorios de Portugal.
Com as Regras do outro Rol geral que
veo do sancto Concilio, trasladadas
em language vulgar per mandado do
dito Senhor, pera proveito daquelles
que carecem da lingua latina*
Lisboa: Francisco Correia, impressor
do Cardeal Infante Nosso Senhor,
1564

Cota: BPE, Res. 148 – A.
Ref.: Ans. 475.

 *Index* é uma lista de livros cuja leitura ou posse, sem licença especial, era proibida total ou parcialmente, em definitivo ou condicionalmente, até que o autor, editor ou possuidor os corrigisse das passagens consideradas perniciosas para a fé ou para os costumes.



A finalidade que levou a Santa Sé a editar estas listas foi indicar aos fiéis quais os livros prejudiciais e que, por isso, não deviam ser lidos. O primeiro *Index* foi promulgado pelo papa Paulo IV, em 1559.

Nos exemplares que se apresentam, do mesmo lugar, impressor e data, é curioso notar que o primeiro é em latim e o segundo em português, “*pera proveito daquelles que carecem da lingua latina*”.

O *Index* é a materialização da prática da censura e proibição de livros com doutrinas heréticas ou perniciosas para a unidade da fé. Essa prática remonta aos primeiros séculos da Igreja, que sempre impôs aos seus súbditos a abdição dos livros portadores de heresias. Encontramo-la já, formal e oficialmente expressa, nos concílios de Niceia (325) e de Cartago (398).

A fundamentação desta prática residia no facto de as heresias serem consideradas uma doença espiritual contagiosa que, como tal, obrigava a autoridade eclesiástica a tomar precauções para impedir a sua propagação. Essas precauções podiam ir até à erradicação do “vírus”, que eram as ideias nefastas, com os respectivos suportes materiais, que eram

os livros, e, em casos extremos, até à marginalização ou supressão das próprias pessoas.

As guerras contra os hereges e a Inquisição, com todos os seus exageros, de que os poderes civis se apropriaram e levaram até às últimas consequências, são as expressões mais radicais dessa mentalidade. A censura, que antecedeu o *Index* e se prolongou até aos nossos dias, ainda existe em muitos países como arma do poder civil contra todos os que constituem um perigo para a situação estabelecida, e é também uma consequência da referida mentalidade.

Em Portugal, o primeiro *Índice* de livros proibidos foi mandado fazer pelo inquisidor-mor D. Henrique. É interessante notar o objectivo da obra, indicado na provisão que a antecedia. Visava proporcionar àqueles que, por ignorância, possuíam ou liam livros proibidos, um instrumento que os esclarecesse e, ao mesmo tempo, os impedisse de continuarem naquela prática [Almeida, 1968, vol. II, p. 420].

IC/JL

22

VIRGEM COM O MENINO

Portugal, oficina de Coimbra,
influência de João de Ruão
Século XVI (1540-1550)
Pedra (vestígios de policromia)
79,3 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga
Inv. n.º 1182
Doação (Colecção Vilhena)

A originalidade desta escultura da Virgem ensinando o Menino Jesus a ler reside tanto na iconografia como no retrato intimista de uma cena que reflecte não só um novo olhar sobre a infância, mas também sacraliza o ensino e transmite para a memória a sua importância cultural no século XVI. Iconograficamente, estamos perante uma interpretação que conjuga os temas da Virgem da ternura, representada a olhar amorosamente o Menino sentado sobre o seu lado direito, com uma reminiscência da Virgem *Sedes Sapientiae*, pela entronização, e ainda uma



transliteração do tema de Santa Ana ensinando a Virgem a ler.

O imaginário captou num instante um episódio de gineceu quinhentista que, de acordo com Luis Vives ou Erasmo, dois dos mais influentes teóricos da pedagogia do Renascimento sobre a cultura portuguesa, seria o espaço preferencial para os exercícios de aprendizagem na primeira infância, recuperando a ideia educacional clássica. Recomendava Vives que *“Si la madre sabe letras, enséñelas ella misma a sus hijos pequeñuelos, porque en ella tengan, a la vez, madre, ama, maestra y la amen más y aprendan más rápidamente, ayudándoles el amor que profesan a la que les enseña”* [Vives, 1523]. Ao utilizar o exemplo sagrado da Virgem ocupada com o ensino das primeiras letras ao seu Filho, a imagem condensa com insigne mestria um dos valores programáticos do pensamento humanista e indicia a capacidade de resposta criativa da oficina de Coimbra às ideias de vanguarda.

MJVC

Exposições

Imagens no Tempo. Escultura Portuguesa do Museu Nacional de Arte Antiga. Séculos XII-XVIII, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1988.

23

CRUZ PEITORAL DO ARCEBISPO D. JOÃO DE MELO

Portugal
Século XVI
Prata dourada e incisa
13 × 8,2 × 1 cm
Não apresenta marcas
Évora, Museu de Arte Sacra da Sé



Pertencia normalmente às dignidades de bispo e arcebispo, o uso de uma cruz latina de suspender ao pescoço em posição peitoral, como o testemunha este exemplar, de grande

sobriedade, com as hastes de secção retangular molduradas sem

quaque r adorno supérfluo. Também a suspensão da cruz é de extrema simplicidade, com argola lisa e olhal soldado ao topo do braço vertical da peça. Segundo Mendeiros [Mendeiros, 1985, p. 45], chantre da Basílica Metropolitana de Évora, esta cruz peito-

ral, bem como os exemplares que a seguir se descrevem, foram encontrados no túmulo de D. João de Melo e Castro, segundo arcebispo de Évora (1564-1574), que se encontra sepultado na nave direita da mesma catedral.

ANEL DO ARCEBISPO D. JOÃO DE MELO

Portugal

Século XVI

Prata dourada, quartzos, vidros coloridos e uma ametista

Ø 4,5 cm; 3,5 cm

Não apresenta marcas

Évora, Museu de Arte Sacra da Sé



Anel de imponentes dimensões, constituído por um aro liso em prata dourada, onde se fixa uma chapa moldurada em forma de florão, de contorno polilobado envolvendo oito gemas de formato, lapidação e coloração variados e encastoadas por meio de grampos em seus alvéolos. Ao centro, uma grande ametista de formato rectangular¹, talhada em mesa, fixada, como as restantes gemas, pelo processo de garra e virola, utilizado no final da Idade Média e no Renascimento. O reverso apresenta um motivo floral estilizado aberto a buril em sintonia com o desenho do anverso. Se bem que o trabalho não seja particularmente requintado, a composição deste anel é de grande efeito decora-

tivo, lembrando um firmal ou fecho de capa, semelhante aos representados na pintura portuguesa quinhentista. Morfológicamente, deve aproximar-se do magnífico exemplar em prata dourada, granadas e cristal de rocha, existente no Museu Nacional de Arte Antiga e proveniente do Convento da Ordem de Cristo em Tomar, igualmente com a forma de um florão de contorno polilobado, mas de lavor mais elaborado no preenchimento dos espaços vazios [Orey, 1995, inv. n.º 128v, pp. 15 e 20]. Tal como a cruz peitoral, anteriormente referida, este anel foi encontrado no túmulo de D. João de Melo e Castro, segundo arcebispo de Évora [Mendeiros, 1985, p. 45], que sucedeu neste arcebispado ao cardeal-rei D. Henrique (1540-1564).

LO

¹ A ametista, de boa qualidade, não apresenta o desgaste das restantes gemas, pelo que deve ter sido colocada em época posterior em substituição da pedra original possivelmente desaparecida.



TRÊS ALFINETES DE PÁLIO ARQUIEPISCOPAL

Portugal
Século XVI
Prata dourada, quartzos e vidros coloridos
1,5 × 1 cm (gemas); (total: 14 cm)
Não apresentam marcas
Évora, Museu de Arte Sacra da Sé

Entre os objectos achados no túmulo do arcebispo D. João de Melo e Castro, como a cruz peitoral e o anel, já referidos, foram localizados ainda três invulgares alfinetes, que segundo refere J. F. Mendeiros pertenceram ao pálio arquiépiscopal [Mendeiros, 1985, p. 46], devendo ser então, certamente, em número de quatro. São constituídos por uma haste rectilínea em prata dourada, rematada por um punho que serve de suporte ao engaste da gema. As gemas apresentam-se forradas¹, tal como acontece no anel, e cravadas pelo antigo processo de garra e virola. Dado que estes acessórios se encontravam entre os pertences pessoais do arcebispo, não é improvável que os mesmos se destinassem a adornar a rica capa de asperges daquele prelado, por ocasião de cerimoniais solenes.

LO

¹ Forro – finíssima folha de metal, colocada sob uma gema genuína ou de imitação para lhe acentuar o brilho ou a cor [Orey, 1995, p. 121].

TABOA DOS DOMAIROS DE CADA SOMANA E DAS MAIS OBRIGAÇÕES DOS BACHAREIS E CAPELLAIS

Portugal
Século XVI
Latão e prata
32 × 53 cm
Évora, Museu de Arte Sacra da Sé

Quando o cardeal D. Afonso visitou canonicamente a Sé de Évora, em 1537, não encontrou tudo a funcionar da melhor maneira. Umass coisas funcionavam bem e outras mal. Às primeiras não regateou louvores; às segundas não poupou críticas, mesmo que se tratasse de um bispo, como aconteceu com D. Martinho de Portugal, bispo do Funchal, a quem, por causa das prolongadas ausências, impôs como chantre interino, enquanto se encontrasse nessa situação, Ambrósio Rodrigues.

Havia serviços, como o do ensino das Humanidades, que simplesmente não funcionavam. Para dar resposta a essa situação, o cardeal instituiu a Escola de Gramática que confiou ao mestre Luís Álvares, secundado por um “repetidor”.

O sector da música litúrgica estava nas mãos do célebre Mateus de Aranda, que acumulava os cargos de maestro (mestre da capela) e de professor de música (mestre da claustra). Para apoiar musicalmente a liturgia, dispunha de catorze cantores e do apoio dos oito moços do coro e de

clérigos que voluntariamente a isso se dispusessem.

O cardeal insurgiu-se contra a incúria e o relaxamento que se haviam instalado em alguns dos responsáveis dos serviços litúrgico e pastoral. Havia pessoas que eram faltosas. Para erradicar esses males, convidou os responsáveis de cada sector a cumprir em e fazerem

cumprir as respectivas obrigações e, para evitar que os apontadores do serviço se desculpassem com o facto de a legislação referente às obrigações dos membros da Sé andar dispersa, decidiu juntá-la e publicá-la na acta da visitação. Havia na Sé dois apontadores: um do cabido e outro dos bacharéis. Para que cada um conhecesse oportunamente as obrigações semanais decorrentes da distribuição do serviço,

o cardeal confiou ao chantre o encargo de, directamente ou através do subchantre, fazer "*a tavao das somanas das dinidades, conegos e bacharees*".

A *Taboa* que aqui apresentamos é a materialização dessa determinação, no respeitante aos bacharéis e capelães da Sé. Nela era apresentado o

mapa de serviço dos bacharéis e dos capelães da Sé que, nessa altura, eram, respectivamente, quinze e dois.

Através desta *Taboa*, os referidos bacharéis e capelães ou curas conheciam os seus dias de intervenção às estantes, no Ofício de *Prima*, nos *aniversários* de defuntos, nos sacramentos, e ainda quando tinham de presidir a serviços, envergando a capa, ou servir de acólitos (ajudantes).



IC/JL

[Visita da Sé pelo Cardeal-Infante
D. Afonso em 1537]

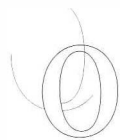
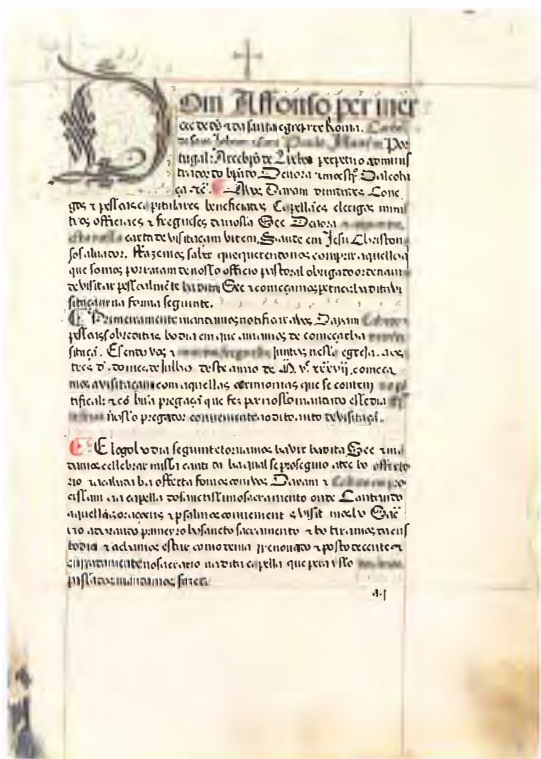
Começa: "Dom Affonso per mercee de Deus e da
Santa Igreja de Roma Cardeal de Sam Jobam e
Sam Paulo, Iffante de Portugal..."

Manuscrito, original, pergaminho, 32 × 23,5 cm, 3+33+2 fólios com numeração diversa, justificações e linhas para escrita traçadas a tinta vermelha, capitais decoradas com destaque para a primeira, decoração a ouro fino, restos dos fios de seda azuis e brancos que certamente possuíram o selo pendente do cardeal. Decoração da encadernação gravada a seco com motivos geométricos, com rótulo sobre a capa. Bom estado geral.

Assinatura autógrafa do cardeal junto da data: 1537.

Cota: ASE, *Manuscritos*, CEC – 5 X.

Ref.: Tarouca, p. 85.



códice que contém a visitação feita
pessoalmente pelo cardeal-infante
D. Afonso à Sé de Évora, em Julho de
1537, é de uma importância extraordi-

nária para a história, não apenas daquela
instituição, mas também de toda a dio-
cese. Trata-se da narração de tudo quanto
ocorreu durante os vários dias que o pre-
lado dedicou à análise pormenorizada do
edifício, com todas as suas divisões, das
alcaias litúrgicas, dos cargos e respecti-
vos titulares, desde o deão ao mais hu-
milde dos funcionários que zelavam pelo
bem da instituição. Tudo foi organizado
e se desenrolou em estrita ordem.

A visita pastoral foi iniciada em 3 de Ju-
lho, com um grande pontifical, em que
participaram todo o cabido, com as suas
dignidades, os clérigos adstritos à Cate-
dral, os funcionários e grande concurso
de fiéis.

No dia seguinte, inaugurado com missa
solene, procedeu-se à análise do sacrário,
da pia baptismal, das âmbulas dos santos
óleos, das capelas da Sé e do claustro, da
sacristia e respectivo recheio litúrgico.
Terminada a visita aos lugares e a ins-
pecção aos objectos, o cardeal reuniu-se
na sala capitular com o cabido, para tra-
tar dos seus problemas e de tudo quanto
respeitava à organização dos serviços li-
túrgicos e à vida pastoral, sacramental e
cultural. Depois de ouvir todos e cada
um dos cônegos, solicitou sugestões por
escrito para a eleição de deputados que
o ajudassem a analisar todas as situações
e a encontrar as soluções mais ajustadas.
De posse de todos os elementos, o car-
deal aprovou um documento, dividido em

dezasseis capítulos, consagrados às dignidades capitulares e demais intervenientes no serviço da Sé.

Os três grandes vectores da legislação então emanada foram os da liturgia, da pastoral e da cultura. Em relação à liturgia, impôs ao mestre-escola, que na altura era o bispo de Targa, D. João, a manutenção de um mestre de música, que havia de chamar-se mestre da crasta ou da clausta. Esse cargo era desempenhado pelo célebre Mateus de Aranda, que acumulava o de mestre da capela ou do coro. Nessa altura a Sé dispunha de catorze cantores, que actuavam em todos os ofícios e procissões. Era uma autêntica escola de música, onde aprendiam o cantochão e o canto de órgão não apenas os cantores e os oito moços do coro de que dispunha a Sé, mas também os cônegos e os bacharéis.

No respeitante à vertente pastoral, pois a Sé era sede de paróquia, o cardeal estabeleceu normas precisas, principalmente no *“Título dos beneficiados. Sé”*, sobre a vida sacramental e os livros de baptismos e de funerais.

O cardeal, antecipando-se ao Concílio de Trento, que legislou sobre a instituição dos livros de registo paroquial,

já ordenara na diocese de Lisboa, através das Constituições de 1536, a existência de um livro de registos em todas as igrejas paroquiais em que fossem inscritos, numa parte, os baptismos, com o nome do oficiante, o dia, mês e ano, o nome dos pais legitimamente unidos em matrimónio, bem como o dos padrinhos e madrinha. Noutra parte seriam registados os óbitos, com o nome do defunto, o dia, mês e ano da morte e os nomes dos testamenteiros [Almeida, 1968, vol. II, pp. 568-569]. Foi essa prática que D. Afonso introduziu também em Évora. Igualmente se prende com esta vertente o ensino diário da doutrina cristã às crianças, que constituía uma autêntica escola de formação aberta não apenas àqueles que mais tarde enveredariam pela vida clerical, mas também aos meninos e meninas da cidade.

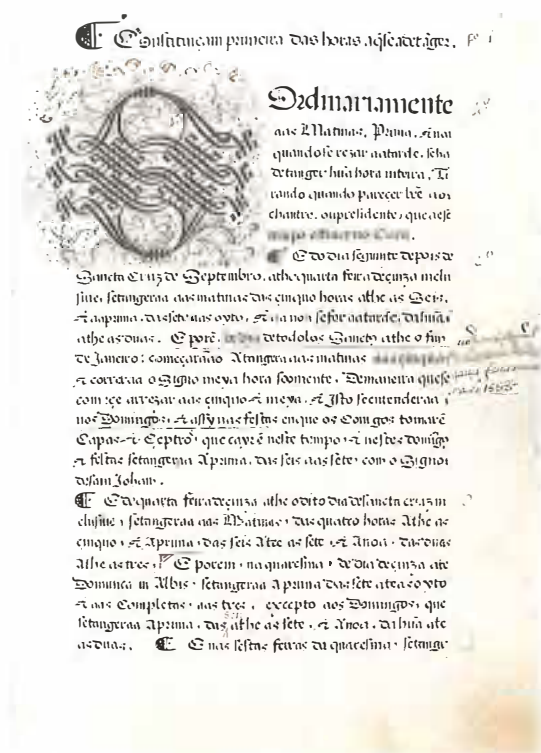
Finalmente, a preocupação cultural do cardeal levou-o a instituir uma escola de gramática, aberta a todos aqueles que serviam a Sé, clérigos ou não, e a todos os candidatos vindos da cidade, da diocese, ou mesmo de fora. Esta escola foi confiada ao mestre Luís Álvares. Também se situa na vertente cultural o interesse manifestado pelo prelado em relação à Biblioteca e ao Arquivo, como suportes materiais do ensino e da investigação. Este códice foi editado por Isaías da Rosa Pereira [Isaías, 1972].

MELO, João (D., arcebispo de Évora)
[*Constituições da Igreja da Sé
de Évora de 1569*]

Manuscrito, original, pergaminho, cerca
32 × 23,6 cm, 158+2 fólios com numeração da
época. Bela e extremamente regular escrita da
época. Encadernação em couro com decoração
impressa a seco, da época, com pregaria e restos
de fechos. Bom estado geral de conservação.

Cota: ASE, *Manuscriptos*, CEC 4-VII.

Ref.: Tarouca, p. 80.



Estas *Constituições*, totalmente de-
dicadas à Sé de Évora, contêm três
regimentos: o Regimento do Breviário Ro-
mano, que teve efeito a partir de 1570,
o Regimento da Sacristia e o Regimento
das Criações do Cabido, de que a corpo-
ração em causa discordou em alguns pon-
tos. Talvez por causa disso, o prelado

publicou um decreto em que determinava
“que se tenha em bom recato preso no
Choro, por uma cadea que tem, como
estava para se poder ver e ler todas as
vezes que for necessario” [Mendeiros,
1995-1996, p. 69].

No final indica-se a data da ela-
boração deste códice: de 11 de
Maio de 1569, a que se segue a as-
sinatura autógrafa do arcebispo.

IC/JL

SÃO JOÃO EVANGELISTA

Adriaen d'Anvers

c. 1515-1520

Madeira policromada

720 × 660 × 160 cm

Lisboa, Colecção António Miranda

Seguindo um padrão muito
comum na representação dos
Evangelistas que perdurou ao longo
de toda a Idade Média e ainda no
século XVI, São João, o discípulo
amado e autor do Quarto Evange-
lho e do Apocalipse, patrono dos
escritores e dos teólogos, está sen-
tado frente a uma estante, sobre a
qual se abre um livro – referência
ao *volumen* da Nova Lei, de que
foi, porventura, o mais poético e
visionário redactor –, escrevendo
sobre uma filactera. O evangelista

tem junto de si a águia, seu atributo, que, por vezes, em muitas obras desta época, surge também como suporte da pena ou do tinteiro, apoiando o labor do escultorista. Ocupando todo o rebordo da estante inferior, talhada em belas letras de desenho gótico, lê-se a orgulhosa assinatura do mestre escultor: *adriaen d'anvers*. Este tipo de representação dos Evangelistas tornava-os facilmente modelos do trabalho intelectual dos letrados. Fossem eles monges, clérigos catedralícios ou professores das universidades, ao longo da era medieval, e, por extensão, dos humanistas de Quatrocentos e Quinhentos. No altar-mor da Sé Velha de Coimbra, realizado nos anos de 1499-1501, pela parceria flamenga Olivier de Gand e Jean d'Ypres, três dos Evangelistas da predela seguem esse cânone de representação (a exceção é São Lucas, figurado como pintor, com um negro amassando as tintas). No Museu Nacional de Arte Antiga guarda-se um *São Marcos*, em vestes e pose de letrado, sentado à sua estante, da autoria de um outro mestre flamengo, Cornelis de Holanda.

A belíssima escultura que se apresenta foi revelada

na exposição *O Brilho do Norte*, merecendo, então, uma sumária caracterização formal, na impossibilidade de ir muito mais além na identificação do mestre que assina a peça com tanta evidência, na contextualização estilística ou mesmo na datação – Fernando Grilo, redactor da notícia, data a peça de cerca de 1510 [cf. Grilo, 1997, pp. 266-267]. Contudo, quando o seu proprietário actual a adquiriu, há um par de anos,



informou-nos que o fizera perto de Salzedas, no aro de Lamego e das terras de Riba Côa.

Pela data presumível de execução da escultura – o primeiro quartel de Quinhentos – o mestre escultor e entalhador activo nessa região é o flamengo Arnao de Carvalho cuja actividade foi inicialmente estabelecida por Vergílio Correia, ao revelar a documentação relativa ao retábulo da Sé de Lamego, dado que foi subcontratado pelo pintor do políptico – o mestre viseense Vasco Fernandes – para executar, em parceria com João de Utreque e Ângelo Ravanel, a marcenaria retabular [Correia, 1924, pp. 84-86]. Está, assim, documentado, de 1506 a 1510, no referido retábulo-mor da Sé de Lamego, e, de 1523 a 1533, em portas para a mesma Sé e em diversos trabalhos para igrejas paroquiais da região, residindo, nos últimos nove anos, no couto do Mosteiro de Salzedas [*ibidem*]. Entre 1510 ou 1511 – conclusão do retábulo de Lamego – e 1523 há um vazio documental, apenas se sabendo que deverá ter feito um retábulo para Almendra antes desta última data, pois ao ser contratado para obras em Freixeda do Torrão (1523) e em Malpartida (1526) se toma como modelo o dito retábulo de Almendra [*ibidem*]. Mais recentemente, Rafael Moreira e Dalila Rodrigues alargaram as referências documentais dentro do segundo período indicado, nomeadamente no que respeita

aos anos de 1524-1525 [Moreira, 1991, pp. 3-11; Rodrigues, 1998, pp. 41-44], estabelecendo a identificação de um apreciável núcleo de obras nas igrejas de Escalhão e de Castelo Rodrigo. Estas obras revelam um artista de recursos medianos, dependente da encomenda provincial, incapaz de satisfazer a clientela mais exigente dos centros mais cosmopolitas do litoral ou da vizinha Castela.

Já este *São João Evangelista* de Adriaen d'Anvers mostra um artista com outras capacidades de modelação da anatomia humana (como a belíssima cabeça do santo com os seus cabelos expressivamente ondulados) ou animal (a elegante e altiva águia) ou dos panejamentos (os largos e volumosos pregueados da túnica ou o dinâmico lançamento do manto em diagonais “miúdas”), digno de emparceirar com os artistas nórdicos que arrematavam as mais vantajosas encomendas dos vizinhos centros castelhanos, como

Salamanca ou Valhadolide ou mais longínquos, como Burgos ou Toledo. Se procurarmos artistas cujo apelido indica a mesma proveniência de Adriaen d'Anvers, não deve esquecer-se que o famoso Gil de Siloé (activo de 1480 a 1504) era, por vezes, conhecido como Gil de Amberes e que um Francisco de Amberes foi parceiro de Juan de Borgoña em retábulos na Catedral de Toledo [González Martí, 1924, pp. 197-199]. É, pois, bem provável que Adriaen d'Anvers tenha trabalhado em Castela e daí se tenha deslocado para satisfazer, episodicamente, uma encomenda retabular do poderoso Mosteiro de Salzedas, pelos anos de 1515-1520, quando Vasco Fernandes realizou pinturas para a igreja monacal, algumas ainda na sacristia do templo, período que corresponde também ao vazio documental sobre Arnão de Carvalho.

Em meados do século, um dos mais notáveis escultores renascentistas activos no país vizinho era um

Domingo de Amberes, autor do monumental retábulo-mor de Pampliega (1552-1558), de ressaibos ainda platerescos e goticistas [Checa, 1983, pp. 245-247 e 259]. Mas Adriaen d'Anvers parece ainda vinculado aos formulários tardo-góticos do seu país de origem, embora o seu tipo de modelação já não apresente o carácter fortemente anguloso que caracteriza a produção dos finais do século XV e inícios do XVI de artistas nórdicos que trabalham em León ou em Castela, como Juan de Malinas, Copín de Holanda, Alejo de Vahia ou o já mencionado Gil de Siloé [cf. *El Arte en el Tiempo del Tratado de Tordesillas*, 1994, pp. 100-137]. Acresce que o largo gesto de um São João escrevendo com serenidade sobre a filacteria, secundarizando um pouco a própria estante, lembra os gestos semelhantes dos magníficos evangelistas de Pedro Berruguete, no Retábulo de São João Baptista da Igreja de Santa Maria del Campo, em Burgos, o que demonstra uma certa aproximação, por parte de Adriaen d'Anvers, da pose e da suavidade dos modelos renascentistas emergentes.

Será, pois, urgente, levar a cabo uma investigação em arquivos e colecções do país vizinho que nos possa trazer uma identificação mais precisa deste mestre.

FABP

Bibliografia
Grilo, 1997.

*Forma sive ordinatio capelle
illustrissimi et christianissimi
principis Henrici sexti regis Anglie
et Francie ac domini Hiberne
descripta Serenissimo principi
Alphonso Regi Portugalie [per]
Willielmum Say Decanum capelle
supradicte*

Manuscrito em pergaminho, 23,3 × 16 cm, 41+4 fô-
lios com numeração recente a lápis vermelho, jus-
tificação delimitada a traço fino de pena, letra da
época escrita a vermelho e cor natural, belíssimas
iluminuras de tipo vegetalista, vinhetas com as ar-
mas de Portugal e Inglaterra esquadreladas com as
de França, capitais pintadas e decoradas com folha
de ouro. Encadernação muito usada com pouco in-
teresse. Bom estado geral.

Cota: BPE, *Manuscriptos*, CV/1-36 d.

Ref.: Rivara, tomo IV, p. 18.

Henrique VI de Inglaterra, filho de
Henrique V, nasceu em Windsor,
em 1421, e morreu em Londres, em
1471. Sucedendo a seu pai com menos
de um ano de idade, teve uma vida
agitada por constantes lutas com os

Franceses e com
grupos rivais in-
gleses, acabando
por ser assas-
sinado. A sua
desventurada
vida serviu de
inspiração a
Shakespeare para
escrever o drama
Henrique VI.

Diz-se no pró-
logo que o deão
da capela do rei

de Inglaterra, Gui-
lherme Say, fez esta
descrição por ins-
tâncias de Álvaro
Afonso, a quem
D. Afonso V de
Portugal o pediu,
possivelmente por
desejar aplicar
cerimonial seme-
lhante na corte por-
tuguesa.

Este livro pertenc-
ceu, de 1558 a

1562, a António David Temudo e, mais
tarde, a D. Diogo Fernandes de Almeida.

IC/JL

As medidas de reorganização do espaço
social da nobreza que D. Afonso V pro-
moveu não têm sido sempre bem com-
preendidas pela historiografia. Uma delas
diz, justamente, respeito ao esforço de
reordenação da orgânica funcional, da eti-
queta e das cerimónias da corte régia com
a correspondente capacidade de atracção
das elites nobiliárquicas. Este manuscrito
documenta-o parcialmente, uma vez que
revela a importância crescente que à ca-
pela real era atribuída no cerimonial de
corte. Constitui ainda um excelente exem-
plo da circulação dos modelos cerimo-
niais na Europa de então, nomeadamente
entre Portugal e Inglaterra.

MSC



*[Ordenações de el-Rey D. Manuel I].
O primeiro livro das Ordenações
Évora: Jacobo Cronberguer, s.d.*

Cota: BPE, Res. 239.
Ref.: Ans. 534.



Embora se discuta a data da sua primeira edição completa, o certo é que, com o *Regimento dos Officiais das Cidades, Vilas e Lugares destes Reinos*, de 1504, e com os *Artigos das Sisas*, de 1512, as *Ordenações Manuelinas* (1514-1521) foram uma das primeiras aplicações, em Portugal, da arte da imprensa à comunicação política. Assim, as *Ordenações* aca-

bam por ser duplamente emblemáticas. Quanto ao conteúdo – e embora antecedidas pelo ensaio das *Ordenações Afonsinas* (1446) –, elas constituem um exemplo muito precoce de codificação do direito na Europa moderna, antecipando codificações espanholas, alemãs e francesas, de âmbito, de resto, mais restrito. Decalcando a estrutura das *Decretais* de Gregório IX (1234), elas abarcam todos os ramos do direito, desde o que hoje seria o direito constitucional (livro II) e direito administrativo (livro I), até aos vários ramos do direito privado e processual (livros III e IV) e ao direito penal (livro V). Por outro lado, ao submeterem a opinião dos grandes juristas italianos dos séculos XIII e XIV ao crivo dos que depois delas tivessem escrito, as *Ordenações* abrem a via à modernização do direito aplicado em Portugal. Quanto à forma impressa, só ela permite pôr o direito régio ao alcance de muito mais juristas, nomeadamente dos juízes locais. Que, embora leigos, deviam aplicar o direito régio. É porventura pensando nessa dimensão periférica da administração que D. Manuel – ao mesmo tempo que pre-

para uma reforma dos forais – autoriza a edição dos três corpos legislativos a que nos referimos, fundamentais para a disciplina da administração local. Finalmente, as *Ordenações Manuelinas* encorporam os exemplos mais notáveis de iconografia do poder régio do nosso século XVI – as célebres xilogravuras em que o rei, expressamente designado como vigário de Cristo na terra, administra justiça, ouve as súplicas do povo, discute com mercadores, castiga os malfeitores.

AMH

Bibliografia

Alves, 1985; Gomes da Silva, 1977.

32

AFONSO (D., arcebispo, infante) [*Sínodo Diocesano de Évora de 1534*]

Manuscrito, original, pergaminho, 37,5 × 26,7 cm, 18 fólios numerados a lápis. Encadernação de couro lavrado com decoração impressa a seco e com folha de ouro, da época, vestígios de fitas de atar de cor vermelha, rótulos manuscritos colados na capa e lombada. Corte dos fólios dourado a ouro fino. Bom estado dos fólios, estado sofrível da encadernação, muito usada e com muitas zonas esfoladas.

Cota: ASE, *Manuscritos*, CEC 5-IX.

Ref.: Tarouca, p. 85.

Este códice, composto por todos os actos do sínodo, é uma forma pública dos “autos” dele. Tem assento de



abertura, por ordem do cardeal D. Afonso e é assinado no final pelos notários apostólicos Luís Gonçalves Botafogo, clérigo eborense, e Diogo Afonso, clérigo de Coimbra, que desenharam os seus sinais. Durante o ano de 1534, o cardeal-infante D. Afonso concentrou com especial empenho e discernimento a sua actividade pastoral na diocese de Évora:

- Em 16 de Abril, convocou o sínodo diocesano, que havia de começar em 25 e terminar em 30 de Maio;
- De 22 de Abril a 29 de Outubro, Luís Álvares de Proença, capelão do cardeal, fez a visitação da diocese, com início em Lavre e término em Montemor-o-Novo;
- A 22 de Outubro eram editadas as *Constituições* do bispado, saídas do sínodo e

aprovadas pelo papa Paulo III, através da bula de 6 de Dezembro de 1535.

Tanto a carta convocatória como as actas do sínodo de 1534 começam por exprimir os objectivos do mesmo: *“Fazemos-vos saber que nós pera reformaçam de algumas cousas que cumprem a serviço de Nosso Senhor, bem e honra e bom regimento desta nossa egreja d’ Evora, entendemos com a graça do Spiritu Sancto celebrar Sínodo geeral nesta See d’Evora [...]”* (prólogo).

As actas, depois de apresentarem como objectivo do sínodo a necessidade de reforma da vida do clero e dos fiéis da diocese, acentuam a necessidade não menor de *“se verem e examinarem milhor e sem confusão e dissensões as constituições com conselho de seus letterados e acordo do de-yão e cabido”*.

No sínodo de 1534 participaram activamente André de Resende, com o sermão da missa inaugural, e Francisco de Melo, primeiro bispo de Goa, com duas alocuções. Também participaram Pedro Margalho e Gonçalo Pinheiro, futuro

bispo de Safim e, posteriormente, de Tânger e Viseu.

Uma das ideias-chave do discurso de André de Resende, tanto neste sínodo [Pereira, 1971], como no de 1565, onde foi convidado pelo então arcebispo de Évora, D. João de Melo, foi a ortodoxia doutrinal e a integridade de costumes da Igreja. No primeiro desenvolveu, um a um, os quatro incisos do texto do profeta Joel: *“Vocate caetum, congregate populum, sanctificate ecclesiam, coadunate senes”* [Joel, 2, 15-16]. No segundo, o versículo do salmo 49: *“Congregate illi sanctos eius, Qui ordinant testamentum eius super sacrificia”* [Salmos, 49, 5].

Tanto num como noutro caso, apelou para a necessidade de conversão e penitência.

No segundo sermão, Resende, enfrentou o grande problema com que a Igreja se debatia então, isto é, o da reforma protestante. Partindo do princípio, biblicamente fundamentado, de que a Igreja, por vontade expressa de Cristo, é una e tem por cabeça invisível o mesmo Cristo e visível o seu vigário, denuncia a ilegitimidade da reforma de Lutero e seus sequazes e compraz-se em sublinhar

a fidelidade portuguesa à Santa Sé: “Ó tempos, ó costumes!... impeliram aqueles cegos contra essa mente e audácia, para que tentem rasgar a túnica de Cristo, inconsútil e totalmente tecida? Quem ensinou, por autodecisão, a expor impiamente as Escrituras contra o pensamento dos Padres e o Juízo da Igreja ortodoxa? Lutero. Quem persuadiu a lutar contra a autoridade dos Sínodos e de todos os Teólogos? Lutero, mais feroz do que qualquer fera. Volta os olhos, Senhor, para esta vinha, a Tua esposa Igreja. Exterminou-a o javali da selva e uma só fera a devorou [...]. Satanás joga com eles à péla. O ‘Cacodaemon’ agita estes odres vazios de um lado para o outro. Aqui, reúne Lutero a sua sinagoga; ali, o ecolampadio. Aqui, comanda Zuínglio; além, Varemundo. Melâncton ensina uma coisa; os Anabaptistas, outra. Um é o caminho dos novos Evangélicos; outro o dos Sacramentários. Ó Germânia, outrora feliz em homens e hoje verdadeiramente miserável, que dá à luz e alimenta os flagelos de tantas e tantas seitas e os monstros das crenças. Cada um dos hereges diz: *Aqui está Cristo*” [Resende, 1613].

IC/JL



Constituições do arcebispado D'Evora novamente feitas por mandado do illustrissimo e reuerendissimo senhor dom Joam de Mello, arcebispo do dito arcebispado, etc.
 Évora: André de Burgos, “impressor e cavalleiro da casa do Cardeal Iffante”, 1565

Cota: BPE, Res. 412 (a Biblioteca Pública de Évora possui outro exemplar, com a cota Res. 677).

Ref: Ans. 394 (mas não refere os exemplares da Biblioteca Pública de Évora).



As constituições diocesanas integram legislação canónica e medidas disciplinares e litúrgicas destinadas ao governo das dioceses a que dizem respeito. Em sentido lato, podem abranger também as constituições dos concílios provinciais e nacionais e, até, os estatutos capitulares, dos vigários-gerais, etc.

As constituições podem ser sinodais, quando publicadas pelo prelado de acordo com o cabido e em união com o clero reunido em sínodo, e extra-sinodais, sendo promulgadas apenas pelo prelado diocesano. As presentes *Constituições* foram elaboradas no sínodo diocesano de Évora de 1565, convocado e presidido pelo arcebispo D. João de Melo.

Tal como no sínodo de 1534, também neste teve André de Resende uma participação activa, com a célebre *Oratio de Synodis*, em que denunciou com veemência a proliferação das “seitas” religiosas, principalmente do luteranismo, que “*não apenas põem em dúvida os decretos dos antigos, mas também ousam condenar irreflectidamente aquilo que é recto, certo e fixo*”.

Estas *Constituições* são acompanhadas das de 1534, de D. Afonso, nas quais se inspiraram. A separá-las está um documento de quatro folhas com o título “Considerações dalguns mistérios da Missa”.

O conteúdo das *Constituições* de 1569 abarca a legislação diocesana sobre os Sete Sacramentos, as festas, os clérigos, os fu-

nerais, as procissões, as igrejas e seus bens, problemas de ordem moral, religiosa, pastoral, jurídica e económica, bem como normas sobre a execução e aplicação da legislação em causa.

A Biblioteca Pública de Évora possui também um exemplar da edição madrilena, feita por D. José de Melo (1611-1633). Mais tarde, o arcebispo D. Miguel de Távora mandou fazer uma nova edição, saída dos prelos da Universidade, o que mostra a sua importância e continuada actualidade, pois a arquidiocese de Évora nunca mais realizou nenhum sínodo após o governo de D. João de Melo.

Este exemplar, encadernado em pergaminho, pertenceu ao Convento da Serra de Ossa, como se indica na guarda, onde existiriam pelo menos dois exemplares, o que explicaria a palavra “dobrado” que se encontra inscrita no rosto.

Reveste-se também de interesse o ter sido assinado junto ao cólofon pelo vigário-geral João Pereira [fl. LXXXVIII], de acordo com o estipulado acima, na mesma página “*e cada volume assinado no fim per ho nosso vigairo geral. E nam sendo assinado por elle nam lhe será dada fee nem credito algum. Ao qual vigairo geral mandamos que as assine e pera ello lhe damos nosso poder e auctoridade*”.

IC/JL

*Decretos do Concílio Provincial
Eborenses*

Évora: André de Burgos, 1568

Cota: BPE, Res. 298.

Ref.: Ans. 398.



Os concílios provinciais são convocados e presididos pelo metropolitano ou, na sua falta, pelo bispo sufragâneo mais antigo. Neles participam as mesmas pessoas que no Concílio Plenário: bispos e pessoas equiparadas pelo di-

reito, administradores apostólicos, abades, vigários, prefeitos apostólicos, vigários capitulares e ainda outros membros do clero que, embora convocados, só têm voto consultivo. Os seus decretos carecem também de aprovação pontifícia. Um dos instrumentos mais eficazes de que o arcebispo D. João de Melo se serviu para dinamizar espiritualmente a arquidiocese de Évora foram os sínodos. Impulsionado pelas normas do Concílio de Trento e treinado já pela sua actuação na diocese de Silves, o prelado eborense, logo a partir do segundo ano do seu governo, reuniu três sínodos: o primeiro, em 11 de Fevereiro de 1565; o segundo, em Setembro de 1567; e o terceiro, em 1 de Maio de 1569. O segundo sínodo, que é aquele de que trata esta obra, teve como objectivo fundamental a aplicação dos decretos tridentinos a toda a Província Eclesiástica do Sul, de que era metropolita o arcebispo de Évora. A arquidiocese de Évora tinha como sufragâneas, desde 1540, as dioceses de Silves e Ceuta e, a partir de 1570, com a criação da diocese de Elvas, passou a ter quatro.

A articulação da diocese de Ceuta com a Metrópole do Sul era inicialmente facilitada pelo facto de o seu prelado residir em Olivença, que canonicamente lhe pertencia. Com a integração desta cidade na diocese de Elvas, a diocese de Ceuta ficou confinada ao território africano [Almeida, 1968, vol. II, pp. 8-9 e 513].

O exemplar dos decretos do Concílio Provincial de Évora de 1567, que se apresenta, vai assinado no fim por João Pereira, provisor do arcebispado de Évora, condição sem a qual os livros *“se nam possam vender nem ter por nebua pessoa”*.

IC/JL

Afortunadamente conhece-se a localização original deste painel. Deve-se este facto às pesquisas levadas a cabo pelo historiador José Alberto Seabra Carvalho que descobriu que ele se encontrava na Capela do Fundador do Mosteiro da Batalha. Num inventário, não datado, de quadros da Academia Real de Belas Artes, prová-



35

SÃO TOMÁS DE AQUINO

Mestre desconhecido
Primeiro terço do século XVI
Óleo sobre madeira
20 × 45 cm
Proveniente da Capela do Fundador,
Mosteiro da Batalha
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga
Inv. n.º 68

vel “borrão” para o que viria a ser feito em 1866, lê-se: “*S. Thomaz d’Aquino – 0,78 × 0,44 – não tem numero p. que veio d’Alcobaça mandado pelo Sr. Mousinho.*” Segundo José Alberto Seabra Carvalho apurou este “*Sr. Mousinho*” era Luís da Silva Mouzinho de Albuquerque que foi o responsável pelas obras de conservação e restauro do Mosteiro da Batalha. Parece-nos evidente que o autor deste inventário terá confundido os mosteiros ao referir Alcobaça, uma vez que Luís Keil veio a encontrar nos arquivos da Academia de Belas Artes a seguinte notícia relacionada com a actuação de Mouzinho de Albuquerque na Batalha: “*2 de Dezembro de 1841. Tomam-se providências acerca da remoção para a Academia Real de Bellas Artes de dois quadros do século XVI, existentes na capela sepulcral de D. João I na Batalha, representando a ‘Morte de Nossa Senhora’ e ‘S. Thomás’.*” Esta notícia é confirmada por um outro inventário, datado de 1823, e existente na Torre do Tombo: “*Na onde se acha um altar com um oratório portátil que contem as Imagens do Apostolado e um retabulo do transito de N. Sra., tudo em madeira. [...] Na mesma se achão fragmentos de dois retabulos em madeira: um de Santo Thomaz e outro do Infante D. Fernando.*” A importância deste último documento relaciona-se com o facto de haver uma referência ao desaparecido retábulo de-

dicado à “Paixão” do Infante Santo e que, embora fragmentado, ainda se encontrava no local de origem. Trata-se do conjunto retabular executado, em 1539, por Cristóvão de Figueiredo por encomenda da rainha D. Leonor, viúva de D. João II, que entretanto já tinha falecido.

O autor deste inventário refere, todavia, um retábulo alusivo a São Tomás de Aquino e, no entanto, só se conhece o painel em estudo. Poder-se-á, porém, tratar de um mau uso do termo “retábulo”.

Conhecida a origem da pintura importa tentar, na medida do possível, fazer uma atribuição.

A obra caracteriza-se pela presença frontal de São Tomás, junto a um murete; atrás vemos, à direita, uma árvore frondosa e, à esquerda, uma cena da vida do Doutor Angélico a que adiante faremos referência. Em primeiro plano, de ambos os lados do santo, figuram duas notáveis “naturezas-mortas” pintadas com o requinte dos melhores mestres flamengos.

Este pequeno painel nunca suscitou a atenção dos nossos historiadores da pintura e, todavia, a boa qualidade pictórica, designadamente nos pormenores que aca-

bamos de referir, exigia um estudo sistemático desta pintura.

Atente-se, por exemplo, no realismo com que o pintor criou o efeito de lente no *pince-nez* que se vê à esquerda e que denota, por parte do mestre, um conhecimento seguro das técnicas de utilização da luz e da transparência do cristal que cria curiosíssimos efeitos de refrações lumínicas. Um outro detalhe, revelador de um entendimento do rigoroso realismo de expressão flamenga, é constituído pelo conjunto de gotas de tinta que salpicam a madeira do móvel, à direita, onde figura o tinteiro e as penas da escrita.

É, quanto a nós, muito característica a forma de desenhar os pregueados das vestes de São Tomás. Verifica-se que a queda do panejamento na parte do hábito que envolve a perna esquerda do santo, repete a do *Santo António*, pintado por Garcia Fernandes e que se encontra na sacristia da Igreja de Santa Cruz de Coimbra. De resto, o desenho, algo irregular, das mãos que, por vezes, são diferentes na mesma personagem, aponta de novo para o labor deste mestre. A maneira de pintar as figurinhas fundeiras neste painel recorda, de novo, o painel coimbrão. Há, ainda, uma outra característica que nos aproxima de Garcia Fernandes, referimo-nos ao detalhe realista no tratamento dos pormenores que vimos acima. Escreve Joaquim Oliveira Caetano no catálogo da recente exposição: *Garcia Fer-*

nandes. Um Pintor do Renascimento Eleitor da Misericórdia de Lisboa: “Não o permitia a natureza do tempo, nem do lugar, mas, se transformássemos os seus pequenos apontamentos em painéis isolados, Garcia Fernandes seria por certo um dos maiores pintores de naturezas-mortas que a pintura portuguesa conheceu.” Logo a seguir, este historiador cita José Carlos da Cruz Teixeira num ponto que se pode aplicar por inteiro ao painel que estamos a analisar: “[...] um gosto e um especial pendor para as pequenas coisas inanimadas onde a luz põe ainda por vezes vagas memórias da análise flamenga – livros, metais, faianças, vidros, ostensivamente mostrados ao olhar do espectador.”

Por tudo quanto acabamos de expor sentimos que, com todas as reservas que havemos de ter para com os excessos da tendência atributiva, de que ainda enferma a nossa história da arte, sentimos, dizíamos, que será possível, como hipótese de trabalho, atribuir esta pintura a Garcia Fernandes. De algum modo, evita-se a estafada, anacrónica e vaga designação de “Mestres de Ferreira” que, até há pouco, etiquetava acriticamente todas as obras perante as quais se temia propor uma atribuição clara e inequívoca.

Sob o ponto de vista iconográfico, este pequeno painel, encomenda típica dos Dominicanos, é revelador do conflito existente entre as duas ordens mendicantes, a de São Domingos e a de São Francisco.

Assim, na cena fundeira vê-se o episódio da visita de São Tomás de Aquino ao franciscano São Boaventura. Inquirindo Tomás acerca dos profundos conhecimentos teológicos de Boaventura, este mostrou-lhe um quarto onde em lugar de uma biblioteca recheada de livros, se encontrava um grande crucifixo, dando o franciscano a entender que todo o seu conhecimento vinha, directamente, da contemplação de Cristo. No entanto, o pintor, certamente por imposição do encomendador, evitou representar o santo franciscano, colocando um dominicano junto à entrada do compartimento. É, sem dúvida, uma substituição intencional em que a Ordem de São Domingos *ignorou* o sábio franciscano. Perante Cristo crucificado vê-se São Tomás em oração e, ao fundo, espreita, como acabamos de ver, um frade dominicano.

DLM

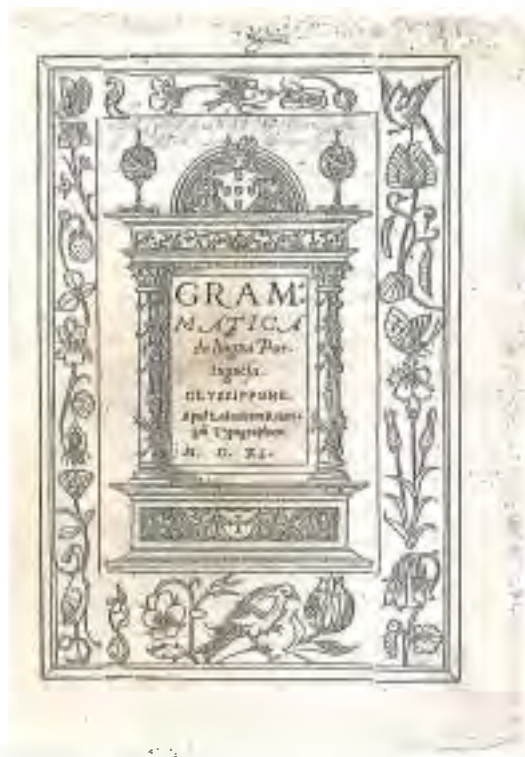
Bibliografia

Caetano, s.d. (1998); Carvalho (inédito); Réau, 1959; Teixeira, 1991 (inédito).

BARROS, João de
Grammatica da Lingua Portuguesa
Lisboa: Apud Lodovicum Rotorigium
Typographum, 1540

Cota: BPE, Século XVI, 6111.

Ref.: Ans. 1019.



299

Como se diz em relação à *Ásia*, uma das características da obra de João de Barros é o seu profundo amor à Pátria, também patente na *Grammatica*, que inclui um muito interessante capítulo intitulado “Dialogo em louvor da nossa linguagem”. Nele salienta as vantagens da língua portuguesa em relação às da Antiguidade e às suas contemporâneas e lamenta que haja muitos professores indignos de a ensinar [fl. 58v].

IC/JL

RESENDE, Garcia de
Cancioneiro Geral
Lisboa: Hermão de Campos, 1516

Cota: BPE, Res. 233 (truncado; faltam os fólhos 138, 150, 200 e 223, bem como o final, com o cólofon).
Ref.: Ans. 440.



Garcia de Resende nasceu em Évora, em data incerta mas, ao que parece, não muito distante de 1470.

Viveu sempre em ambiente ligado à corte, tendo sido moço de câmara e moço de es-

crivaninha de D. João II. D. Manuel também o protegeu, tendo-o nomeado secretário da embaixada que enviou a Roma, por Tristão da Cunha, em 1514.

O poeta-cronista de Évora foi um dos mais lídimos cantores da sua terra natal e pugnou denodadamente pelo seu engrandecimento. Ficou célebre uma carta dirigida ao Senado da capital alentejana, em 1536, em que instava para que a edilidade obtivesse de D. João III os mesmos privilégios que detinha a cidade de Lisboa, nomeadamente o direito de realizar uma feira franca anual, e de acolher os Es-

tudos Gerais, ainda em Lisboa, e que o Rei Piedoso prometera a Évora, em 1525. Garcia de Resende defendia mesmo a transferência definitiva da corte para Évora, ideia perfilhada pela Câmara e pe-

los estratos superiores da sociedade ebo-
rense. Em carta dirigida a Francisco Cas-
telo Branco, camareiro-mor e colaborador
de D. João III, refere o cronista: “Cá es-
tão os excelentes e muito altos infantes. Cá
tendes o senhor duque e muitos outros se-
nhores. Aqui está a real corte. Aqui tendes
touro, canas, saraus e nobres damas. Se
quiserdes passear, tendes terreiro e rocio
também hortas como lá, e ruas largas e chãs,
cidade bem assombrada com solenes mos-
teiros. Se sairdes fora, aqui estão os verdes
campos cheios de todallas caças e, se pes-
car, pescarias, e se desejardes jogar, jogo
achareis que farte e banquetes mui sobejos”
[Serrão, 1978, vol. III, p. 226].

Esta obra é um amplo reportório de ver-
sos e trovas que o autor conseguiu dili-
gentemente reunir. Recolhe poemas de
mais de duas centenas de autores, per-
tencentes na sua maior parte à nobreza.
Por ela se constata o apreço em que era
tida a poesia neste tempo, bem como se
proporciona uma ampla visão de carac-
teres, usos e costumes da época.

Tal como Camões, João de Barros e mui-
tos escritores de Quinhentos, Garcia de
Resende teve como um dos objectivos
mais importantes, se não o mais impor-
tante, da sua obra o servir de registo,
para os vindouros, de poemas e aconteci-
mentos capazes de dignificar o seu povo
e a sua terra. É ele quem explicitamente
manifesta esse objectivo, logo no prólogo,
ao criticar o natural silêncio dos Portu-
gueses em relação aos seus próprios fei-
tos: “Porque a natural condição dos
portugueses é nunca escreverem coisa
que façam, sendo dinas de grande
memória, muitos e mui grandes
feitos de guerra, paz e virtudes,
de ciência, manhas e gentileza são
esquecidas”, [Resende, ver *Can-
cioneiro* em bibliografia].

IC/LL

RIBEIRO, Bernardim
Primeira e segunda parte do
livro chamado as Saudades
Évora: André de Burgos, 1557

Cota: BNL, Res. 131 P.



Edição de 1557 do singular romance em prosa redigido cerca de 1530 por Bernardim Ribeiro, realizada em Évora por André de Búrgos, livreiro do cardeal D. Henrique. É um dos cinco testemunhos quinhentistas do texto que hoje costuma ser designado por *Menina e Moça*, se bem que seja mais provável que a obra ostentasse originariamente o título que apresenta esta edição, *As Saudades*. A discrepância decorre das enormes divergências entre esses testemunhos do século XVI (três edições e dois manuscritos), aí compreendido o próprio título. O título *Menina e Moça* foi dado à obra pelos editores de Ferrara (1554), provavelmente por terem adquirido um testemunho sem título e adoptado para esse lugar as palavras iniciais da obra, como era prática corrente para as composições poéticas.

Mas o principal problema textual da *Menina e Moça* ou *Saudades* resulta precisamente de uma maior divergência da edição de Évora em relação aos outros testemunhos, uma vez que é o único a dividir a obra em duas partes e a dar título aos capítulos, apresentando por outro lado um texto bastante mais extenso – quarenta capítulos a mais. Nos três séculos e meio que ante-

cederam a publicação, em 1923, da edição de Ferrara, não foi posta em causa a autenticidade do texto apresentado na edição de Évora, por ser o único testemunho conhecido. Também os manuscritos que transmitem o texto de Bernardim foram até há pouco tempo inacessíveis à crítica bernardiniana: o chamado manuscrito de Madrid, cópia manuscrita de finais do século XVI que se encontra na Biblioteca da Academia de Historia de Madrid, só se tornou verdadeiramente conhecido depois da publicação da edição crítica de Dorothee Grokenberger, em 1947; a cópia que costuma ser designada por manuscrito Asensio, por ter sido dada a conhecer por Eugenio Asensio em 1957, é ainda de difícil acesso, por não ter sido ainda publicada dela uma edição. A descoberta deste último manuscrito veio sedimentar uma convicção que já era partilhada por muitos na altura em que Grokenberger fez a sua edição: esses quarenta capítulos exclusivos da edição de Évora, ausentes igualmente naquele manuscrito, devem ser considerados apócrifos, obra de um continuador que pretendeu concluir um texto inacabado (todos os outros testemunhos terminam a meio de uma frase ou de um período), dada a patente mudança de estilo e de códigos ideológicos que se observa nessa parte. A incerteza sobre aquilo que o autor das *Saudades* efectivamente escreveu vai de par com a incerteza sobre a sua identi-

dade. Continua a saber-se muito pouco sobre o poeta que deu pelo nome de Bernardim Ribeiro, nome este aliás muito comum no século XVI. A presença, no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, de doze composições atribuídas a Bernardim Ribeiro é um dos poucos dados que possuímos sobre a vida do poeta, situando a data do seu nascimento no século XV e indicando ligação aos meios palacianos. As datas de nascimento e morte que ainda hoje andam associadas à sua biografia foram fornecidas por um documento forjado no final do século XIX. Os únicos documentos autênticos que fornecem dados sobre alguém que poderia ser o autor da *Menina e Moça* mencionam a frequência da Universidade de Lisboa, entre 1507 e 1511-1512, por um Bernardim Ribeiro e a sua nomeação, em 23 de Setembro de 1524, já com o título de doutor, por D. João III, para o cargo de “*escrivam da camara*” do rei. A ligação do autor das *Saudades* à corte é também sugerida pela indicação com que o copista do há pouco referido manuscrito Asensio termina a sua cópia de que existiria uma cópia mais extensa da obra do poeta no “guarda-roupa” do rei.

O que leva a crer que aquele Bernardim Ribeiro fosse o autor das *Saudades* são as diversas referências ao “*bom Ribeiro amigo*” que se encontram disseminadas na obra de Sá de Miranda, comprovando

a presença do primeiro na corte nesses anos e permitindo, por outro lado, situar a sua morte nos primeiros anos da década de 30, ou mesmo antes.

As mesmas fontes literárias também permitem afirmar que o local do seu nascimento foi a vila alentejana do Torrão, e pode aliás comprovar-se, através de documentação que se encontra na Torre do Tombo, a existência de vários Ribeiros na vila alentejana do Torrão no início do século XVI.

Bernardim Ribeiro tem uma importância fundamental na história da literatura portuguesa, quer pelo seu lugar de precursor em alguns dos géneros que cultivou, como a écloga de tema amatório, a sextina ou o romance híbrido, entre o sentimental e o bucólico, mas prenunciativo do livro de pastores, quer pela influência que o seu estilo muito próprio exerceu, não só entre os autores quinhentistas, mas também nos dos séculos seguintes. A obra de Bernardim ocupa uma posição de charneira entre a Idade Média e o Renascimento ao presentificar, nos diversos géneros que cultivou, uma retórica herdada da tradição medieval, sobretudo hispânica, e ao transcendê-la si-

multaneamente, combinando tópicos convencionais com elementos inteiramente novos e pessoais e recontextualizando-os, dando-lhes novos e inesperados sentidos.

LCN

VALLA, Laurentius
Elegantiae linguae latinae
 Paris: Udalricus Gering e Bertoldus Rembolt, s.d.

Cota: BPE, Inc. 164.
 Ref.: Cid 517; Hain 15.819.



humanista italiano Lorenzo Valla nasceu em Roma em 1407 e morreu na mesma cidade em 1457.

Hain 15.819

*Laurentius Valla in elegantis nup emē
 datus et reuifus cum tabula per quā dili-
 genter atq; bene ordinata.*



N.º 164

De pensamento muito original e método renovador, foi filólogo, filósofo, historiador, polemista e polígrafo.

Foi precursor e mestre de Erasmo, que estudou em profundidade a sua obra, e sobretudo as *Elegantiae*, quando da sua estada em Steyn.

Tendo estudado na Universidade de Pavia, fixou-se em Aragão, entre 1437 e 1447.

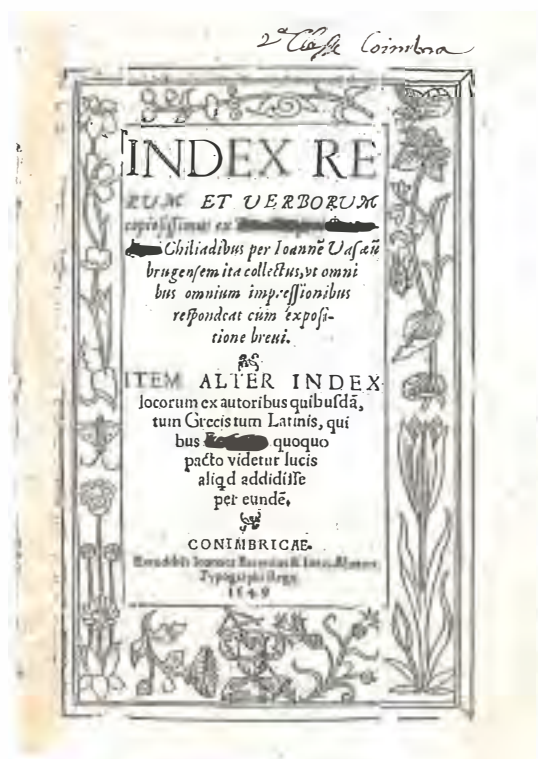
Tendo-se dedicado à crítica textual, publicou textos fundamentais da cultura do seu tempo, com minúcia e rigor.

Regressado a Roma em 1448, foi professor e secretário apostólico. Na sua obra procurou demonstrar que o Epicurismo se encontrava mais próximo da mundividência cristã do que o Estoicismo e criticou o método aristotélico. No livro *Acerca do Prazer*, defendia o princípio moral epicurista: "*Idem est enim natura quod Deus, aut fere idem*", isto é, "A natureza e Deus são a mesma ou quase a mesma coisa". Polémico e original, foi um dos maiores humanistas de todos os tempos, continuando a crítica moderna a valorizá-lo e distingui-lo.

IC/JL

ERASMUS ROTERODAMUS,
Desiderius
*Index rerum et verborum
copiosissimus e
Roterodami Chiliadibus per Ioannem
Vasaeum brugensem ita collectus, ut
omnibus omnium impressionibus
respondeat cum expositione brevi [...]*
Coimbra: excudebat Ioannes
Barrelius et Ioannes Alvarez
Typographi Regis, 1549

Cota: BPE, Res. 324.
Ref.: Ans. 263.



O humanista, filósofo, pedagogo e ensaísta holandês Erasmo nasceu em Roterdão, em data próxima de 1466, e morreu em Basileia, em 1536.

Foi o mais notável dos humanistas do século XVI e aquele que maior influência teve no movimento de renovação cultural do seu tempo.

Entrou no Convento dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho em Steyn, desse tempo não guardou boas recordações, ainda que dele se tenha aproveitado para estudar as *Elegantiae* de Lorenzo Valla, compêndio da latinidade renascentista.

Nomeado aos 27 anos para secretário do bispo de Cambrai, conseguiu que este o mandasse estudar para a Universidade de Paris, onde se dedicou ao estudo dos clássicos latinos.

Em 1499 viajará para Inglaterra, onde conhecerá Thomas More e John Colet, que incitou à crítica do Novo Testamento.

Posteriormente, continuará a viajar e a estudar, aprofundando os seus conhecimentos de grego e de latim. Em 1506 foi feito doutor em Teologia por Turim.

Convidado por Lutero, em 1519, a aderir ao movimento reformista, Erasmo reagiu negativamente, conservando-se fiel à Igreja de Roma, apesar de lhe ser profundamente crítico.

Publicou numerosas obras, repartidas por diversas categorias,

como manuais de instrução escolar, escritos inicialmente para os seus alunos, livros sobre educação e pedagogia, dissertações teológicas, edições de textos bíblicos e patrísticos e de autores gregos e latinos. Criterioso na utilização das fontes, foi grande apreciador do grego e da sabedoria helénica.

O nosso humanista foi um rigoroso seguidor da tradição bíblica, criticou as práticas supersticiosas e denunciou a corrupção do monaquismo e do clero, ao mesmo tempo que exaltava a espiritualidade e o amor a Deus e ao próximo. A sua fama foi grande e a sua influência enorme em toda a Europa.

O impacto da sua doutrina foi grande também em Portugal, sobretudo através de Damião de Góis, que viveu em sua casa e de quem foi íntimo amigo, e de André de Resende, que o defendeu corajosamente contra as acusações e condenações de que foi alvo no estrangeiro, com repercussões em Portugal, em

humanistas como Diogo de Gouveia Senior e Aires Barbosa. Resende dedicou-lhe um poema, *o Erasmi Encomium*, em que o considera o maior literato do seu tempo e o árbitro literário de toda a Europa: “*Salve, premo do nosso tempo.*” A defesa resendiana de Erasmo contava com o beneplácito de D. João III e de seu irmão D. Afonso, que não só liam as obras do roterdanês, mas também cobriam de oiro as suas encadernações. Não foi por acaso que os erasmianos Resende e Clenardo foram convidados para preceptores dos infantes D. Afonso, D. Henrique e D. Duarte e que também erasmianos convictos, como João Petit, arcediogo da Sé e futuro bispo de Cabo Verde, e D. Martinho de Portugal, cónego da Sé, gozavam das simpatias da corte.

Note-se que o exemplar exposto indica: “2.^a classe Coimbra”, sendo de presumir que terá pertencido a uma instituição de ensino, talvez dos Jesuítas, dessa cidade.

IC/JL

41a

RESENDE, André de
Carmen Endecasyllabum,
ad Sebastianum Regem Serenissimum
Lisboa: Apud Franciscum Garcionem
in officina Ioannis Barrerae,
Typographi Regii, 1567

Cota: BPE, Res. 155-A.

Ref.: Ans. 197.

Este poema e o discurso com que André de Resende acolheu em Évora, em 1569, o jovem rei D. Sebastião foram de tal maneira incisivos e em sintonia com o contexto histórico de uma dinastia em extinção, que justificaram o título com que a história posterior apelidou aquele monarca: o “Rei Desejado”. Resende teve muitas intervenções oratórias relacionadas com a corte. Ele era o mestre, o orador e o confidente dos membros da família real.

Era preciso um pregador para o sínodo de Évora de 1534 [CEC, 5/VIII] e o cardeal-infante D. Afonso recorre a Resende, tal como viria a fazer o arcebispo D. João de Melo para o sínodo de 1565. Até para redigir os decretos do sínodo de Lisboa de 1566, o cardeal-infante D. Henrique viria a chamar o humanista e teólogo ebo-
rense.

Era preciso um mestre para os infantes D. Henrique, D. Afonso e D. Duarte, e o nome de André de Resende surge em primeira instância.

Era necessário um orador competente para celebrar as datas festivas dos membros da corte e o escolhido era, normalmente, André de Resende. Assim o encontramos a discursar em Bruxelas, durante os festejos promovidos pelo embaixador D. Pedro de Mascarenhas, para comemorar o nascimento de D. Manuel, quinto filho de D. João III, em 1531; em Lisboa, em 1536, nos esposórios de D. Duarte com

D. Isabel, filha de D. Jaime; em Évora, durante a recepção prestada, em Novembro de 1552, à princesa D. Joana, filha de Carlos V, quando veio para Portugal para casar com D. João, filho de D. João III.

Eram tais o prestígio e a simpatia de que Resende gozava na corte, que o infante D. Duarte, querendo evitar-lhe a perda de tempo com as deslocações e as esperas, o convidou para viver junto da sua residência, no Rossio, onde abrira uma “aula pública”.

“Não consentia que eu estivesse esperando, para entrarmos à lição; mas ordenou que eu não viesse da minha pousada, até não ser chamado, dizendo que não era razão que eu perdesse meu tempo em esperar, podendo-o gastar e empregar melhor em meus estudos. E por isso mandou a Carransa, seu aposentador, que junto das casas onde S. A. pousava, que eram sobre o chafariz do Rossio, me aposentasse à minha vontade, e as pousadas custassem quanto seus donos quisessem, porque, estando assi perto, sendo chegada a hora da lição e sendo chamado, prestesmente, com pouco trabalho meu e sem perda de tempo poderia acudir” [Resende, 1719, pp. 117-118].

Diogo Mendes de Vasconcelos caracteriza assim o relacionamento de Resende com os cardeais-infantes:

“Antre os Portuguezes nenhum houve assi da familia real, dos grandes e fidalgos, como dos mais homens de letras, que o nam amasse, e conversasse muy afficadamente. Mas particularmente foi aceito, e cabido com o Cardeal D. Affonso ir-mam del Rey D. Joam III, o qual assi folgava com a conversação, e doctrina de Rezende, que hum tal Principe, e de tal honestidade, e authoridade, e de tam alta, e real grandeza, se nam envergonhava de ir á sua escolla, e ouvir suas lições, nam sendo ja menino. Tinha Rezende entam a Aula aos Paços do ditto Cardeal, e a See tam chegada, que podia comodamente ir a ella o Cardeal per o alpendre da sua porta acompanhado de poucos fidalgos. E depois da morte do Cardeal Affonso, nam foy menos estimado do Cardeal Henrique, o qual lhe deu alguns beneficios, e o admittio no numero dos seus creados, e poderia ter mores despachos, se chegasse ao seu Reynado, mas finouse rei-

nando ainda el Rey D. Sebastiam” [Vasconcelos, 1785, pp. 21-22].

A amizade que nutria para com os membros da corte não significa que Resende gostasse da vida cortesã. Há nos seus escritos passagens que demonstram precisamente o contrário. Esta aparente contradição explica-se pelo facto de ele detestar a vida parasitária de muitos frequentadores da corte, que dela se serviam para mover intrigas contra todos aqueles que à adulação preferiam o espírito de serviço. Esta atitude do poeta atraiu depressa sobre si a inveja e o ódio dos *abuitres* da corte, como ele lhes chamava.

Que Resende não gostava da vida da corte, deduz-se de várias cartas, sobretudo da dirigida a Marciano ou Martinho Ferreira, sobrinho de D. Pedro de Mascarenhas, e da conhecida pelo título de *De Vita Aulica*, dirigida em 27 de Outubro de 1535 a Damião de Góis, em que se insurge violentamente contra a influência funesta que os jurisconsultos, a quem apelida de *causíficos* e *políticos*, exerciam sobre D. João III, através da adulação e da intriga.

IC/JL

RESENDE, André de
L. Andreae Resendii, Lusitani,
ad espistolam D. Ambrosii Moralis
virii doctissimi, inclytæ academiae
Complutensis Rhetoris,
ac Regii historiographi Responsio
 Évora: André de Burgos “typographus
 Serenissimi principis Cardinalis”,
 1570

Cota: BPE, Res. 155 – A.
 Ref.: Ans. 401.

A presente carta de André de Resende é a resposta a uma outra do reitor da Universidade de Alcalá e historiador régio, Ambrósio de Morales, em que este o consultava como historiador. Os dois eruditos trocaram mutuamente galhardetes. Na *Crónica Geral de Espanha*, Morales foi generoso na apreciação que faz de Resende como historiador: “*Demos desto huno Sertorio mucho assiento, y como su morada principal en la ciudad de Evora en Portugal, conforme a lo que trata desto con mucho fundamento, y certitumbre el Maestro Andrea Resendio hombre de grande ingenio y muchas letras, y singular noticia de toda antigüedad, la qual ha descubierto, y averiguado siempre con increyble diligencia y juizio mas acertado que ningun Español. Trata-lo en el libro que hizo de la antigüedad de Evora, y en otras obras suyas, que alli refiere.*”

Por seu lado, Resende traça um perfil do verdadeiro historiador, dizendo que este deve munir-se de lealdade, fidelidade,

erudição e adaptação aos diferentes destinatórios. Segundo ele, o historiador não pode dar crédito fácil a interpretações superficiais das inscrições e narrações antigas. Tem de submeter as fontes a uma análise crítica rigorosa.

IC/JL

RESENDE, André de
Ad Philippum Maximum Hispaniarum
Regem. L. Andreae Resendii Lusitani.
Ad maturandam adversus rebelleis
Mauros expeditionem, cohortatio
 Évora: excudebat Andreas Burgius
 Typographus, 1570

Cota: BPE, Res. 155 – D.
 Ref.: Ans. 400.

309

AD PHILIPPVM
 MAXIMVM HISPANIA-
 RVM REGEM.

L.ANDREÆ RESENDII
 LVSITANI.

Ad maturandam aduersus rebelleis
 Mauros expeditionem,
 cohortatio.



Res, 155 - D

Esta obra é uma exortação dirigida a Filipe I, incitando-o à luta contra os mouros.

Com base teológica no preceito evangélico do amor, e filosófica no pensamento de Cícero, Petrarca e Pico della Mirandola, Resende aderiu ao grande movimento pacifista de que Erasmo, Vives e Clenardo se tornaram acérrimos defensores.

Resende não esconde, no entanto, uma certa mentalidade belicista, de matriz genericamente ibérica e especificamente marcada pela mística da reconquista e expansão portuguesas, sobretudo em Marrocos.

Enquanto Erasmo apenas considerava legítima a guerra contra a guerra, o humanista português, numa perspectiva que não anda longe da de Raimundo Lulo e Álvaro Pais, alargava a sua legitimidade à guerra contra os inimigos da fé. Essa perspectiva explica, por um lado, a defesa teórica da guerra contra os Turcos e, por outro, a sua participação na campanha de Viena, levada a cabo pelo imperador Carlos V.

Este exemplar tem no verso do fólio de rosto uma curiosa nota manuscrita que diz o seguinte: "[...] as emendas que vão d'outras letras são copiadas das que escreveo o mesmo Resende da propria letra, e eu dellas mesmas o tomei." As emendas são poucas e a frase é anónima. Fica, no entanto, a hipótese provável.

VICENTE, Gil

Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente, a qual se reparte em cinco Livros.

O Primeyro he de todas suas cousas de devaçam. O segundo as Comedias. O terceyro as Tragicomedias.

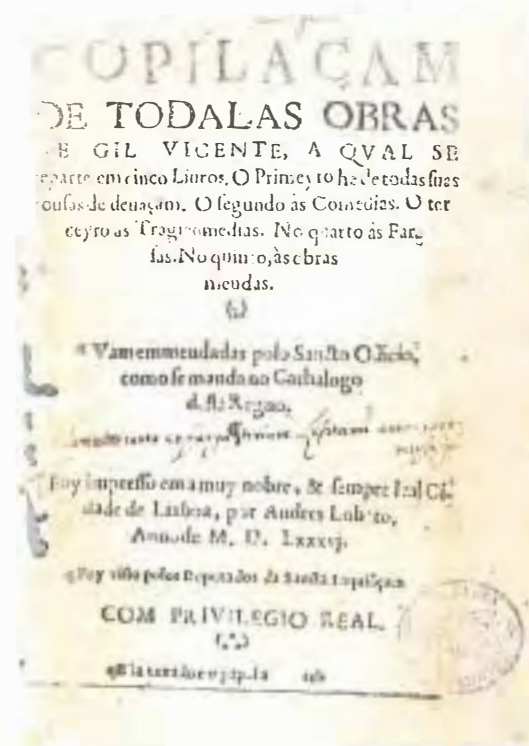
No quarto as Farsas.

No quinto, as obras meudas

2.^a edição. Lisboa: Andres Lobato, 1586

Cota: BPE, Res. 146.

Ref.: Ans. 783.





il Vicente, cognominado o Plauto Português, é considerado por D. Francisco Manuel de Melo, nos *Apólogos Dialogais*, como “o primeiro cortesão e mais engraçado cómico que nasceu dos Pirinéus para cá” [cf. Innocencio, tomo III, p. 143].

Tendo vivido na esfera da corte, onde as suas composições dramáticas foram admiradas e aplaudidas durante mais de trinta anos, foi protegido por D. Manuel e D. João III, cujas estadas em Évora certamente acompanhou.

Como poeta da corte, Gil Vicente viveu vários anos em Évora, onde deleitava os cortesãos e amigos das letras com seus autos inspirados, sete dos quais, entre eles o *Auto da Lusitânia*, aqui foram estreitados. Nesta cidade fez representar, logo após a coroação de D. João III, em 1521, o *Auto das Ciganas*; no Natal de 1523, o *Auto Pastoril Português*; em 1524, a *Frágua de Amor*; no casamento de D. João III com D. Catarina, na ausência desta; em 1533, a *Romagem dos Agravados*; em Dezembro de 1536, a *Floresta de Enganos*. Em Évora também deve ter terminado os seus dias, em Janeiro de 1537.

Gil Vicente é, dos autores portugueses, um dos que melhor soube equacionar e discernir os aspectos negativos e positivos dos Descobrimentos. Por um lado, ele cantou desassombradamente as glórias dos seus compatriotas, como fez na *Exortação da Guerra*, celebrativa da con-

quista de Azamor por D. Jaime de Bragança, e no final da *Barca do Inferno*, onde evocou a gesta dos cavaleiros da Ordem de Cristo que deram a vida pela fé cristã no Norte de África. Por outro lado, não deixou de vituperar o êxodo dos Portugueses para o Ultramar, deixando o reino cheio de viúvas, como o fez sarcasticamente no *Auto da Índia*, e a tendência nobiliárquica, que levou muitos compatriotas a refugiarem-se numa grandeza artificial e insegura, como se pode verificar na farsa *Quem Tem Farelos*, na *Farsa dos Almocreves*, no *Juiz da Beira* e na *Inês Pereira*.

O exemplar que se expõe é da segunda edição, quase tão raro como os da primeira, de 1562. Como curiosidade, note-se que foi mutilado, em obediência ao *Index* expurgatório, em 1625, como se indica em frase manuscrita lançada no seu rosto. No entanto, esta edição já havia sofrido bastantes cortes em relação à de 1561-1562, nomeadamente no respeitante às seguintes peças: os “prólogos” de Luís e Gil Vicente; as tragicomédias *Exortação da Guerra*, *Templo de Apolo* e *Romagem de Agravados*; as farsas *Auto das Fadas* e *Clérigo da Beira* e o *Auto dos Físicos*; a “pregação” feita em Abrantes e a “Carta a El-Rei sobre o tremor de terra” [Almeida, 1996, p. 41].

43

SÁ DE MIRANDA, Francisco
As Obras do celebrado Lusitano
O Doutor Francisco Sá de Miranda.
Collegidas por Manoel de Lyra
[Lisboa]: Manuel de Lira, 1595

Cota: BPE, Res. 312.
Ref.: Ans. 764.



O poeta português Sá de Miranda nasceu em Coimbra, cerca de 1481, e morreu na Quinta da Tapada, em 1558. Fez o curso de Leis na Universidade de Lisboa e, já em 1516, no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, as suas composições aparecem como sendo do “Doutor Francisco de Sá”.

Tendo viajado por Itália nos anos de 1521-1526, já se encontrava em Coimbra em 1527, quando o rei D. João III residia naquela cidade, com a corte, para fugir à peste.

A sua mudança para o Minho explica-se pelos seus gostos e tendências de viver afastado da vida cortesã. Casado, antes de Maio de 1530, com D. Briolanja de Azevedo, em breve veio a beneficiar da titularidade da comenda de Duas Igrejas, de que o rei lhe fez mercê. É nesta quinta, junto ao rio Neiva, que comporá quase toda a sua obra. Só mais tarde, porém, já residindo na Quinta da Tapada, lhe chegam os pedidos da corte, sobretudo do príncipe D. João, para que lhe envie as suas composições, o que o levará a recompô-las e refundi-las com grande empenho.

O exemplo da sua vida e o altíssimo conceito em que o tinham os seus contemporâneos explicam o prestígio de que gozou Sá de Miranda. A sua obra reflecte o homem e também o artista: ela está na origem da renovação poética em Portugal, que terá o seu principal expoente em Luís de Camões.

Sobretudo na carta a António Pereira, Sá de Miranda faz uma radiografia da sociedade decadente do seu tempo, enredada no luxo e no jogo, sôfrega de honras e dinheiro, arredada do campo e da Pátria.

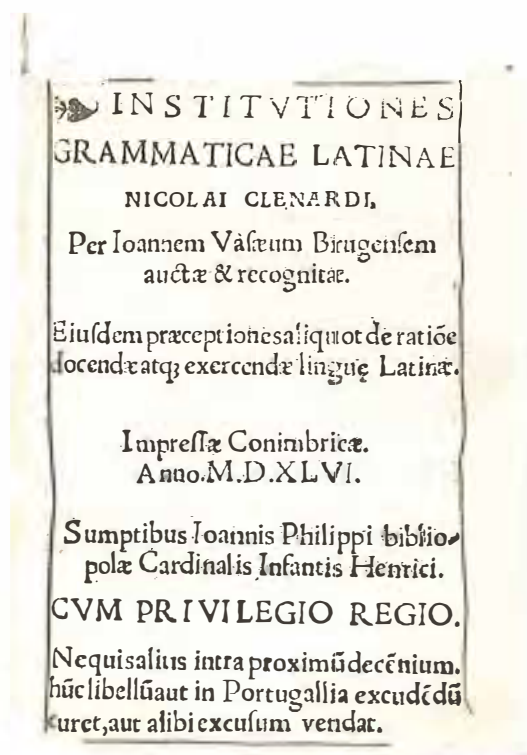
Diz ele:

*“Não me temo de Castela,
Donde inda guerra não soa,
Mas temo-me de Lisboa
Que, ao cheiro desta canela,
O Reino se despovoa.”*

IC/JL

VASEUS, Joannes
*Institutiones Grammaticae
Latinae Nicolai Clenardi,
per Ioannem Vasaeum Brugensem
auctae et recognitae*
Coimbra: sumptibus Ioannis Philippi
bibliopolae Cardinalis Infantis
Henrici, 1546

Cota: BPE, Res. 291.
Ref.: Ans. 121.



O humanista flamengo João Vaseu
foi professor em Salamanca,

tendo o cardeal-infante D. Henrique
ajustado com ele a substituição de
Nicolau Clenardo na regência de
Humanidades em Braga, onde es-
teve de cerca de 1539 a 1541, ano
em que o mesmo prelado, então
já arcebispo de Évora, lhe con-
fiou idêntica missão na capital do
Alentejo. Aí permaneceu, ensi-
nando Gramática e Retórica, até
1550, admirado pela corte, e
principalmente por D. João III,
que lhe atribuiu os mesmos privilé-
gios e liberdades de que usufruíam
os catedráticos da Universidade
de Coimbra.

O célebre gramático Nicolau Cle-
nardo nasceu em Diest, em 1495.
Tendo ensinado durante algum
tempo em Lovaina e Paris as lín-
guas grega, hebraica e latina, via-
jou, em 1533, para Salamanca e,
daí, para Évora, onde chegou a
31 de Dezembro do mesmo ano,
destinado a ser mestre do cardeal-
infante D. Henrique, irmão do
rei D. João III e futuro rei, que,
em 1540, foi nomeado arcebispo
de Évora.

A personagem que D. João III en-
viou ao encontro de Clenardo,
convidando-o a vir para Portugal,
foi André de Resende, seu amigo

e antigo aluno em Lovaina e Paris. As razões que levaram Clenardo a abandonar a cátedra de Salamanca, apenas doze dias depois de ter iniciado as aulas, foram, além da amizade que o ligava a Resende, a esperança de progredir nos estudos árabes com o médico eborense António Filipe, que tinha e lia na língua do Corão o *Canon* de Avicena e a tradução dos *Aforismos* de Galeno, a honra de ter como discípulo um irmão do rei português e alto dignitário da Igreja, e as vantagens económicas que lhe eram oferecidas.

Quer em Évora quer em Braga, Clenardo desenvolveu uma intensa actividade científica e pedagógica ao serviço das línguas clássicas e orientais.

Clenardo escreveu gramáticas das línguas que estudou e ensinou, incluindo a árabe, que desapareceu.

Os programas do colégio jesuíta de Lisboa, respeitantes ao ano lectivo de 1563-1564, referem a utilização da gramática grega de Clenardo, tal como aconteceria, no ano seguinte, na Universidade de Évora. No latim, estava mais implantada entre nós a de Despautério, o que não significa que não fosse também utilizada a de Clenardo.

Como curiosidade, note-se que, nas páginas III e IV da obra apresentada, está impressa uma carta em latim, escrita por João Vaseu ao Senado e povo de Diest, datada de Évora, 16 de Agosto de 1546.

CÍCERO, Marco Túlio
De Officiis, M.T. Ciceronis
Libri Tres. Eiusdem Dialogi duo, unus de Amicitia, alter de Senectute, quibus subiuncta sunt Paradoxa et Somnium Scipionis [...]
S.l.: Apud Antonium Alvarez et Alphonsum Lopezium, 1590

Cota: BPE, Século XVI, 2334.

Ref.: Ans. não refere esta obra, embora indique os impressores António Álvares e Afonso Lopes.





político e orador romano Cícero nasceu em 106 a.C. e morreu em 43 a.C.

Oriundo de uma família abastada, recebeu uma educação muito cuidada, primeiro em Arpino e depois em Roma.

Em 84 escreveu o seu primeiro tratado sobre a arte da palavra, campo em que se distinguiu.

Por motivos de saúde, de cultura ou de política e para aperfeiçoar os seus conhecimentos de retórica, viajara em 79 para a Grécia, cuja língua conhecia perfeitamente.

Regressado a Roma, fará alternar a sua actividade de advogado com a de político. Eleito cônsul, esmagou a conspiração de Catilina, continuando a sua carreira de orador.

Cumprida a pena do exílio a que fora condenado, regressou a Roma, onde, apesar dos fortes ataques dos inimigos políticos, continuou a exercer a advocacia. Durante as interrupções forçadas da sua vida política, compôs tratados, geralmente em forma de diálogos, como os que se incluem nesta obra, feita no ano 44, data da morte de César.

Os autores latinos mais estudados no curso de Humanidades da Universidade de Évora e no das outras escolas jesuítas de Portugal e do estrangeiro foram Cícero, Virgílio e Ovídio. Eram esses os autores mais aconselhados pelo plano de estudos enviado em 1566, pelo célebre mestre eborense Cipriano Soares, para Roma, com o objectivo de ser proposto a todos os colégios da Companhia de Jesus.

As obras de Cícero mais exploradas, segundo esse plano, deviam ser as *Epistulae*, principalmente as *Familiares*, o *De Officiis*, o *De Amicitia*, o *De Senectute* e o *De Bello Civili*. Todas elas aparecem nos programas conhecidos da Universidade de Évora e das outras escolas da Companhia de Jesus, respeitantes à mesma década do referido documento de Cipriano Soares.

O exemplar que se exhibe pertenceu ao Convento das Carmelitas Descalças de Évora, como se indica em nota manuscrita no seu rosto.

IC/ JL

CAPITEL

Oficina de Nicolau Chanterene
Século XVI (c.1533)
46×43×32 cm
Évora, Museu de Évora
Inv. n.º 4501



Em 1897, sessenta e três anos após a extinção do Convento de Nossa Senhora do Paraíso de Évora, no inventário dos bens móveis descrevia-se genericamente o recheio do refeitório grande como “obra de talha”, tendo “três boas colunas de mármore, bancadas de madeira, fixas em forma de caixões e costas de ma-

deira metidas na parede” [Inventário do Convento de N.ª S.ª do Paraizo d’Évora suprimido em 18 de Novembro de 1897, publicado em Espanca, 1973, pp. 29-91]. Em 1899 integravam o rol dos objectos escolhidos para o Museu da Academia Real de Belas Artes as seguintes peças que podem ser associadas: primeiro, um elemento arquitectónico descrito como “Capitel de coluna antiga”, com o valor atribuído de 4000 réis; segundo, uma “Columna completa de marbore branco [renascença]”; e ainda um espaldar de fonte em mármore decorado com três pares de cabeças de querubins a ladearem um busto feminino. Ao contrário deste espaldar que ainda hoje integra a colecção de escultura do Museu Nacional de Arte Antiga [Inv. n.º 183 Esc.), a coluna, na realidade uma pilastra, e o capitel regressaram anos mais tarde à cidade de Évora (após 1906).

Para além da proveniência documentada, a definição estilística do capitel assegura o seu enquadramento no conjunto de pe-

ças arquitectónicas que constituíram o coerente programa do refeitório monacal do Paraíso patrocinado por D. Álvaro da Costa e projectado por Nicolau Chantere-ne. Como esses outros exemplares, mos-tra uma tipologia fantasista de perfil campanular. A formar os ângulos frontais surgem relevadas duas figuras fantásticas dobradas sobre si próprias e de cujas cos-tas arrancam as volutas. Estas são aca-nónicas, não se podendo aproximar nem dos capitéis jónicos nem dos capitéis co-ríntios ou corintizantes, assemelhando-se às hastes dos caprinos da gramática decorativa dos grotescos. O ábaco é alto, apresenta faces encurvadas e molduradas. No centro de cada uma das faces estão esculpidas duas pequenas cabeças enqua-dradas por uma moldura inferior de per-fil redondo.

As impostas decoradas que ainda persis-tem nas pilastras do Paraíso desaparece-ram neste capitel. Nicolau Chanterene inspirou-se numa gravura da tradução de

Vitrúvio por Cesare Cesariano [Como, 1521, fl. 6; Moreira, 1991, p. 301] e conjuga-a com as formas de impos-tas portantes de estruturas lígneas ou pétreas que decerto viu em Sa-ragoça quando aí se deslocou para comprar o alabastro que serviu de matéria-prima ao retábulo da Pena (1529). Ao invés das três pilas-tras remanescentes que são ele-mentos arquitectónicos exentos, a falta da imposta neste capitel contribui para reconhecermos nele um capitel-mísula para adossa-mento parietal.

A descrição que Gabriel Pereira fez do refeitório, em 1896, cor-roborar as hipóteses levantadas. Antes da demolição, em 1902, *“pilastras de mármore branco, del-gadas, elegantíssimas”*, sustenta-vam o tecto; na parte inferior tinham as quatro faces *“moldura-das com seus medalhões e bustos”* e a parte superior *“lavrada de meias canas”* que morriam num *“esbelto capitel”*, e aí se via, *“num dos la-dos da quadra”*, *“uma pequena fonte de mármore também renas-cença”* onde a água saía *“pela boca de querubins alados”* [Pereira, 1947, p. 147].

MJVC

PORTA-PAZ

Portugal

Último quartel do século XVI

Prata fundida, cinzelada e gravada

19,5×14 cm

Peso: 1390 g

Não apresenta marcas

Inscrição: TEOTONIVS : DE : BRAGANÇA : ARCO :
PISCOPVS : ELBORENS

Proveniente do Convento da Cartuxa
de Scala Coeli (Évora)

Lisboa, Museu Nacional

de Arte Antiga

Inv. n.º 96 our



O porta-paz, também designado *osculatorium*, foi introduzido no cerimonial litúrgico no século XIII, para dar cumprimento ao rito do beijo da paz – *Pax-Tibi* –, praticado pelos primeiros cristãos como sinal de reconciliação.

São de assinalar o rigor e o purismo formal e decorativo deste porta-paz “ao romano”, patentes também em dois outros exemplares, nitidamente renascentistas,

do Museu de Lisboa, igualmente pro-

venientes de Évora. Enqua-

dramentos de arquitec-

tura clássica emolduram

a superfície central pre-

enchida com um baixo-re-

levo representando a cena

da deposição de Cristo da

cruz. Ao centro, em pri-

meiro plano, a figura do

Cristo deposto, acompa-

nhado pela Virgem, São João

Evangelista e Santa Maria

Madalena. Ao fundo, a cruz

do martírio, a vista de Jeru-

salém, e, em segundo plano,

as Santas Mulheres, tratados

numa sucessão perspectivada

de planos como num espaço

pictural. Como bem refere

J. Couto: “A composição é

do mais forte dramatismo

e traduzida por processos

tanto mais vigorosos quan-

to simplificados. As ex-

pressões dolorosas da Virgem e do Apóstolo, o corpo alongado do Cristo morto, a posição ousada da Santa e a tradução da paisagem, a ponte pela qual descem as figuras doloridas das mulheres, o arvoredor, a cidade amuralhada e ainda as montanhas ao longe apenas perceptíveis, dignificam a arte dos prateiros quinhentistas” [Couto, 1946].

A arquitectura reproduz com fidelidade e perfeição miniatural a entrada de um templo, com frontaria suportada por colunas caneladas de capitel. Pórtico de frontão triangular completo, com frontispício, tímpano, cornija, arquitrave e basamento no meio da qual está fixado um escudete (invertido) com as cinco chagas de Cristo. No reverso, o frontão apresenta uma tabela decorativa incisa e, à direita, na placa inferior em prata lisa, a inscrição TEOTONIVS : DE : BRAGANÇA : ARCO : PISCOPVS : ELBORENS, em torno de uma circunferência, dentro da qual se vê, na parte superior, a Virgem que se eleva de um semicírculo de nuvens e na parte inferior a cruz, a mitra, uma escada e duas mãos suplicantes.

D. Teotónio (1530-1602), irmão do duque de Bragança, era extensamente viajado e erudito e empregou grandes meios de fortuna que a sua condição de alta nobreza proporcionava para dotar a cidade com edifícios, hospital, hospedaria para carenciados e conventos para ordens religiosas, dos quais ressalta o Mosteiro da Cartuxa, edificado entre 1587 e 1594.

Também a expensas suas foi criada uma livraria e impressa obra valiosa de carácter histórico-eclesiástico. A legenda e o motivo gravado no reverso da peça sugerem que com toda a probabilidade este porta-paz, de incerta proveniência, juntamente com outro “irmão”, em prata dourada, praticamente idêntico, que se conserva no Museu Nacional de Arte Antiga, foram encomendados pelo arcebispo D. Teotónio para a Cartuxa de Santa Maria de Scala Coeli, pois a ele se deve a entrada dos Cartuxos em Portugal e a fundação daquele convento nos arredores da cidade.

A abertura cultural à Europa do Renascimento assumiu especial importância em Évora, onde já na primeira metade da centúria se assiste a uma radical viragem estilística no sentido dos cânones clássicos, conduzida por uma elite esclarecida, como veículo da afirmação do poder real que se alargou aos membros da nobreza e do alto clero, autênticos príncipes da Igreja e mecenas das artes. Os ourives locais estavam atentos às inovações técnicas e estéticas, procurando chamar a si as encomendas dos grandes senhores da nobreza, do clero e das instituições religiosas de maior prestígio, o que permitiu encaminhar para as tendas da cidade uma importante clientela. O elenco de mestres e oficiais eborenses activos neste período é considerável, tendo-se formado verdadeiras

dinastias de reputados artistas, como os Dias, os Fernandes, os Oliveiras e os Barretos [*Inventário do Museu de Évora*, 1993, p. 39].

No último quartel da centúria, que corresponde ao início do reinado de D. Sebastião, assiste-se em Évora ao despontar de uma variante original marcada pelo despojamento e pela funcionalidade, que Kubler designou de “estilo chão” [Kubler, 1988, pp. 3 e segs.], em sintonia não só com as crescentes dificuldades financeiras, mas também com as preocupações da espiritualidade contra-reformista moldada pelas orientações tridentinas. Esta variante verificada na arquitectura, não impede contudo a execução de obras mais declaradamente maneiristas, diferenciadas por um vocabulário estrutural e decorativo bebido em larga medida nas fontes nórdicas, as quais se reflectem na evolução da ourivesaria no período que vimos tratando. A par de exemplares com decoração miúda, carregados de cartelas, laçarias, volutas, cabochões, pontas de diamante truncadas ou losangos inscritos em rectângulos com características próprias do Maneirismo, conhecem-se

muitas outras em que o teor despojado é notório, como é o caso deste sóbrio portapaz, valendo sobretudo pela harmonia de proporções e pelo requintado depuramento do conjunto.

LO

NAVETA E COLHER

Portugal
Século XVII
Prata repuxada e cinzelada
A-18 cm; EM-25 cm; Em-8,5cm
O corpo da naveta não apresenta marcas
Évora, Museu de Arte Sacra da Sé de Évora



Vaso para incenso em forma de navícula, assente sobre um pé de base circular de época posterior¹. A decoração do casco evidencia um minucioso trabalho de buril, simulando com naturalismo

a estrutura usada numa embarcação da época: flancos em tabuado e respectiva pregaria incisa, incluindo ainda outros acessórios de mareação, tais como as fixações para as enxárcias e os óculos ou escovões destinados a fazer deslizar as amarras para lançamento das âncoras. A tampa, por onde se retirava o incenso, é inserida na popa e articulada por charneira. A parte superior da nave recria os castelos de proa e de popa que se alteiam formando volutas decoradas com folhagem incisa, no prolongamento de uma arcaria cega estilizada, convergindo para o tramo central do convés de perfil côncavo. A linha ondulante superior acentuada pela elevação das volutas, reforça a sugestão do sulcar dos mares. A nave apresenta quilha e esporão vazado à proa e leme, bem evidenciado à popa. Acompanha a peça a habitual colher, executada na mesma época e pelo mesmo prateiro, que refez o pé da naveta, cujo cabo é curiosamente rematado por cabeça zoomórfica.

LO



CÁLICE

Terceiro quartel do século XVI

Prata dourada, fundida, relevada e incisa
20,8 cm; Ø12,2 cm (base) × 8,2 cm (copo)

Peso: 631g

Não apresenta marcas

Inscrição: FR COMANHOS MARIA FERREIRA

Proveniente do Convento do Bom Jesus de Valverde,
Mitra Arquiepiscopal (Évora)

Évora, Museu de Évora

Inv. n.º 1482/1

Este notável cálice evidencia claramente a mudança do gosto verificada com a introdução dos cânones clássicos, agora numa fase de equilíbrio entre a estrutura e o ornamento, já plenamente conseguida¹. O exuberante recorte das bases manuelinas foi substituído por uma base totalmente circular moldurada com um friso de motivos acantiformes relevados. A haste apresenta ornatos de mascarões, alternando com elegantes folhas de acanto enroladas em voluta e o nó tem a forma de urna antiga gomada no bojo e coroada por quatro aletas classicizantes em forma de delfins, desenhando um S aberto. Remata o conjunto uma falsa

¹ O pé da naveta e a colher não são de origem. Apresentam as seguintes marcas: Centro de fabrico: P, do Porto, 1861-1867 (P. 49, M.A.); Ourives: LIF, não identificado (P. 436) [cf. Almeida, 1993].

copa decorada com costelas ou gomos relevados alternando com motivos geométrizantes incisos, sendo a copa lisa delimitada por duplo filete onde corre a inscrição em epígrafe. Também neste caso, a profusão ornamental das falsas copas tardo-góticas deu lugar a uma sóbria contenção decorativa mais condizente com os preceitos de sobriedade clássica. Contudo, a copa apresenta ainda como curiosa reminiscência do gosto anterior uma legenda em caracteres góticos, resultante da encomenda e referência provável ao nome dos seus doadores. É sem dúvida obra de um grande ourives conhecedor do que de melhor se produzia ao gosto europeu da época, designadamente flamengo, o que se entrevê em diversos pormenores ornamentais, nomeadamente os mascarões e as aletas divulgados em toda a Europa através da circulação crescente de gravuras de ornato. Torna-se ainda importante assinalar que tal obra pertenceu ao conventinho do Bom Jesus de Valverde, fundado pelo cardeal D. Henrique em 1544, desvelado protector dos Capuchinhos da Mitra, que constituiu um marco importante na introdução dos cânones renascentistas, o que testemunha e confirma a maturidade alcançada não só pelos arquitectos como pelos ourives portugueses do Alto Renascimento².

LO

¹ Vide descrição da peça em *Inventário do Museu de Évora – Coleção de Ourivesaria*, 1993, cat. n.º 2, pp. 94-95.

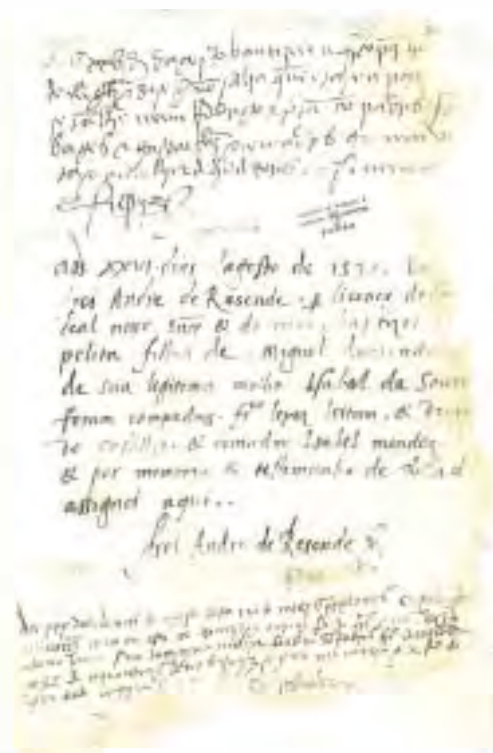
² Vide Espanca, 1957, cat. n.º 4, p. 14, e Espanca, 1966, vol. I, p. 130.

**[Assento de Baptismo de Hipólita,
filha de Miguel de Arruda
e de sua mulher Isabel de Soure]**

26 de Agosto de 1535

Assento autógrafo de André de Resende
no livro 1.º de baptizados da Sé de Évora,
códice em papel, cerca de 31 × 22 cm,
93 fólios com numeração da época.

Cota: ADE, *Livros Paroquiais*, Évora, Sé,
Livro 1.º de Registo de Baptismos, fl. 20, 2.º.
Ref.: *Inventário*, p. 150.



cerimónia foi presidida por frei André de Resende, de que consta assinatura autógrafa, tendo sido dadas as devidas licenças pelo cardeal D. Henrique e pelo cura da Sé de Évora. Foram compadres Francisco Lopes Leitão e Diogo de Castilho e comadre Isabel Mendes.

Da vida do engenheiro e arquitecto Miguel de Arruda, representativo do estilo romanista em Portugal, pai da baptizada, pouco se sabe a nível de balizas cronológicas, supondo-se que terá morrido cerca de 1563.

Foi mestre das obras do Mosteiro da Batalha, depois de João de Castilho, dos paços reais de Santarém, Almeirim e Muge, após a morte de seu irmão Pedro, e de obras de muros e fortalezas, tanto no reino como nas cidades de além-mar.

Amigo de André de Resende, como se infere do presente assento, delineou, a pedido do cardeal-rei D. Henrique, também referido neste assento, os projectos da Igreja de Santo Antão de Évora, do Convento de Santana em Lisboa e dos paços de Xabregas, embora seja considerado mais notável na arquitectura militar do que na religiosa e na civil.

Um dos padrinhos foi o também arquitecto e escultor Diogo de Castilho, nascido em Santander, em data desconhecida, e falecido em Coimbra, em 1574. Era irmão

de João de Castilho, tendo trabalhado nas obras dos Jerónimos, dos Paços Reais de Coimbra, do Mosteiro de Santa Cruz e em vários colégios, como o das Artes e o de São Jerónimo. Também consta que se lhe deve a janela da sala do capítulo do Convento de Cristo em Tomar. Trabalhou longamente com João de Ruão em Coimbra, em Grijó, em Gaia e em Bouças. Em 1547 foi nomeado cavaleiro da casa real e mestre das obras de pedraria e alvenaria da Universidade.

Este assento, interessante devido às personalidades que nele figuram, é-o também sob o aspecto paleográfico, em que é patente a diferença de tipo de letra entre a de André de Resende e a dos outros sacerdotes que constam do mesmo livro. A primeira é exemplo de uma escrita com características renascentistas/humanísticas, em contraste com outras escritas de letra tradicional portuguesa dos séculos XV-XVI que se encontram nos demais assentos da mesma página e outras páginas junto a ela.

IC/JL

ANUNCIAÇÃO

Oficina do Espinheiro
1523 (dat.)

Óleo sobre madeira
197,5 × 198 cm

Proveniente do Convento do Espinheiro
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga
Inv. n.º 677 P

Em *Regras da Arte da Pintura* (Lisboa, 1815), Cunha Taborda informa-nos sobre a localização desta pintura no Convento do Espinheiro – “*No Altar da Sacristia está uma Anunciação, que tem muito merecimento*” (p. 158) – mas nada prova que tenha sido esse o seu



sítio original. A data (1523), inscrita no pequeno oratório doméstico representado diante da Virgem, é próxima do ano final do reinado de D. Manuel (1521), indicando dever tratar-se de obra compreendida na encomenda a que se refere, a certo passo, um documento da Biblioteca de Viseu – “*Mandou tão bem o mesmo Rey [D. Manuel] fazer seo retabulo à Capella Mor, e colateraes, com pinturas do insigne Fr. Carlos, Monge professo deste Mosteyro*” [cit. in Gusmão, 1951, p. 246] – um testemunho a que se dá credibilidade, porém anónimo e não datado.

A composição estrutura-se segundo um esquema bipartido utilizado em outras pinturas da mesma oficina. No espaço interior, onde ocorre o essencial do episódio, desenvolve-se um imbricado jogo visual “*de cubos, de cheios e de vazios que lembra, a mais de um século, a melhor pintura holandesa*” [Porfírio, 1992]. Jogo também, aí, de imagem dentro da imagem, ou quadro dentro do quadro, pela representação, inscrita no altar da Virgem, da divina visão de Moisés diante da sarça ardente, tema do Antigo Testamento que é símbolo da maternidade virginal de Maria (daí a presença do vaso de lírios no próprio oratório) e, por consequência, do nascimento de Jesus. Jogo, portanto, de correspondências iconográficas, numa unidade “bipartida” da Antiga e da Nova Lei, em situação que se explicita nas *Revelações* de Santa Brígida

da Suécia: “*Que significa a Sarça de Moisés que arde sem se consumir?* – pergunta Cristo à Santa. *É a Virgem fecundada pelo Espírito Santo que deu à luz sem lesão: eu saí da sarça ardente.*”

A pintura apresentava um deficientíssimo estado de conservação da camada cromática, gasta em múltiplas zonas “disfarçadas” com grosseiros repintes, quando chegou às mãos do mestre restaurador Luciano Freire, em 1920. Isto induziu alguns equívocos de leitura da obra nos clássicos ensaios de João Couto sobre a pintura de Frei Carlos [Couto, 1943 e 1955], mais tarde corrigidos em breve apontamento pouco conhecido [Couto, 1963]. Esse irremediável desgaste dos valores pictóricos originais é hoje bem visível nos elementos de arquitectura representados, bem como em múltiplos pormenores das figuras – a dureza dos pregueados do manto da Virgem é um bom exemplo do esforço de “reconstituição” desenvolvido em sucessivos restauros.

JASC

Bibliografia

Beaumont, 1991; Carvalho, 1988-1994; Couto, 1943, 1955 e 1963; Gusmão, s.d. (1951); Markl e Pereira, 1986; Porfírio, 1992; Reis-Santos, 1940; Rodrigues, 1995.

APARIÇÃO DE CRISTO À VIRGEM

Oficina do Espinheiro
1529 (dat.)

Óleo sobre madeira
173 × 129,5 cm

Proveniente do Convento do Espinheiro
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga
Inv. n.º 2 P

A representação acha-se dividida, como na *Anunciação*, em dois espaços distintos e separados por uma divisória de coluna e parede com porta, mas abandona-se uma visão frontal da cena principal, que aqui se descentra e recua para obter profundidade.



O tema, de grande popularidade até ao Concílio de Trento, consta dos evangelhos apócrifos e a *Legenda Aurea* destaca este encontro com a Virgem entre as aparições de Cristo antes da Ascensão. Cristo surge aqui acompanhado dos Patriarcas do Antigo Testamento (Adão e Eva, Abraão com as tábuas da Lei) resgatados do Limbo onde permaneciam em consequência do pecado original. O arco que sobrepuja a figura de Cristo inscreve um medalhão onde se representa o sacrifício de Isaac, em citação do Antigo Testamento que prefigura o sacrifício redentor de Cristo: Abraão sacrificando o seu filho único é a imagem de Deus Pai imolando o Filho para salvação dos homens. A composição associa também o papel redentor da Virgem, que aqui se assume em contraponto de nova Eva, mãe imaculada que redime os pecados do mundo.

JASC

Bibliografia
Couto, 1943 e 1955;
Markl e Pereira, 1986;
Porfírio, 1991; Reis-Santos, 1940; Rodrigues, 1995.

LAMENTAÇÃO

Oficina do Espinheiro

Primeira metade do século XVI

Óleo sobre madeira

172 × 180 cm

Proveniente do Convento do Espinheiro

Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga

Inv. n.º 74 P

Por mais de século e meio em “limbo” de depósito de colecção académica e depois de reserva de museu, pelo “pecado original” de se encontrar em mau estado, esta pintura é pela primeira vez mostrada ao público nesta exposição. Pertenceu ao altar da Capela do Sepulcro ou do Senhor Morto, no lado da Epístola da igreja do Convento do Espinheiro, e de-



verá datar da década de 1520, período em que foram executadas outras pinturas de grande formato na oficina deste convento. A composição, nos seus méritos e deficiências, é muito peculiar e exemplificativa de um geometrismo latente que tem sido justa mas raramente salientado em algumas obras atribuídas a Frei Carlos, e que se aborda mais desenvolvidamente num dos textos deste catálogo. O painel central de um tríptico de Metsys encomendado em 1508 para uma capela da Catedral de Antuérpia, e hoje existente no Museu desta cidade, parece ter constituído o seu modelo inspirador.

JASC

Bibliografia

Couto, 1955; Carvalho, 1988-1994; Rodrigues, 1995.

Pelo seu formato, parece tratar-se de um painel de predela mas não sabemos se associado a alguma das pinturas que subsistem do vasto programa cristológico dos altares da igreja do Convento do Espinheiro.

É muito semelhante a uma pintura atribuída a Ambrosius Benson, de cerca de 1530-1532, pertencente à Igreja da Trindade em Segóvia, em cuja composição alguns autores têm assinalado o eventual recurso a elementos de duas gravuras de Dürer, datadas de 1510 e 1513 [cf. Marlier, 1957, pp. 152-153, cat. n.º 52 e pl. xxxvi].

JASC

Bibliografia

Couto, 1943 e 1955; Carvalho, 1988-1994; Reis-Santos, 1940.



54

VÉU DE VERÓNICA E DOIS ANJOS

Oficina do Espinheiro
Primeira metade do século XVI
Óleo sobre madeira
28 × 132 cm
Proveniente do Convento do Espinheiro
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga
Inv. n.º 51 P

55

NOSSA SENHORA DO LEITE

Oficina do Espinheiro
Primeira metade do século XVI
Óleo sobre madeira
30 × 22 cm
Proveniente do Mosteiro
de Santa Maria de Belém
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga
Inv. n.º 1180 P



Se é nos grandes formatos que a pintura da oficina do Espinheiro revela particular originalidade, demonstrando nesses registos uma invulgar capacidade de integração espacial dos elementos da imagem em situações narrativas, é contudo nos pequenos painéis devocionais que se afirma com especial nitidez a sua sedutora técnica de utilização da própria matéria pictural, sendo também por aí que melhor se reconhece a sua ascendência na grande tradição flamenga. Como a pintura do mesmo tema existente no Museu Nacional de Soares dos Reis, esta Virgem do Leite tem justamente suscitado adjectivos de apreciação (suavidade e nitidez da forma, elevada qualidade de gradação e transparência

do colorido, luz definidora de atmosferas límpidas e de cintilações analíticas de certos pormenores) que a qualificam como caso exemplar nessa linha de filiação oficial e estética. A tal ponto, acrescenta-se, que levaria mesmo alguém a interrogar-se se não estaríamos em presença de “um Van Eyck em Portugal” [Ruival, 1967], equívoco infeliz que não deixa de ser curioso sintoma de sedução pela qualidade técnica desta pintura.

Embora ela tenha sido incorporada nas colecções do Museu Nacional de Arte Antiga a partir do Mosteiro dos Jerónimos, onde se encontrava numa das capelas do dormitório, sabe-se pelo cronista frei Manuel Baptista de Castro que o painel veio do Convento do Espinheiro, nos finais do século XVII. Trouxe-o frei António de Campos, monge eborense que se transferiu para a casa de Belém e onde foi eleito prior em 1690. Talvez que nessa ocasião, ou posteriormente, alguém tenha escrito no seu reverso o nome de Frei Carlos, e mais algumas letras que hoje são ilegíveis, em memória do presumível autor cujos méritos as crónicas jerónimas tratam de exaltar.

Assinale-se ainda que esta pintura foi objecto de um estudo laboratorial recente (1976-1978) no Instituto de José de Figueiredo, incluindo análise estratigráfica da camada pictural com identificação química de pigmentos e ligandos. Creio ser o único caso de obra do Espinheiro sub-

metida a esse tipo de exames e que o respectivo relatório de trabalhos, subscrito por Isabel Ribeiro e Manuel Reis Santos, está por publicar. Um dos resultados mais interessantes que aí se registam refere-se aos aglutinantes utilizados pelo pintor – nos azuis, vermelhos e castanhos, o óleo; nos brancos e cinzentos, a têmpera – revelando curiosa versatilidade de meios e de processos que importaria averiguar noutras obras e situações.

JASC

Bibliografia

Carvalho, 1988-1994; Couto, 1943 e 1955; Figueiredo, 1924; Markl e Pereira, 1986; Reis-Santos, 1940; Rodrigues, 1995; Ruival, 1967.



PROFISSÃO DE SANTA PAULA

Oficina do Espinheiro
Primeira metade do século XVI
Óleo sobre madeira
89 × 74 cm

Proveniente dos Conventos Extintos em 1834
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga
Inv. n.º 82 P

Segundo o seu hagiológico, Santa Paula, dita de Roma ou de Belém, pertencia a uma ilustre família romana e resolveu empreender, quando enviuvou, longa peregrinação aos lugares santos, na segunda metade do século IV. Aí encontraria São Jerónimo, tornando-se sua discípula e colaborando na elaboração da *Vulgata*. Essa condição viria a consagrá-la como patrona

de igrejas e conventos hieronimitas e como personificação de abadessa fundadora do ramo feminino da ordem, o qual não teve porém, em Portugal, qualquer expressão em casa própria e autónoma. Aparece normalmente associada a sua filha Eustóquia, que a acompanhou no peregrinar e lhe sucedeu na especial devoção e serviço ao tradutor da *Vulgata*.

A Ordem de São Jerónimo seguia a breve regra de Santo Agostinho, pautando normativamente o quotidiano da vida cenobítica também por estatutos e constituições próprias. O que esta pintura pretende simbolicamente narrar, na especial concentração de gestos e de olhares sobre um livro que São Jerónimo entrega a Santa Paula e é foco de toda a acção, é o cerimonial de passagem e de testemunho dessa palavra matricial e reguladora, transmitida aqui de mestre para discípula, de primeiro abade para primeira abadessa, em anacronismo histórico de intervenientes e seus hábitos, mas igualmente fundamental exemplo fundador de uma missão que deveria ser prosseguida eternamente, espelho moral da vocação e dever de obediência de cada novo professo ao integrar-se numa existência conventual e contemplativa. Daí que o mundo “exterior” apenas se entreveja, à direita, num limiar de espaço murado onde o portão parece mais franquear a entrada do que apelar à saída de quem se recolhe a essa existência.

Embora se não conheça a proveniência da pintura, o seu tema leva a concluir que tenha sido executada para um mosteiro jerónimo (no Espinheiro havia uma capela da invocação de Santa Eustóquia), de onde passou para o Depósito de São Francisco da Cidade, criado logo após a extinção das ordens religiosas em 1834, e para as colecções da Academia de Belas Artes de Lisboa, em cujos primeiros inventários se refere a sua existência. Dá-se-lhe aí, porém, uma bizarra associação com os Carmelitas, certamente por errada identificação dos hábitos das personagens nela representadas. O primeiro catálogo do Museu das Janelas Verdes (1883) viria mesmo a desenvolver o erro na seguinte formulação: “[...] n.º 85 – S. João da Cruz dando o estatuto da sua ordem às freiras do convento da Encarnação da villa de Ávila em Hespanha – À esquerda, S. João da Cruz sentado, tendo na mão esquerda um livro que apresenta a Santa Thereza [...].”

Noutra obra da oficina do Espinheiro – o chamado Tríptico Vilhena (Museu Nacional de Arte Antiga) – encontra-se uma composição semelhante deste mesmo tema iconográfico, o qual é também abordado numa pintura geralmente atribuída ao Mestre da Lourinhã (Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n.º 90 P).

JASC

Bibliografia
Couto, 1955.

BOM PASTOR

Oficina do Espinheiro
Primeira metade do século XVI
Óleo sobre madeira
90 × 65 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga
Inv. n.º 1

Sendo proveniente do próprio Convento do Espinheiro, situado, então como hoje, nos arrabaldes de Évora, a pintura destaca-se pelo seu singular programa iconográfico de tipo *não-narrativo*, afastando-se de outras composições igualmente provenientes do cenóbio que, pelo seu ca-

Trata-se de uma das melhores obras saídas da operosa oficina do Espinheiro, dominada pela ainda pouco conhecida figura do monge-pintor flamengo Frei Carlos, que satisfaz importantes encomendas para conventos da Ordem de São Jerónimo. Esta congregação, cujo ideário humanista se harmonizava com as orientações de reforma eclesial que se faziam sentir desde meados de Quatrocentos, data da sua entrada em Portugal, gozava da alta protecção da corte e em especial de D. Manuel.



rácter de “estórias”, deveriam integrar armações retabulares das diversas capelas da igreja e do mosteiro cuja reconstituição ainda não foi exaustivamente tentada. Por esse motivo, pensamos que deverá ter pertencido ao altar de uma pequena capela do convento ou mesmo ao oratório privado do prior do convento, “o pastor que conhece bem as suas ovelhas” como o Cristo figurado no painel.

A estrutura algo icónica da composição faz ressaltar a figura, em todo o seu esplendor simbólico e na superior realização plástica que a define, mas não deixa de animar o cenário e o fundo, quer com o opulento *drap d'honneur* de rico brocado, com o seu elegante enquadramento arquitectónico de colunas de pórfiro assentes sobre muro, quer com a subtil paisagem que se entrevê nas *vedute* das extremidades laterais, quer, ainda, com o belo efeito cromático e geométrico do pavimento. A monumental figura do Salvador, ostentando, como metáfora e metonímia do seu sacrifício redentor, um magnífico anho, apresenta-se apenas envolta num rico manto arroxado (alusão à Paixão), debruado a ouro, e de pés nus (alusão ao mensageiro que traz a Boa Nova, segundo Isaías e São Paulo). O rosto de Cristo, tratado com traços que tanto sublinham a humildade como o carácter glorioso do Redentor, lembra a visão erasmiana do Filho de Deus, plasmada nos *Adagia*: segundo o humanista de Ro-

terdão, a imagem exterior humílima de um Cristo-Sileno, cuja vida “*passa, estranha a toda a volúpia, através da fome, da fadiga, das invectivas, das zombarias, até ao seu final na cruz*”, sendo, afinal, “*como o pinta, neste aspecto, o profeta inspirado: ‘Não tinha porte, nem elegância: vimos um ser destituído de toda a beleza e seguimos este indivíduo desprezado, o último entre todos os homens.’ (Isaías, 53, 2)*”, não deve fazer-nos esquecer a incomensurável riqueza interior que tem para nos oferecer.

Tem havido alguma confusão na interpretação iconográfica deste quadro: José de Figueiredo e Reinaldo dos Santos denominavam-no de o *Bom Pastor*, enquanto Vergílio Correia e Luís Reis-Santos optavam por identificar o quadro como sendo uma representação de São João Baptista; ainda no catálogo de uma recente exposição, Vitor Serrão, mantendo na tabela a denominação consagrada de *Bom Pastor*, deu a entender tratar-se do “Precursor”, São João Baptista sustentando, “*ainda que rudemente figurado, o Cordeiro de Deus*” [*No Tempo das Feitorias*, vol. II, 1992, p. 94].

Todavia, o enquadramento desta figura, com o seu monumental *drap d'honneur* entre colunas de pórfiro, está habitualmente reservado a representações do próprio Deus feito Homem ou da Virgem com o Menino. Por outro lado, o modo de trajar canónico do Baptista, com túnica de peles, afasta a hipótese de identificação da figura representada no quadro com o Precursor, tendo em vista a maior riqueza do manto que cobre o corpo (que se advinha nu) daquele que consideramos ser o Salvador. Acresce que, em São João Baptista, a relação com o atributo é de relativa secundarização face aos outros elementos que o definem, como o já mencionado traje ou o *volumen*, ou então meramente indicativa, aludindo ao momento em que o Precursor reconheceu Jesus como Messias e o apontou aos pecadores arrependidos: “[...] eis o cordeiro de Deus que tira o pecado do Mundo” [Jo. 1, 29].

No caso da pintura do Espinheiro, o cordeiro, que é ostentado como objecto de pertença, afagado pela mão esquerda de Jesus, já que a direita o segura e mostra, sob o manto (alusão eucarística ao Corpo de Cristo), não se refere apenas ao sacrifício do Filho de Deus pela Humanidade mas também a todos os fiéis, unidos pelo Seu amor, como ovelhas do Seu místico rebanho. O passo da Sagrada Escritura que o confirma põe na boca do próprio Cristo a sua autodefinição como divindade e pastor de toda a Humani-

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

Este notável capítulo do Evangelho de João, situado entre os grandes milagres da cura do cego de nascença e da ressurreição de Lázaro, em que Jesus anuncia a Sua própria Morte e Ressurreição, sinal inequívoco da Sua divindade, constitui igualmente uma visão profética da missão da Igreja, ao aludir não apenas ao rebanho de Israel mas à conversão dos gentios, proclamando, assim, a vocação universal da fé em Cristo, que a era dos Descobrimentos alargou à escala planetária. Por outro lado, vinha confirmar, na Nova Lei e na figura de Jesus e no seu relacionamento com a Igreja nascente, um dos mais frequentes atributos de Deus Pai e da Sua relação com o Povo Eleito, no Antigo Testamento: a metáfora do Bom Pastor. Veja-se, por exemplo, entre os diversos salmos que aludem à metáfora, aquele que estaria, tal como o passo de

São João e num ideal de *concordatio* entre a Velha e a Nova Lei, em mente do inspirador do programa iconográfico do quadro e seguramente na do próprio monge-pintor:

*“O Senhor é meu pastor; nada me falta;
leva-me a descansar em herbosas pastagens;
conduz-me às águas solaçosas,
alegra a minha alma;
guia-me pelas sendas direitas,
por causa do seu nome.
Ainda que andasse por tenebroso e funéreo vale,
não temerei mal algum, porque estais comigo;
vossa clava e vosso báculo são meus confortos.
Preparais para mim uma mesa,
à vista dos meus adversários;
ungis com óleo a minha cabeça,
a minha taça transborda.
De certo, bondade e favor acompanhar-me-ão
todos os dias de minha vida
e habitarei na casa do Senhor,
por dilatados anos” [Sl, 23].*

Prefigurando referências eucarísticas e sacerdotais, este salmo vai directamente ao encontro do significado profundo do passo do Evangelho de João, que, de algum modo o cumpre, dirigindo-se não só aos fiéis mas muito especialmente a todos os sacerdotes e aos que vivem uma vida consagrada, como os monges e os frades, que se revêem em Cristo como pastores do rebanho dos fiéis unidos pelo amor de Deus. Um programa iconográ-

fico baseado em tão subtis referências pastorais/sacerdotais afigura-se-nos muito mais como reflexão dirigida à edificação espiritual do próprio clero do que apenas como mera “estória” de devoção de retábulo de altar, destinada aos fiéis. Por isso sugerimos atrás que o quadro tenha sido concebido como painel do oratório do prior da casa religiosa ou de uma capela do interior da clausura destinada à meditação.

Esta pintura revela uma mestria simbólica e formal que denuncia um pintor familiarizado com as melhores produções plásticas nórdicas inspiradas pelo humanismo cristão, sobretudo as das oficinas de Bruges que continuam a tradição de Memling, como Gérard David e Ysembrandt, mas não alheado das novidades que despontavam em Antuérpia com o gosto renascentista de Quentin de Metsys. Estamos perante uma obra de superlativa qualidade que terá sido devida ao chefe de oficina – Frei Carlos – e que, por esse motivo, deverá ser considerada uma das principais bases autógrafas para a definição da sua obra.

FABP

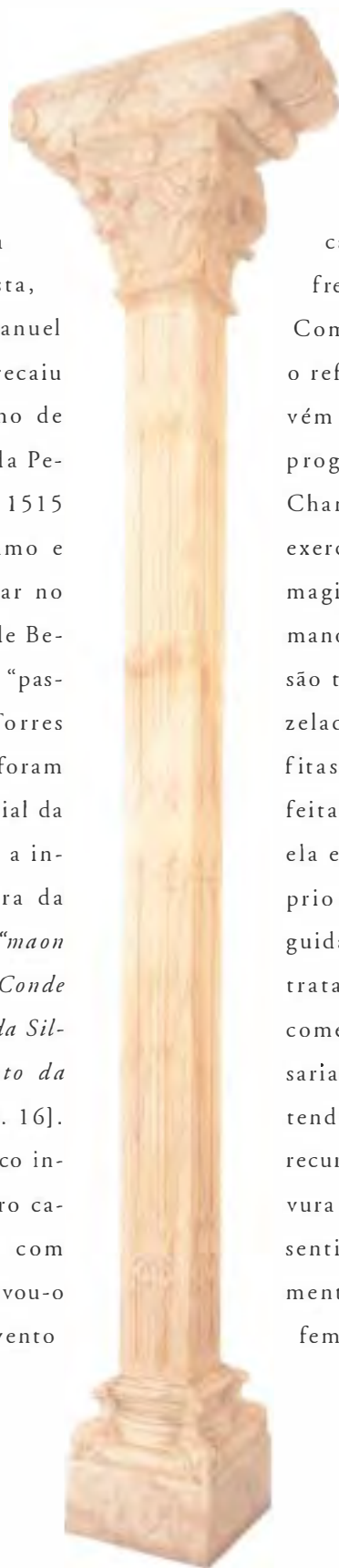
Bibliografia

Couto, 1955; Markl e Pereira, 1986; Reis-Santos, 1940; Serrão, 1992.

PILASTRA DO CONVENTO DO PARAÍSO

Nicolau Chanterene
Século XVI (1533)
Pedra (mármore)
403 cm
Proveniente do Museu
de Évora
Inv. n.º 1771/3

A escolha inicial da última morada de D. Álvaro da Costa, guarda-roupa do rei D. Manuel e depois camareiro-mor, recaiu sobre o mosteiro jerónimo de Nossa Senhora da Saúde da Penha Longa, emulando em 1515 a vontade régia do seu amo e senhor de se fazer sepultar no Mosteiro de Santa Maria de Belém. Francisco Henriques “passavante” e Pêro de Torres “pedreiro”, entre outros, foram testemunhas do acto notarial da instituição da capela. Sob a invocação de Nossa Senhora da Piedade, ficava situada à “*maon direita entre a Capella do Conde de Monsanto e a de Diogo da Silveira*” [IAN/TT, *Convento da Penha Longa*, maço 5, doc. 16]. Envolvido no drama político interno que rodeou o terceiro casamento de D. Manuel com D. Leonor, o seu destino levou-o a Évora e ligou-o ao convento



dominicano de Nossa Senhora do Paraíso. Enriqueceu-o com dotes de rendas e financiou as campanhas de obras entre as quais se podem enumerar com segurança a renovação da igreja e da capela-mor que viria, então, em 1535, a receber o seu túmulo (no Museu de Évora), o desaparecido cadeiral do coro e o refeitório das freiras.

Como o sepulcro que elegeu para si, o refeitório de onde esta pilastra provém aspirava como manifesto a um programa humanista que Nicolau Chanterene, o escultor seduzido pelo exercício da arquitectura, interpretou magistralmente na linguagem “ao romano”. As pilastras exentas do Paraíso são toros de madeira petrificados, cinzelados com estrias e enlaçados com fitas, que viviam em harmonia perfeita com a cobertura do tecto, toda ela em madeira de carvalho. É o próprio conhecimento da arte da Antiguidade, mediatizado pela consulta do tratado de arquitectura de Vitruvius comentado e editado por Cesare Cesariano em 1521, que Chanterene pretende mostrar aqui, quer através do recurso à imagem transmitida pela gravura das cariátides [fl. 6], quer pelo sentido de decoro que o uso de elementos arquitectónicos com adornos femininos numa casa de monjas re-

presentava [Moreira, 1991]. Enriqueceu também a ornamentação do fuste desta pilastra com três ordens de motivos pendurados que interrompem com animação o sentido da verticalidade dado pelas estrias: em cima, tondos inscritos em quadrados, ao centro, medalhões ovais e, em baixo, cartelas. Os toros da base têm os ângulos marcados por seres fantásticos e, no plinto, inscrevem-se medalhões com

imago clipeata que Pedro Dias sugeriu terem como fonte a gravura alemã de Daniel Hopner de Augsburg [Dias, 1996, p. 139].

A iconologia do refeitório do Convento do Paraíso ainda aguarda investigação e terá não só de contemplar a análise do significado das três pilastras, mas também o capitel com a mesma proveniência que o Museu de Évora conserva [vide cat. n.º 46] e o espaldar de fonte que hoje se mostra no jardim do Museu Nacional de Arte Antiga, saído claramente da mesma campanha de obras.

MJVC

VIRGEM COM O MENINO dita dos condes de Sortelha

Atribuído a Nicolau Chanterene
Século XVI
Pedra (mármore)
86 × 60 × 24 cm
Proveniente do Museu de Évora
Inv. n.º 1774





Virgem com o Menino que se guarda hoje no Museu de Évora constitui uma verdadeira jóia retabular. A estrutura é composta por um único painel cortado em rectângulo no qual a Virgem está esculpida em relevo muito alto, quase em vulto de três quartos, entronizada numa sédia trabalhada em relevo baixíssimo. Servem-lhe de base duas mísulas entre as quais está lançada a plataforma. Delimitam o painel duas pilastras coroadas por capitéis “parajónicos” (o neologismo é autorizado pela inversão do sentido normal do lançamento das volutas). As pilastras são decoradas com ornatos pendurados de frutas e panóplias dispostos simetricamente em cada um dos lados. Um tecto de dezoito caixotões com flores completa a edificação, rematado por uma belíssima vieira. Notem-se ainda a série de pequenos elementos de decoração arquitectónica e o preciosismo do labor: os balaústres de fuso simétrico a servirem de moldura inferior às mísulas, o próprio ornato de fitas penduradas das faces destas, os capitéis angulares sob o travejamento e as suas bases correspondentes sobre a plataforma que se uniriam através de finos colonelos já desaparecidos, os dois pequeníssimos medalhões na cimalha que retratam em busto os mecenases e as pequenas taças bolbosas no coroamento. Apesar de indocumentado, o retábulo foi atribuído pela historiografia à mão

de Nicolau Chanterene [Dias, 1987 e 1996]. É proveniente da capela circular do paço eborense dos Silveiras, condes de Sortelha – hoje a Câmara Municipal – onde terá ocupado uma das exedras parietais, completando um projecto arquitectónico de claro manifesto humanista edificado cerca de 1532-1533 [Moreira, 1991]. A análise do retábulo bastaria, no entanto, para o associar ao escultor, com independência da justificação documental ou do enquadramento mecenático que lhe possa ser dado. Toda a morfologia da estrutura denuncia os processos compositivos que mestre Nicolau vem desenvolvendo desde o seu trabalho no retábulo do Mosteiro da Pena, em Sintra, isto é, também aqui está presente o perspectivismo da arquitectura envolvente, que trata como volume a ser visto, de acordo com a sua formação de escultor. A tipologia da Virgem dir-se-ia quase uma emulação da Virgem da Pena: retrata-a com semelhante dignidade e feminil doçura nas suas requintadas vestes áulicas, imprime-lhe o mesmo movimento no tronco – conforme com o gesto de sustentação do Menino Jesus –, lança-lhe as pregas do manto sobre as pernas também da esquerda para a direita de modo a acompanhar o movimento subtil. A qualidade do *sticciato* trai igualmente o seu domínio técnico.

MJVC

CABEÇA DE CRISTO

Portugal
Século XVI (?)
Madeira
46,4 cm

Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga
Inv. n.º 2204
Doação (Colecção Vilhena)



endo integrado a colecção do comandante Ernesto Vilhena, nada se sabe acerca da proveniência desta *Cabeça de Cristo* esculpida em madeira. É de hipotética produção posterior ao século XVI, de autoria ignorada, e um bom exemplo da importância que os conceitos de modelo e de cópia tiveram ao

longo da história. Seguindo um cânone renascentista, chega a recuperar na forma o sentido profundo do culto cristológico que marcou a espiritualidade portuguesa de Quinhentos. Note-se ainda a proximidade de expressão que guarda com a obra de Nicolau Chanterene no Cristo do registo central do retábulo da Pena.

Na tradição clássica grega, a arte deveria imitar a Natureza e a obra seria tanto mais notável quanto mais fielmente reproduzisse esse modelo: é neste conceito de *mimesis* que se centra o pensamento estético platónico e aristotélico. Desde a



Antiguidade que se regista uma outra linha conceptual onde o modelo já não se define como norma ideal, em que a representação da Natureza já não é o fim da arte, mas é rapidamente ultrapassada pela intervenção do artista para quem o modelo só

serve de ponto de partida e convida à obra. Essa intervenção seria múltipla, pois exige selecção, organização – inspiração racional do espírito – e habilidade manual que se colocam ao serviço daquilo que nunca é totalmente dado pelo modelo, a beleza [Alberti, *De Statua*].

São estas duas linhas que irão constituir o pensamento estético renascentista e orientar a reflexão no debate sobre o modelo. Na análise desta *Cabeça de Cristo* torna-se, assim, inteligível o processo de valorização pela cópia das obras-paradigma e o seu prolongamento por um tempo tão longo quanto o século XIX ou ainda na admiração coleccionadora que recolheu esta obra de arte.

MJVC



A Experiência
dos Limites

JÚPITER, VÊNUS E CUPIDO

Península Ibérica, com influência nórdica
Século XVII

Madeira entalhada e policromada
10 × 150 × 30 cm
Lisboa, Colecção Particular

A rica e abrangente temática mitológica e filosófica deste interessante e inédito grupo escultórico, apesar do seu carácter algo tardio, faz dele o digno elemento introdutor deste núcleo da exposição, intitulado “A Experiência dos Limites”.

A composição é dominada por três figuras: Júpiter, montado sobre a águia emblemática e ostentando o triplo raio, seu atributo, na mão; Vénus, segurando na mão junto ao peito uma flecha que parece ter roubado de seu filho, Cupido, a terceira figura, representado como um *putto* alado, armado de arco e flechas. Em redor das personagens principais, por entre exuberantes folhagens forma-

das por volumosos acantos,

vêm-se numerosos

putti ou amores.

Ora, a relação entre as *personae* desta composição

não parece



ser a que seria exigida por uma *istoria*, no sentido albertiano do termo, logo narrativo, remetendo para um episódio que relacionasse as três figuras, mas muito mais a que é sugerida por uma alegoria filosófica. De facto, estaremos perante a ilustração da metáfora neoplatónica criada pelo florentino Marsílio Ficino que representa a *Venus Vulgaris* ou Natural, filha de Júpiter e de Juno, que habita na região da Alma Cósmica, e cujo filho, *Amor Vulgaris*, se apodera das faculdades de imaginação e de percepção sensual do homem e o força a criar uma semelhança da beleza divina no mundo físico (em contraste com a *Venus Coelestis*, inteligência pura, filha de Urano, habitando na região da Mente Cósmica, cujo filho *Amor Divinus* impele o intelecto humano a contemplar o esplendor inteligível da beleza

divina). Segundo Ficino, cujo sistema filosófico se baseia no conceito de amor, definido como “*um desejo do gozo da beleza*” [cf. Panofsky, 1972, pp. 200-201], ambas as Vénus, com seus filhos Amores, são honrosas, pois ambas perseguem a criação da beleza, uma segundo uma forma “contemplativa” e outra segundo uma forma “activa”, distinguindo-se radicalmente do “amor bestial” que nem sequer é capaz de ascender à beleza visível [*ibidem*, pp. 201-202].

No gesto de Vénus que arrebatava a flecha a Cupido pode vislumbrar-se uma referência a atitude análoga no célebre quadro de Bronzino, *Alegoria*, de 1546, hoje na National Gallery de Londres, mas neste caso, como demonstrou Panofsky, pretende-se retratar o “*descobrimento da luxúria*” [*ibidem*, pp. 110-115], e não a busca da beleza humana e do ideal caritativo do amor, comandado pela deusa que dá vida e forma às coisas da Natureza, como parece ser o tema deste notável grupo escultórico.

Nada se sabendo da sua proveniência, pouco se pode adiantar sobre as suas origens estilísticas, a não ser que parece ser obra ibérica do século XVII, realizada por artista de formação nórdica. Com efeito, a poderosa caracterização do rosto de Júpiter e mesmo o tratamento das folhagens lembram a escultura alemã de Quinhentos.

62

FORTUNA

Oficina de Coimbra, atribuído a João de Ruão
Segunda metade do século XVI

Pedra de Ançã
Ø 73,5 cm

Proveniente da Rua das Covas (Coimbra)
Coimbra, Museu Nacional de Machado de Castro
Inv. n.º 811 E. 133

Este medalhão lavrado em médio e baixo-relevo pode considerar-se a cabeça de série da escultura emblemática do século XVI em Portugal. O requinte escultórico que patenteia na delicadeza da moldura composta por folhas de loureiro entremeadas com péras intumescidas, todas cingidas por fitas nos quatro pontos cardiais depois de se disporem num ritmo quaternário que, em alternância, ora segue o sentido dos ponteiros do relógio, ora o inverte, traz consigo a imagem decorativa dos medalhões Della Robbianos que o gosto italianizado da clientela de elite importara para Portugal algumas décadas mais cedo. Sob um fundo plano, releva-se a nudez de uma figura feminina, com os pés alados sobre uma esfera, mostrando a nuca rapada e uma mecha de cabelos ondulantes. O braço esquerdo levantado acompanha o giro, enquanto a mão direita guarda uma navalha colocada em sentido inverso. Uma longa filacteria onde corre a inscrição PERA A VIDA E PERA A MORTE, aberta em capitais romanas, ondula sinuosamente.

Trata-se da alegoria da Fortuna, na sua variante da Ocasão, cuja iconografia Andrea Alciato (1492-1550) atribui ao escultor grego Lisipo. Foi, aliás, na imagem da vinheta do emblema 121 – *In Occasionem* – da edição do *Emblematum Liber* impressa por Henricus Steyner em Augsburg, no ano de 1531 [De Angelis, 1984], com gravuras abertas por Jörg Breu [Sebastián, 1993], ou nas reedições de 1532, 1533 ou 1534 do mesmo impressor, que o mestre escultor se inspirou, repetindo na íntegra a imagem e o sentido da qualidade ética presentes no texto. O seu significado sugere uma apologia daqueles que sabem agir na hora oportuna e que, por isso, merecem a qualificação de sábios e prudentes. A referência cultural em que se inscreve é o célebre *carpe diem* sempre constante no Renascimento que apresenta, a par de um autêntico culto



filosófico, uma sensibilidade poética ao motivo do tempo que passa e à implacabilidade do destino anunciada pela divisa. O humanista estava sempre pronto a ater-se aos “sinais do tempo”. A imagem da Ocasão, pelo seu peculiar carácter de “mobilidade” indicado pelo rodar da esfera e pelos pés alados, relaciona-se com a da Fortuna que, na edição de Lyon de 1549 [*ibidem*, p. 160], já surge neste epigrama concretamente representada em movimento sobre o símbolo da roda.

O medalhão é proveniente de uma casa da antiga Rua das Covas, junto à Sé Velha de Coimbra, decerto propriedade de um humanista ainda não identificado.

MJVC

Exposições

A Arte em Coimbra no Reinado de D. João III, Coimbra, Museu Nacional de Machado de Castro, 1964.

PLATÃO
*Omnia Platonis Opera Tralatione
Marsilii Ficini, Emendatione, et ad
Graecum codicem collatione Simonis
Grynæi, summa diligentia repurgata*
Lugduni: Apud Antonium
Vincentium, 1548

Cota: BPE, Século XVI, 5348.

Ref.: Livros imp. no século XVI existentes na
B.P.A.D.E. III Tipografia Francesa, n.º 1066.



fundador da Academia ateniense
nasceu em 428-427 a.C. e morreu
em 348-347 a.C.

Da sua vida pouco se sabe ao certo. Deve ter nascido em Atenas, em família nobre, tendo beneficiado da educação facultada aos jovens do seu tempo e da sua categoria social. Pelos 20 anos, encontra-se com Sócrates, facto que terá para ele uma importância fundamental, e também com os sofistas. A morte de Sócrates abalou-o profundamente, tendo-o levado a refugiar-se em Mégara. Das suas viagens posteriores pouco se sabe mas, cerca de 388 a.C., irá para Siracusa, onde ficará decepcionado com a corte e com o seu tirano. Este, para se desfazer do filósofo, embarcá-lo-á num navio espartano, que o largará na ilha de Egina, onde foi vendido como escravo, situação de que só se libertou depois de comprado por um amigo.

Cerca de 387 a.C., voltará a Atenas, onde fundará a Academia, a mais célebre escola do mundo antigo.



Após mais algumas viagens atribuladas e muitas desilusões em relação aos que o rodeavam, Platão consagrou os seus últimos anos ao ensino, à pesquisa e à redacção de obras, sem para tanto renunciar a ser conselheiro de legisladores e políticos, gregos e estrangeiros.

Ainda que apenas fosse conhecida, directamente, uma boa parte do *Timeu*, o pensamento de Platão dominou a filosofia ocidental até ao século XII, altura em que a tradução sistemática das obras de Aristóteles começou a provocar a alteração de influências.

Platão marcou o pensamento cristão ocidental, através da tradução das obras dos grandes padres e escritores eclesiásticos orientais, sobretudo dos das escolas de Alexandria e Cesareia, do Pseudo-Dionísio Areopagita e do Neoplatonismo. Os pensadores cristãos ocidentais que mais contribuíram para a implantação do pensamento platónico foram Santo Agostinho e João Escoto Erígena.

A partir do século XII, o pensamento do Estagirita irá suplantir o do Académico, mas ambas as correntes continuarão a alimentar o pensamento ocidental: Platão, conferindo-lhe uma visão mais espiritualista de Deus, do homem e do universo; Aristóteles, uma visão mais realista.

Nos séculos XV e XVI, o platonismo e o aristotelismo enfrentam-se numa luta sem tréguas pela hegemonia do pensamento

outros, Jorge Gemistos, o cardeal Teodoro Bessarião, Marcílio Ficino, João Pico della Mirandola e Nicolau de Cusa; por Aristóteles, Genádio (Jorge Scolarios), Jorge de Trebisonda e Pedro Pomponazzi. Em Portugal, sobressaiu o platónico Leão Hebreu, que se refugiou na Itália, depois de ter estagiado em Toledo. A perspectiva platonizante observa-se também em obras como *Imagem da Vida Cristã*, de frei Heitor Pinto, e *Tratado da Perfeição da Alma* do confessor de D. João III, Álvaro Gomes, ainda que este assumia também perspectivas aristotelizantes. O aristotelismo foi tenazmente defendido na Universidade de Paris pelo português António de Gouveia, contra Pierre de la Ramée, e assumido pelo Colégio das Artes de Coimbra, até 1555, numa perspectiva antiescolástica, que preconizava a autonomização da filosofia em relação à teologia. A partir dessa data, com os Jesuítas, o aristotelismo retomou oficialmente a sua versão escolástica, tal como nas outras escolas da Companhia de Jesus, nomeadamente na Universidade do Espírito Santo de Évora. É interessante notar que esta edição foi revista e corrigida por Marsílio Ficino, um dos mais célebres defensores humanistas do platonismo.

O exemplar que agora se expõe pertenceu, à Livraria do Convento da Graça, em Évora, em 1727, como se indica em nota manuscrita no seu rosto.

ARISTÓTELES
Ethicorum ad Nicomachum libri X,
Job. Argyrophilo interprete
 Paris: Jehan Petit, 1500

Cota: BPE, Inc. 251.
 Ref.: Cid 85; Hain 1758; Pellechet 1234.

Ethicorum Aristotelis ad Nicomachum in septem antiquis translationibus cum familiarissimo commentario in eundem et copulosis questionibus et bibliocritica littera emendationibus ad incutem decessimorum viros et magistros Aristoteli in agniti et Johannis Buridani in aliorum parte de casu, nuper magna cum vigilantia castigatis: et singulis in marginibus diligenter quotatis.



**Senales habetur in leone
 argenteo vicis sancti Jacobi**

Aristóteles nasceu em Estagira em 384 a.C. e morreu em Cálcis em 322 a.C.

Filho de Nicómaco, médico do rei da Macedónia, é natural que tenha passado a sua infância na corte. Após a morte do pai, irá para Atenas estudar na Academia, onde permanecerá até à morte de Platão (348-347 a.C.), primeiro como estudante, depois como investigador e mais tarde como professor.

Após a morte de Platão, parte para Asso, onde existia uma sucursal da instituição platónica. Parte dos seus escritos de lógica, física e metafísica datam deste tempo.

Em 345 a.C., instala-se em Mitilene, onde se consagrou sobretudo à investigação biológica.

Em 343-342 a.C., Filipe da Macedónia convidou-o para preceptor de Alexandre. Após a morte de Filipe, Alexandre subiu ao trono e o filósofo regressou a Atenas, onde fundou uma nova escola, o “Liceu” ou “Perípato”. Aí se reuniam manuscritos, se exibiam mapas, se coligiam espécies botânicas e zoológicas e se ministrava o ensino.

Morto Alexandre, em 323 a.C., Aristóteles refugiou-se em Cálcis, onde pouco depois morreu.

A obra deste filósofo abrange estudos sobre lógica, física, psicologia, biologia, metafísica, política e economia, retórica, poética e ética.

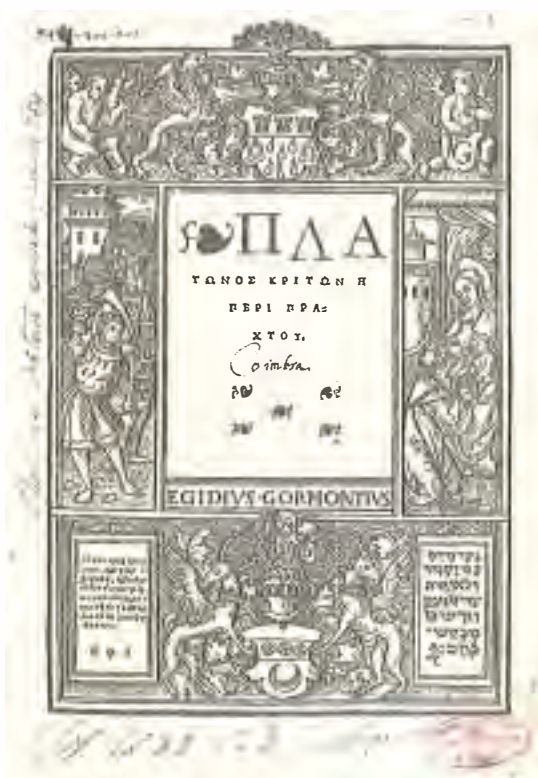
O *corpus* da ética aristotélica inclui dez livros da *Ética a Nicómaco* (que agora se apresenta em edição quatrocentista), dois livros da *Magna Moralia* e quatro livros da *Ética a Eudemo*.

Pelas referências que temos em relação ao ensino da filosofia na Universidade de Évora, no século XVI, a *Ética* de Aristóteles era ensinada no segundo ano.

IC/JL

PLATÃO
Kriton egeri grachtoy
Paris: Egidius Gormontius, s.d.

Cota: BPE, Século XVI, 2934.
Ref.: Livros imp. no século XVI existentes na
B.P.A.D.E. III Tipografia Francesa, n.º 1067.



Críton foi um dos grandes amigos e defensores de Sócrates, que ten-

tou, até ao último momento, levá-lo a aceitar a fuga da prisão como uma forma legítima de contrariar a sentença injusta da morte.

Para immortalizar o pensamento, a vida e a própria morte do seu mestre, Platão consagrou-lhe algumas das suas obras, escritas em forma de diálogo, em que escolhe como interlocutores personagens reais que intervieram no processo. *Críton* foi um deles.

O diálogo *Críton*, escrito poucos anos após a morte de Sócrates (399 a.C.), é uma das obras da primeira fase editorial do filósofo, constitui um hino à fidelidade às leis e enobrece a figura do mestre, que preferiu a morte, apesar de injusta, à fuga que lhe era oferecida. É também uma apologia da divindade que, através da razão, leva o homem a agir de acordo com a sua consciência, ainda que a voz do vulgo proclame o contrário.

O presente exemplar pertenceu a uma livraria de Coimbra, muito provavelmente à dos Jesuítas, pois tem inscrita no rosto a palavra "*Coimbra*".

IC/JL

ARISTÓTELES
Lógica Aristotelis Stagiritæ
 Coimbra: in officina Antonii
 de Mariz, 1561

Cota: BPE, Século XVI, 450.
 Ref.: Ans. 833.



Além do que ficou dito em relação à biografia e obra de Aristóteles na análise da obra *Ethicorum*, apenas alguns apontamentos em relação à lógica.

A *Lógica Aristotélica* compreende os seguintes títulos: “Categorias”, “Da Interpretação”, “Primeiros e Segundos Analíticos”, “Tópicos” e “Dos Raciocínios Sofísticos”.

Para Aristóteles, a lógica não é ciência, mas propedêutica, preparação, instrumento da ciência. O seu elemento central é o silogismo, aliado à indução.

O silogismo desce do universal ao particular e a indução sobe do particular ao universal. Aristóteles insistia também em alguns juízos fundamentais, os Primeiros Princípios, que não são objecto de demonstração mas de simples intuição intelectual, como o princípio de contradição.

O ensino da filosofia na Universidade de Évora, como nos outros colégios da Companhia, tinha por base as obras de Aristóteles. Os vários capítulos da *Lógica* eram leccionados no primeiro ano, podendo alguns transitar para o segundo ano, como aconteceu em 1563, com os “Tópicos” e os “Segundos Analíticos”. Note-se que a espécie que se apresenta, além de possuir no rosto o monograma da Companhia de Jesus, tem ainda, escrita à mão logo abaixo dele, a seguinte frase: “*Este livro he do Collegio*”. Isso significa que pertenceu a um colégio jesuíta não identificado, provavelmente ao do Espírito Santo de Évora ou ao das Artes de Coimbra.

IC/JL

ARISTÓTELES
*De Anima Libri tres, ad Cosmam
 Medicem: interprete Ioanne
 Argyropylo Byzantio*
 Paris: in Clauso Brunello
 sub geminarum Cipparum insigni,
 1530

Cota: BPE, Século XVI, 1568.
 Ref.: Livros imp. no século XVI existentes na
 B.P.A.D.E. III Tipografia Francesa, n.º 62.



Sem repetir o que ficou dito sobre Aristóteles e a sua obra, quando da análise da obra *Ethicorum*, apenas alguns comentários sobre a área filosófica a que esta obra pertence.

A “psicologia” deste filósofo inclui o estudo *Da Alma* e os *Parva Naturalia*, que contêm oito tratados: *Da Sensação e do Sensível*, *Da Memória e da Reminiscência*, *Do Sono*, *Das Insónias*, *Da Adinvenção pelo Sono*, *Da Vida Longa e da Vida Breve*, *Da Vida e da Morte* e *Da Respiração*. Ela assenta sobre dois conceitos fundamentais: o de alma e o de intelecto. A alma constitui a essência de um corpo natural e, nessa condição, é dele inseparável. O intelecto, pelo contrário, preexistindo ao corpo, é algo de divino, e subsiste, mesmo desaparecendo o corpo.

O tratado *De Anima* era leccionado na Universidade de Évora no último ano do curso, o quarto. Retenha-se que esta edição de *De Anima* foi dedicada a Cosme de Médicis (1389-1464), o ilustre comerciante e banqueiro florentino que protegeu literatos e artistas e tanto enriqueceu a sua cidade com monumentos e obras de arte.

IC/JL

68

SÊNECA, Lucius Annaeus
Provérbios
Toledo: Petrus Hagembach, 1500

Cota: BPE, Inc. 467.
 Ref.: Cid 467; Haebler 619.

Os *Provérbios* de Sêneca tiveram grande aceitação durante toda a Idade Média sobretudo por duas razões: a sua proximidade religiosa e moral em relação ao Cristianismo e a forma sentencial de que se revestiam. Esta forma ou género literário, tão ao gosto da sabedoria popular, foi desenvolvida pelo discípulo de Santo Agostinho, Próspero de Aquitânia

(morreu cerca de 463), e atingiu o seu apogeu no século XII, em Pedro Lombardo, ou Pedro das Sentenças, com a obra *Liber Sententiarum*, que o tornou célebre e serviu de livro de texto em muitas universidades, até à Idade Moderna.

Também as obras de São Martinho de Dume, já referidas a propósito do *De Quattuor Virtutibus Cardinalibus*, assumem a forma proverbial ou sentencial.

IC/JL

69

SÊNECA, Lucius Annaeus
De Quattuor Virtutibus
Cardinalibus
[Paris]: Dyonisius Rosse,
s.d.

Cota: BPE, Inc. 586.
 Ref.: Cid 464; Hain não refere.

Escritor e filósofo latino, segundo filho de outro escritor com o mesmo nome, nasceu em Córdoba, entre 4 e 8, e morreu em Roma, em 65. Levado pelo pai para Roma, aí foi educado, tendo mestres estóicos, que em várias obras recorda, os quais o incentivaram à reflexão filosófica e à opção pela austeridade.



Foi brilhante advogado e político, esteve exilado na Córsega e foi preceptor de Nero, de quem se afastará mais tarde, ao verificar que não conseguia controlar os ímpetos do imperador.

O Estoicismo, sobretudo através de Séneca, foi uma das correntes da filosofia clássica que mais influenciaram o pensamento cristão medieval e renascentista, ao lado do Platonismo e do Aristotelismo. Bastam São Martinho de Dume e Santo Agostinho para justificar essa afirmação em relação ao pensamento medieval.

A presente obra de Séneca influenciou especialmente a obra martiniana *Regra*

da Vida Virtuosa, que tem por objecto as virtudes da prudência, da magnanimidade, da temperança e da justiça. Maior influência ainda se verifica no opúsculo *Da Ira*, que é uma transcrição quase literal do célebre estóico cordovês.

Na aurora dos tempos modernos, foram acérrimos defensores do Estoicismo, entre outros, Pedro Pomponazzi e Justo Lício (1547-1606). Este tentou, nas obras *Introdução à Filosofia Estóica* e *Fisiologia Estóica*, adaptar as doutrinas do Pórtico à mentalidade cristã.

IC/JL



CÍCERO, Marco Túlio
*Epistolae Familiares adhuc novi
 emendatae et summo studio et labore
 correctae*
 Lisboa: Apud Antonium Alvarez
 impressorem, 1592

Cota: BPE, Século XVI, 2282.
 Ref.: Ans. não refere esta edição.



Além do que se disse sobre a vida e obra de Cícero em relação ao *De Officiis*, importa ainda salientar que ele é uma das personagens do mundo antigo que melhor conhecemos, graças não só aos cinquenta e oito discursos

que chegaram até nós mas também, e talvez principalmente, graças a cerca de oitocentas cartas suas e mais de cem a si dirigidas que foram conservadas.

As cartas, publicadas após a sua morte pelo amigo Ático e pelo secretário Tirão, não se destinavam todas ao público. Assim, a franqueza com que Platão nelas se revela, com todas as perplexidades, contradições e pequenas fraquezas, embora, para alguns autores, prejudiquem a sua memória, dão-lhe uma dimensão humana que o aproxima do comum dos mortais.

A acrescentar ao que se disse em relação ao *De Officiis*, pode afirmar-se o seguinte: as *Epistolae Familiares* de Cícero deviam ser estudadas, segundo o plano de estudos de Cipriano Soares, nas classes sexta, quinta e quarta, o que correspondia, efectivamente, aos programas da época nas escolas portuguesas da Companhia de Jesus, nomeadamente na Universidade de Évora.

O exemplar que se apresenta pertenceu à Livraria da Companhia de Jesus em Coimbra, como se observa em nota manuscrita no rosto.

IC/JL

AVICENNA
Canonis Libri V latine, translati
in latinum a Gerardo Cremonensi
Veneza: Bernardinus de Benaliis, s.d.

Cota: BPE, Inc. 185-188.
 Ref.: Cid 99; Hain 2199.

Avicena, um dos maiores filósofos árabes, nasceu em Afshana, perto de Bucara, Turquestão, em 980, e morreu em Hamadã em 1037.

Aos 10 anos sabia o Corão e boa parte das ciências profanas, tendo estudado por si as ciências inferiores: matemática, física, geometria, astronomia, lógica, direito, medicina, filosofia e teologia especulativa. Aos 16 anos já tinha grande reputação como médico.



Tendo acesso à rica biblioteca de Ibne Mançor, nela se documentou para compor alguns tratados de filosofia.

Errando por várias cidades, sobreviveu como professor, sofrendo várias vicissitudes políticas e chegando a ser preso na fortaleza de Firdajan. Apesar da sua forte constituição física, o excesso de trabalho intelectual, político e médico, aliado a uma intensa vida cortesã, causaram-lhe graves problemas de saúde, de que viria a morrer.

O *Kitâb al-Shifâ*, ou *Canon*, ou *Livro da Cura* foi traduzido para latim, em Toledo, no século XII, pelo italiano Gerardo de Cremona e repetidamente editado em Veneza. Foram essas edições, sobretudo, que tornaram a obra conhecida na Europa medieval. Sabemos que, no século XVI, o original árabe era conhecido e usado em Évora pelo médico António Filipe que, através dele e da tradução árabe dos *Aforismos* de Galeno, feita no século XII, ensinou a língua do Corão a Nicolau Clenardo.

IC/JL

RESENDE, André de
Historia da Antiguidade da Cidade
[sic] Évora
Évora: André de Burgos, impressor
do Cardeal Infante, 1553

Cota: AME – B (em depósito na Casa Forte da
Biblioteca Pública de Évora).
Ref.: Ans. 380



André de Resende, humanista português de reputação internacional, entrou, ainda menino, para o Convento de São Domingos de Évora. Mais tarde frequentará as universidades de Alcalá de Henares, Salamanca, Paris e Lovaina. Conviveu com um círculo de amigos de Erasmo, de que também fazia parte Cle-

nardo, seu mestre em Lovaina e em Paris. Depois de muito viajar pela Europa, onde teve contacto directo com as novas ideias culturais e religiosas, voltará a Évora e ao seu convento em 1533.

Foi mestre dos infantes D. Afonso, D. Henrique e D. Duarte e abriu uma escola particular no Rossio de Évora. De 1551 a 1555 foi professor do Colégio das Artes de Coimbra.

Distinguiu-se nos estudos históricos, sobretudo ligados à Antiguidade, quer nacional quer eborense. Esta obra é um dos frutos desses estudos, que continuou a incentivar depois do regresso definitivo a Évora, em 1555, e, sobretudo, depois de encerrar a sua escola, aquando da fundação da Universidade, em 1559. Inocêncio Francisco da Silva não conheceu nenhum exemplar desta edição, que é raríssima. Desta obra diz: "*É de notar n'esta historia a singularidade da construção syntaxística e da orthographia no maior rigor etymologico, com que está escripta. Parece que o auctor, exacto e ferverenho investigador das antiguidades, quíz, até nas palavras de que se serviu, guardar o meio mais próprio de descobrir-lhes a origem e conservar-lhes a derivação. Assim escreve sempre: non, regnar, star, comptar [...] e outros infinitos vocabulos, que dão aquella obra um aspecto de ancianidade, em que os archeologos não podem deixar de comprazer-se*" [T.I, p. 66].

A produção historiográfica de Resende, além desta obra, do *Libri Quatuor de Antiquitatibus Lusitaniae*, também exposto, de muitas cartas e das *Orações de Sapiência*, é integrada pelas seguintes publicações: *Epitome Rerum Gestarum in India a Lusitanis*, de 1545, óptimo embaixador, junto do mundo culto europeu, da gesta dos Portugueses na Índia; *Antiqua Epitaphia*, em que recolheu inscrições epigráficas das províncias romanas da Tarraconense, da Bética e da Lusitânia; *A Santa Vida e Religiosa Conversação de Frei Pedro*, editada em Évora em 1570, que descreve a vida simples de um frade do Convento de São Francisco daquela cidade; e *Vida do Infante D. Duarte*, que seria publicada, em 1789, pelo abade José Correia da Serra. Nela sobressai a fidelidade do humanista eborense aos amigos, especialmente ao infante D. Duarte, filho do Rei Venturoso.

Esta obra teve como objectivo principal fazer a apologia das grandezas da cidade de Évora, impondo-a, assim, como objecto de admiração à escala nacional, numa época em que todas lutavam pela supremacia, não apenas nas Cortes, mas também na mentalidade das gentes. Evocar as grandezas de antanho era uma forma de fundamentar, como um direito adquirido ao longo dos séculos, a sua grandeza de então e a escolha que dela faziam os monarcas, ao escolherem-na para sua residência privilegiada.

IC/JL

VIRGÍLIO MARÃO, Públio
*[Opera cum A. Nebrissensis
familiaribus phrasibus]*
Granada: s. imp., 1545-1546
(obra sem rosto)

Cota: BPE, *Século XVI*, 1312-1313.

Ref.: Pal. y Dulcet, vol. VII, p. 209, col. 1.

O poeta latino Virgílio nasceu em Mântua, em 70 a.C., e morreu em Brindisi, em 19 a.C.

Recebeu a sua educação em Cremona, Milão e Roma, tendo estudado retórica, medicina e astronomia. Em 40 a.C., dedicou ao cônsul Asínio Polião a *Écloga 4*. Entre 37 e 30 a.C. compôs as *Geórgicas* e, na parte final da sua vida, escreveu a *Eneida*, que não considerou acabada. No entanto, Augusto não deixou que fosse cumprida a vontade testamentária de Virgílio, segundo a qual a *Eneida* devia ser destruí-

355



da se o poeta morresse antes de poder aperfeiçoá-la.

As obras de Virgílio, principalmente a *Eneida*, as *Éclogas* e o *De Tristibus* eram leccionadas na Universidade de Évora e nas outras escolas da Companhia de Jesus, como consta dos respectivos programas e do plano de estudos do padre Cipriano Soares.

É uma particularidade científico-pedagógica desta edição das obras de Virgílio a de ser acompanhada de frases exemplificativas de Élio António Nebrija (1441-1522), autor de uma célebre gramática, muitas vezes editada, desde o início do século XVI até meados do século XIX, sobretudo na Espanha e no México.

IC/JL

Punico. M. Antonii Sabellici annotationes pauculae [...]

Paris: ex officina Michaelis

Vascosani, in via quae est ad divum Iacobum, sub Fontis insigni, 1543

Cota: BPE, Século XVI, 4205.

Ref.: Livros imp. no século XVI existentes na B.P.A.D.
E. III Tipografia Francesa, n.º 1470.



historiador romano Tito Lívio nasceu em 64 a.C. e morreu em

12 d.C. Nascido em Pádua, de família abastada, logo após a instrução de base, na sua cidade, partirá para Roma, onde estudará sobretudo retórica. A partir de cerca dos 30 anos, dedicar-se-á, principalmente, à redacção da sua obra.

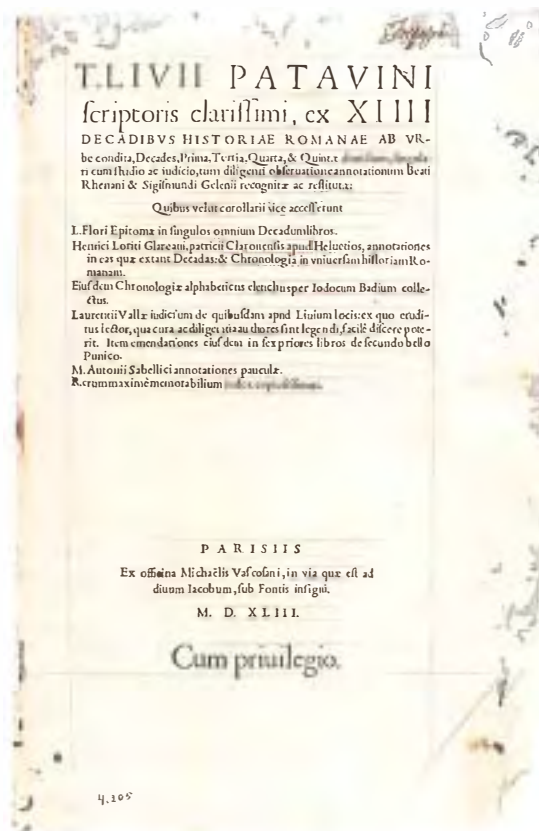
Segundo Séneca, terá escrito tratados de filosofia dogmática e diálogos, de que nada resta.

Dos seus escritos de história conserva-se talvez um quarto, tendo sido o seu objectivo relatar a história de Roma desde

74

LÍVIO, Tito

*Ex XIII Decadibus Historiae Romanae
Ab Urbe condita, Decades, Prima,
Tertia, Quarta et Quintae dimidium,
singulari cum studio ac iudicio, tum
diligenti observatione annotationum
Beati Rhenani et Sigismundi Gelenii
recognitae ac restitutae: [...] accesserunt L.. Flori Epitomae in
singulos omnium Decadum libros.
Henrici Loriti Glareani [...] annotationes in eas quae extant
Decadas: [...] Eiusdem Chronologiae
alphabeticus elenchus per Iodocum
Badium collectus. Laurentii Valae
iudicium de Quibusdam apud Livium
locis: [...] Item emendationes eiusdem
in sex priores libros de secundo bello*



o remoto fundador, Eneias, até ao tempo do autor. No total da grande obra subsistem os livros I a X e XXI a XLV, além de um pequeno número de fragmentos, sendo os mais importantes os relativos à morte de Cícero e às campanhas de Sertório contra Pompeu. Toda a obra de Tito Lívio reflecte o seu desejo de exaltação das virtudes romanas que tinham feito a grandeza do Império, as quais sentia periclitantes no seu tempo. As obras de Tito Lívio eram conhecidas e estudadas em Évora no século XVI. Sabemos, através de uma carta dirigida a Vaseu, que Nicolau Clenardo lia, comentava e aconselhava a outros professores as *Décadas*. Ele próprio editou a I Década, que preparou em Salamanca, em 1533, precisamente o ano em que transitou para Évora. O seu ensino, em Évora e, posteriormente, em Braga tornou a obra de Tito Lívio acessível aos alunos, tanto com objectivos literários como historiográficos. A Universidade henriquina seguiu essa tradição, incluindo as *Décadas* nos seus programas.

IC/JL

75a

OVÍDIO NASÃO, Públio
*Las Transformaciones de Ovidio:
 Traduzidas del verso latino,
 en tercetos, y octavas rimas
 por el Licenciado Viana.
 En lengua vulgar Castellana [...]*
 Valladolid: Diego Fernandez
 de Cordova, 1589

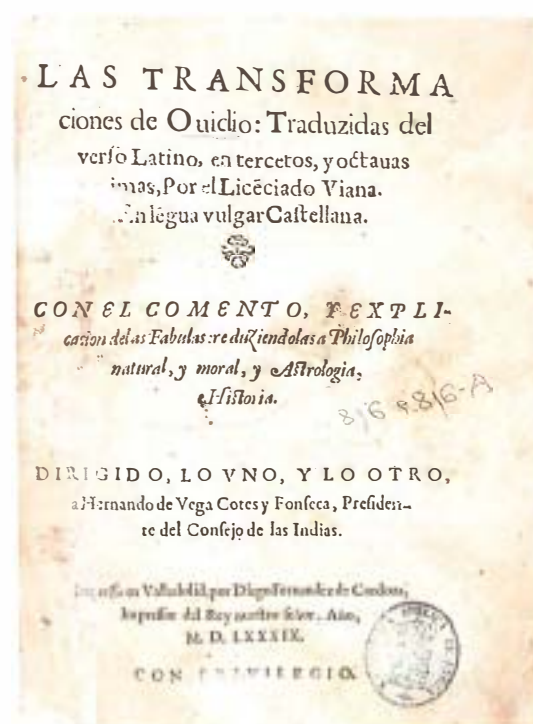
Cota: BPE, *Século XVI*, 816.

Ref.: Pal y Dulcet, n.º 207 496.

O poeta latino Ovídio nasceu em 43 a.C. e morreu em 18 d.C. Nascido no seio de uma família abastada, foi inicialmente educado em Roma para a advocacia. No entanto, e apesar da oposição do pai, a vocação poética foi mais forte. Assim, preferiu a uma carreira política ou administrativa o cultivo da sua arte e a popularidade dos salões, que apreciavam a sua poesia frívola e espirituosa.

No entanto, não beneficiava do favor de todos, pois foi, segundo se julga, banido

357



de Roma no ano 8 da era cristã, a pretexto da imoralidade dos seus versos em *Ars Amatoria*.

A poesia ovidiana deste período reflecte a vida social da aristocracia e da alta burguesia coevas, ricas e desocupadas, em ambiente de luxo e despreocupação.

As obras *Amores*, *Ars Amatoria* e *Remedia Amoris*, focam sobretudo temas amorosos. As *Metamorfoses*, que agora se apresentam em tradução espanhola, são consideradas a sua obra-prima e compendiam poeticamente a tradição mitológica greco-latina, desde o Caos até à apoteose de Júlio César.

Em os *Tristia*, as *Epistolae ex Ponto* e *Ibis*, escritos mais tarde, podemos observar um homem mais desenganado, mais resignado com a sua sorte, mais velho.

A influência de Ovídio nas literaturas ocidentais foi muito forte. Em Portugal foi conhecido desde a Idade Média e gozou de grande estima por parte dos nossos literatos, sobretudo a partir do século XVI.

Em Évora, as *Metamorfoses* de Ovídio eram bem conhecidas nos bancos da Universidade. Elas figuram entre as obras que o padre Cipriano Soares propôs a toda a Companhia de Jesus para serem estudadas no curso de Humanidades, em 1566. Em 1574, os prelos de André de Burgos editavam a tradução castelhana, que era uma reimpressão da edição de Sevilha de 1550. Em 1578, o pintor fla-

mengo Francisco de Campos executava os frescos dos tectos do Paço de São Miguel, cuja temática, de natureza mitológica e profana, se inspirava na obra ovidiana [cf. texto de Joaquim Oliveira Caetano neste catálogo].

A influência de Ovídio na literatura portuguesa, tanto em prosa como em verso, foi profunda ao longo de toda a Idade Média. As vinte e uma cartas amorosas da *Heróides* deixaram ecos profundos em obras como a *General Estoria*, do século XIII, que cedo foi traduzida do castelhano para português e veiculou quase literalmente textos da obra ovidiana. Entre eles, na carta de Penélope a Ulisses, aparece a lenda da fundação da cidade de Lisboa (Ulixbona) pelo célebre herói grego da Guerra de Tróia. A *General Estoria* recolheu também muitas personagens das *Metamorfoses*.

A influência “amorosa” ovidiana está largamente presente em vários poetas do *Cancioneiro Geral*. João Roiz de Sá e João Roiz de Lucena voltaram a glosar a carta de Penélope com grande fidelidade ao texto original, bem como as cartas de Enone a Páris e de Dido a Eneias.

Outro mediador entre Ovídio e a literatura portuguesa foi a *Confessio Amantis* de John Gower, traduzida para português no tempo de D. João I e citada por D. Duarte no *Leal Conselheiro* [cf. Martins, 1983, vol. III, pp. 85 e segs.].

IC/JL

OVÍDIO NASÃO, Públio
Epistolae Ovidii cum comento
 Lugduni: Joannes David al's la
 mouche, 1528

Cota: BPE, Século XVI, 917.
 Ref.: *Livros imp. no século XVI existentes na*
B.P.A.D.E. III Tipografia Francesa, n.º 997.

Estando a biografia e a bibliografia de Ovídio já lançadas na entrada consagrada às *Las Transformaciones*, apenas convém lembrar que as *Cartas* reflectem já não a sua faceta erótica e apaixonada dos primeiros tempos, mas um autor banido, desejoso de voltar a Roma, interessado na língua dos naturais de Tomis para nela escrever um poema sobre a apoteose de Augusto. Um homem, portanto, mais velho, mais resignado com a sua sorte. Os programas do curso de Humanidades da Universidade de Évora incluíam também explicitamente o estudo das obras ovidianas *De Tristibus*, *De Fastis* e *De Ponto*. A primeira já tinha sido objecto do ensino na corte pelo humanista Cataldo Sículo.

O exemplar das *Cartas* que se exhibe pertenceu à Livraria da Congregação do Oratório de Estremoz, tendo ainda outra indicação de posse: Marcos Pereira, como se constata pelas notas lançadas no rosto. No último fólio há ainda os nomes de António Mendonça, António Mendes e a referência “do reitor”, talvez também antigos possuidores da obra.

VASCONCELOS, Diogo Mendes de
Libri Quatuor de Antiquitatibus
Lusitaniae a Lucio Andrea Resendio
olim inchoati et a Iacobo Menoetio
Vasconcello recogniti atque absoluti [...]
 Évora: Excudebat Martinus Burgensis
 academia Typographus, 1593

Cota: BPE, Res. 236 (a Biblioteca Pública de Évora possui outro exemplar, o Res. 237, truncado).
 Ref.: Ans. 431.

Diogo Mendes de Vasconcelos nasceu em Alter do Chão, em 1523, tendo falecido em Évora, em 1599.

Foi cónego na Catedral de Évora, doutor em ambos os direitos e grande cultor da língua latina.

Neste livro publicou um estudo de André de Resende, tendo a sua execução sido

D E
 ANTIQVITATIBVS
 LVSITANIÆ
 LIBRI QVATTVOR

A L. Andream Resendio inchoati, a Iacobo Mendez de Vasconcellos absoluti: & quintus liber de Municipij Eborensis antiquitate ab eodem conscriptus.

Cum alijs opusculis, versibus, & soluta oratione ab eodem Iacobo Mendez de Vasconcellos, Michaeli Cabedio, & Antonio Cabedio elaboratis.

Quæ omnia collegit, emendavit, ac Typis summa industria commisit Doctor Gundisalvus Mendez de Vasconcellos, & Cabedo Lusitanus.



feita por, note-se, Martinus Burgensis (Martinho de Burgos) tipógrafo da Academia eborense.

A obra teve posteriores edições em Roma, Colónia e Frankfurt. O número de edições e a projecção nacional e internacional que atingiu denotam o valor que universalmente lhe era atribuído e aconselham a filtragem do negativismo exagerado de muitas críticas modernas. Os defeitos dela, que foram reais, devem, portanto, ser relativizados, tendo em conta o contexto científico e mental do século em que o autor a escreveu.

IC/JL

O PADRE TEMPO

Península Ibérica(?)
Século XVI

Escultura em madeira
5 × 35 × 25 cm

Lisboa, Colecção António Miranda

As origens e metamorfose do tema do Pai Tempo foram brilhantemente estabelecidas por Erwin Panofsky, num dos ensaios da sua magistral colectânea *Studies in Iconology*, de 1939 (citamos a partir da edição espanhola, 1972, pp. 93-117). Em primeiro lugar, as mais antigas representações do Tempo, no sentido grego clássico de *Kairos* (ou oportunidade), personificavam-no como um jovem de asas nos ombros e nos pés, calvo e com

apenas uma madeixa (pela qual se pode “agarrar” a oportunidade), segurando uma balança em equilíbrio na ponta de uma faca. Uma outra representação coeva do Tempo como *Aion* (o princípio divino da criação) ora se traduzia numa figura mais severa, de cabeça e garras de leão, rodeada por uma serpente, ora se confundia com a divindade órfica Fanes, representada por um jovem alado rodeado por atributos cósmicos (o zodíaco, a serpente).

A primeira emergência do tema, tal como a partir do Renascimento vai ser glosado na cultura europeia, nasce da fusão entre dois conceitos, na origem distintos, mas quase homófonos: a expressão grega para tempo, *chronos*, e o nome do deus *Kronos* (Saturno), patrono da agricultura, o mais velho e terrífico no panteão clássico, representado como um velho com uma gadanha por atributo. Assim, a filosofia antiga fundiu *Kronos*, como Mente Cósmica e Pai dos Deuses e dos Homens, e *Chronos*, o pai de todas as coisas, sábio e velho construtor, produzindo uma figura que simbolizava o curso ininterrupto dos dias e, com a foice ou gadanha que em-

punhava, devorava tudo o que criava (reminiscência da velha lenda segundo a qual Saturno castrara ou devorara os próprios filhos).

A especulação astrológica medieval associou a Saturno um temperamento melancólico e, por extensão, a velhice, a pobreza e a própria Morte (que, tal como o velho *Kronos*, tinha por atributo uma gadanha), sendo o planeta considerado responsável pelos grandes desastres naturais e fomes. O imaginário erudito e popular tardo-medieval e mesmo posterior insistiu numa figuração negativista de Saturno, sublinhando a decrepitude e o carácter destrutivo.

Contudo, o movimento neoplatónico do século XV reabilitou o conceito antigo de *Kronos*-Saturno, interpretando-o como patrono da mais profunda contemplação religiosa e filosófica, o que desembocaria na identificação da melancolia saturniana com o génio [cf. além do texto que temos estado a seguir, Klibansky, Pa-

nofsky e Saxl, 1991]. Quando os artistas se viram obrigados a ilustrar os *Trionfi* de Petrarca, fundiram duas tradições figurativas: a do Tempo de origem antiga, com asas, e a do Saturno destrutivo, com a gadanha ou a ampulheta, entre outros possíveis atributos. Assim, conclui Panofsky, “*meio clássica e meio medieval, em parte ocidental e em parte oriental*”, a figura do Padre Tempo “*ilustra ao mesmo tempo a grandeza abstracta de um prin-*

cípio filosófico e a maligna voracidade de um demónio destruidor” [Panofsky, 1972, p. 105].

A excelente escultura que agora se revela deverá, por certo, ser um dos raros exem-

plos do tema finalmente fixado existentes em Portugal e, talvez, um dos mais antigos. A figura imponente do Tempo, de amplas e belas asas, embora denuncie a sua ancianidade nas fartas barbas, não deixa de apresentar



um corpo de aspecto vigoroso, bem ao gosto do Renascimento, quase integralmente nu (apenas um panejamento bem modelado cobre os quadris) e cabeça calva, com uma madeixa central. Segura com as duas mãos uma enorme gadanha, que passa por entre as suas pernas (alusão subtil ao motivo da castração), e apoia a perna direita sobre uma caveira (símbolo da inexorabilidade do Tempo e da Morte).

Segundo os *Trionfi* de Petrarca, a Castidade triunfa sobre o Amor, a Morte sobre a Castidade, a Fama sobre a Morte e o Tempo sobre a Fama, para apenas ser derrotado pela Eternidade [cf. *ibidem*, p. 103], pelo que não é difícil aceitar que esta notável escultura se eleva à categoria de uma alegoria humanista sobre a precaridade do Mundo e da própria Fama, denunciando já o cepticismo quinhentista que se confronta com a pequenez do homem face ao Absoluto.

De resto, estilisticamente, esta peça documenta a plena assimilação da “maneira” miguelangelesca pela escultura ibérica, pelo que a teremos de situar em meados ou na segunda metade do século XVI, em consonância com o entusiasmo e a generalização da erudição antiga ao nível das humanidades e da encomenda artística.

FABP

SÃO JERÓNIMO

Oficina de Coimbra
Portugal

Século XVI (1540-1575)

Pedra (calcário com vestígios de policromia)

72 × 63 cm

Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga

Inv. n.º 2113

Doação (Colecção Vilhena)

Este relevo representa o tema de São Jerónimo penitente. Com grande economia narrativa, o painel congrega sinteticamente duas passagens fundamentais da sua vida de anacoreta através de alguns pormenores figurativos introduzidos pelo escultor na cena única, de modo a significarem as tentações que tanto a hagiografia (Voragine, *Lenda Dourada*, Giovanni d’Andrea, *Hieronymianus*) como os escritos do Patriarca (*Epístola a Eustóquio*) relatam e associam ao acto penitencial. O corpo de São Jerónimo domina o quadro. Quando o imaginário o interpreta, dobrando-o sob um peso invisível, abre-lhe os braços para o gesto da flagelação, para o qual lhe colocou a pedra na mão esquerda que o desgaste do tempo já só deixa adivinhar, descobre-lhe os pés nus sob a veste cardinalícia como símbolo de penitência e volta-lhe a cabeça para o lado esquerdo, conduzindo o espectador através do olhar do próprio São Jerónimo. Aqui, descortina-se o mote do suplício pela presença de uma personagem representada de pé sob a copa de uma árvore que identificamos com a provação a que



a sua carne rebelde o sujeitava, personificada na imagem da rapariga romana inflamando o seu coração de desejo. O anjo que surge esvoaçante no ângulo direito do painel aproxima-se, então, para o proteger da provocação sedutora.

A estrutura desta obra e as suas dimensões permitem considerar a hipótese de se tratar de um fragmento de retábulo – um dos painéis –, provavelmente de um retábulo do tipo narrativo com o ciclo hagiográfico deste Doutor da Igreja, à semelhança do que ainda hoje podemos ver *in situ* no mosteiro hieronimita de São Marcos (Nicolau Chanterene, c. 1522) onde, para além da

cena penitencial, estão ainda representados os passos da domesticação do leão, da chegada dos caravaneiros que roubaram o burro do convento e a morte de São Jerónimo. Os baixos-relevos das capelas do transepto do Mosteiro de Santa Maria de Belém (Jerónimo de Ruão, 1587-1591) conservam igualmente uma sequência iconográfica com a mesma inspiração, o que assegura para este painel uma proveniência inicial de um mosteiro da Ordem de São Jerónimo.

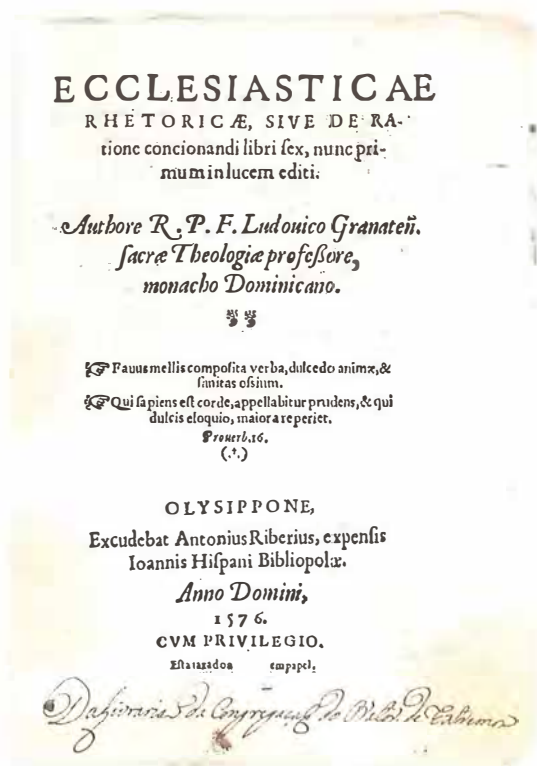
Na execução escultórica trai-se uma mão coimbrã, não tanto pela escolha do material (calcário oolítico das pedreiras de Ançã exportado com abundância para fora do *hinterland* de Coimbra), mas sobretudo pela sua forma. O anjo denuncia a inspiração na arte ruanesca, enquanto a estrutura compositiva revela uma incipiente elaboração mental e pesquisa dos processos perspetivos ao subordinar o sentido do tema à relação do espectador com o próprio corpo e matéria do representado. A grosseria do relevo, demasiado denso nas massas corpóreas e pouco subtil no enquadramento cenográfico, poderá, assim,

corresponder só à nossa visão contemporânea do objecto deslocado do seu contexto espacial originário que o mestre formado nas oficinas de Coimbra procurou trabalhar com sabedoria, representando com dignidade a imagem da penitência do patriarca da ordem e o *contemptus mundi* que estava na raiz da espiritualidade hieronimita.

MJVC

GRANADA, Luís de
*Ecclesiasticae Rhetoricae, sive
 de Ratione concionandi libri sex,
 nunc primum in lucem editi.*
 Lisboa: António Ribeiro, "expensis
 Ioannis Hispani Bibliopolae", 1576

Cota: BPE, Século XVI, 3192.
 Ref.: Ans. 923.



Frei Luís de Granada, dominicano espanhol, célebre pregador e escritor, nasceu em Granada, em 1504, e morreu em Lisboa, em 1588.

É difícil precisar os motivos da vinda de frei Luís para Portugal, embora tenha algumas probabilidades a versão de que os seus superiores quiseram subtraí-lo à perseguição que a Inquisição espanhola começava a desencadear contra os místicos, que se acreditava contagiados de luteranismo, pelas suas pertinentes exortações à vida interior e à necessidade de que as obras externas fossem acompanhadas pela piedade interior.

Tendo passado de Granada para Portugal, talvez em 1551, a pedido de D. Henrique, cardeal-arcebispo de Évora, que o nomeou seu confessor e teólogo, entrou para o convento da sua ordem na mesma cidade em 1556. No ano seguinte, será eleito provincial, na Batalha, deslocando-se depois para Lisboa, em 1562, onde permaneceu até à morte.

A vinda de frei Luís de Granada para Portugal foi influenciada pelo beato João de Ávila que, dois anos antes, enviara para Évora Diego de Santa Cruz, com a missão de fundar um colégio de formação sacerdotal. Tendo este entrado para a Companhia de Jesus, o mestre granadino assumiu um papel importantíssimo na vinda dos Jesuítas para Évora e, naturalmente, na implantação dos estudos que possibilitaram, em 1559, a criação da Universidade de Évora.

A presente obra, tal como os *Sermones del Tiempo*, tinha como destinatários directos os alunos eborenses, ensinando-lhes a arte da oratória sagrada, que o autor praticou magistral e incansavelmente, através de toda a arquidiocese de Évora, ao longo de cerca de dez anos.

No rosto deste exemplar indica-se ter pertencido à Livraria da Congregação do Oratório de Estremoz; também se refere na primeira folha de guarda ter custado “*sinco reaes*” em data não especificada, presumivelmente do século XVII.

IC/JL

CATALDO SÍCULO
Epistolae et Orationes
Lisboa: Valentim Fernandes
de Morávia, 1500

Cota: BPE, Inc. 219-220.
Ref.: Cid 191; BGP — 26.



O humanista italiano Caraldo Parísio Sículo nasceu na Sicília, provavelmente em 1455, e morreu em Lisboa, cerca de 1517. Antigo aluno das universidades de Pádua, Bolonha e Ferrara, ensinou durante algum tempo Retórica na Universidade de Bolonha. Veio para Portugal cerca de 1485, para *orator regius* e mestre de D. Jorge, filho bastardo de D. João II, futuro mestre de Santiago e duque de Coimbra. Viveu em Aveiro, em Santarém e em Évora, terra que muito apreciava. Ensinou, além dos príncipes D. Afonso, D. Jorge e D. Dinis (sobrinho de D. Manuel I), figuras importantes da nossa cultura, sendo um dos maiores paladinos do Humanismo no nosso país. A correspondência e os poemas de Cataldo testemunham a existência de uma elite portuguesa, dentro e fora da corte, nos começos do século XVI, vivamente interessada na nova cultura humanística.

A Cataldo pertenceu a primeira defesa

das Humanidades entre nós, feita em carta a D. Fernando de Meneses, Marquês de Vila Real, antes de 1500 [*Epistolae* I, fls. i, vj e segs.] A ele coube também, como *orator regius*, a honra de pronunciar a oração de boas-vindas à princesa D. Isabel, filha dos Reis Católicos, quando, em 28 de Novembro de 1490, entrou nas Portas de Avis, de

IC/JL

IC/JL

IC/JL



JIMÉNEZ DE CISNEROS, Francisco
[*Biblia Poliglota*]. *Vetus Testamentum
multiplici lingua nunc primo
impressum. Et imprimis Pentateuchos
Hebraico Greco et que Chaldaico
idiomate. Adiuncta uniuersae
sua latina interpretatione*
Alcalá de Henares: Arnaldo
Guilherme de Brocario, 1514-1517

Cota: BPE, Res. 889-894.
Ref.: Brunet, tomo 1, col. 849.

Cardeal e político espanhol, Cisne-
ros nasceu em Madrid, em 1436,
e morreu em Burgos, em 1517.

Estudou em Alcalá e depois em Sala-
manca, onde seguiu os cursos de Direito
e de Teologia.

Tendo passado algum tempo em Roma,
voltou a Espanha, onde entrou, em 1484,
para o convento franciscano de San Juan
de los Reyes, em Toledo, optando por
uma vida de oração e penitência.

Escolhido por Isabel, a Católica, para

confessor e conselheiro, será nomeado ar-
cebispo de Toledo em 1495. Em 1497 ce-
lebrará um sínodo em Alcalá e, no ano
seguinte, outro em Talavera. No seu mú-
nus pastoral, percorreu quase toda a dio-
cese, apesar das dificuldades de deslocação
daquele tempo.

Personagem de grande cultura e erudição,
foi responsável pela criação da Universi-
dade de Alcalá de Henares e pela publi-
cação da *Biblia Poliglota*.

Pelo seu empenhamento eclesiástico e po-
lítico, foi nomeado cardeal e inquisidor-
geral em 1507.

A espécie que se expõe consta ter sido a
primeira que foi colocada, por D. Frei
Manuel do Cenáculo, eminente arcebispo
de Évora, na sala de leitura da sua pre-
ciosa biblioteca, que poria ao serviço da
cidade. Já nessa altura era considerada
uma obra importante e de grande rari-
dade bibliográfica.

IC/JL



84

ALBERNAZ, João Teixeira [II]
[*Costa Atlântica da América do Sul*]

Escala: [c. 1: 1 100 000], 17 léguas [18 ao grau]
= [9,8 cm]. — 1681.

1 carta portulano: manuscrito, pergaminho, colorida; 49 × 31 cm.

Cota: BPE, *Manuscritos*, CXI/1-17, n.º 1.

Ref.: *Lugares e Regiões em Mapas Antigos*, p. 48.

Cartógrafo, João Teixeira Albernaz é autor de muitas cartas, sendo neto de João Teixeira Albernaz, também autor de centenas de exemplares cartográficos. A obra deste cartógrafo tornou-se tão apreciada que o diplomata francês Jean Frémont d'Ablancourt lhe encomendou uma série sobre o litoral africano. Executados em 1665, os referidos mapas fo-

ram, mais tarde, em 1700, editados em Amesterdão, na Suite de Neptune François. Os originais manuscritos encontram-se hoje em Paris.

Este mapa, que está assinado e datado pelo autor, pertence ao tipo portulano e é um fragmento (canto inferior esquerdo de uma carta atlântica).

IC/JL

85

[*Reino de Candy*]

Escala: [c. 1: 1 200 000],
1 grau de latitude = [8,9 cm].

c. 1770.

1 mapa: manuscrito, colorido; 47 × 34 cm.

Cota: BPE, *Manuscritos/ Cartografia*, P. I, n.º 15.

Ref.: *Lugares e Regiões em Mapas Antigos*, p. 52.

A data aproximada de 1770, atribuída a este mapa, tem por base a marca-de-água do papel. Situa-se, pois, no contexto da reforma administrativa que o Marquês de Pombal promoveu em relação ao Estado da Índia, então ameaçado.

A importância de Ceilão, além de relacionada com a sua localização estratégica entre a Índia e a Insulíndia, advinha-lhe do papel económico que desempenhava na entrada do golfo de Bengala. Era o principal exportador de canela do Índico, enviada em duas direcções: através de Calecute, era levada pelos mercadores árabes para o golfo Pérsico e para o mar Ver-





melho, de onde transitava para a Europa; através da escala em Malaca, entrava na China. A principal importação de Ceilão eram os elefantes, que se utilizavam como armas de guerra.

Este mapa do reino de Candy, ou ilha de Ceilão ou da Taprobana, fazia parte de uma antiga colecção de quatro cartas da Ásia e Oceânia, onde, segundo Cunha Rivara, existia a indicação do seu autor ("Miranda fecit"), que o teria realizado como uma cópia parcial do mapa "Carte de l'Isle de Ceylan / par Sr. De L'Isle, géographe, 1700; gravée par Bercy" [BNL, sob a cota C.C. 1747 A].

Sendo uma cópia do original francês, o copista teve, no entanto, o cuidado de traduzir para português a toponímia.

IC/JL

ESTRABÃO *Geographia* S.l., s. imp., 1472

Cota: BPE, Inc. 527.

Ref.: Cid 244; Hain 15 087.

Estrabão, filósofo estóico, historiador e geógrafo, viveu em Amaseia do Ponto, entre finais do século I a.C. e princípios do século I d.C.



369

A sua *Geographia* constituiu para nós o melhor veículo transmissor que se conhece dos sistemas de Eratóstenes e Possidónio. Cita outros autores gregos, como Hiparco, Políbio e Heródoto, a quem considera

como o pai da ciência geográfica grega. O facto de preterir os autores latinos, à excepção de Júlio César, que lhe fornece muitas informações sobre a Gália e regiões vizinhas, debilita o seu conhecimento do Ocidente europeu, impregnado de lendas e tradições não comprovadas. Isto não significa que não tenha recolhido informações de grande valor científico em relação aos usos e costumes, à religião, à política e à geografia das regiões ocidentais, como a Gália, a Itália e a Península Ibérica.

Durante o tempo do Renascimento, a *Geografia* de Estrabão foi uma das obras privilegiadas pelos nossos humanistas para o acesso à geografia e história da Antiguidade.

Dos seus dezassete livros, o terceiro dos quais é consagrado à Península Ibérica, só se perdeu o final do sétimo, de que se conservam apenas alguns fragmentos.

Estrabão está muito voltado para a análise moral e política da sociedade pois, segundo ele, *“a geografia deve ser mais do que outra ciência do domínio do filósofo”*. É interessante notar que, na *Geographia*, o autor se refere à *“mesopotâmia”*, situada entre os rios Tagus e Anas, e, portanto, à região em que Évora se situa, como terra habitada por celtas e lusitanos, aí acantonados pelos Romanos.

Este exemplar pertenceu à Livraria do Convento de São João de Évora.

MELA, Pompónio
De Situ Orbis
Veneza: Franciscus Renner
de Hailbrun, 1478

Cota: BPE, Inc. 307 (truncado nos primeiros fólhos).
 Ref.: Cid 378; Hain 11017.



Geógrafo romano de origem peninsular, nasceu em Tingentera, no século 1 d.C. Foi contemporâneo do imperador Cláudio. Escreveu um tratado de geografia universal popular, *De Situ Orbis*, o qual é uma verdadeira enciclopédia geográfica que colige notícias provenientes quer de outros escritores, principal-

mente de Heródoto e Estrabão, quer de informações orais, que constituem a primeira descrição, bastante exacta, do mundo conhecido de então.

A obra apresenta-se como a narração de uma viagem pelo mundo conhecido de então, com início no Norte de África e final no oceano Índico. Segundo ele, a Terra está dividida em dois hemisférios e em cinco zonas. Os três continentes então conhecidos situavam-se na zona temperada do norte.

Mela não se contentou com descrever geograficamente o mundo. Debruçou-se também sobre a fauna, os usos e costumes das várias zonas, dando largas à imaginação e aceitando lendas que povoavam o universo mental de então. Contribuiu assim para a formação dos *Mirabilia*, repletos de monstros humanos e anormalidades do mundo biológico: acéfalos, pigmeus, serpentes aladas, homens sem língua ou com pés de cabra, etc. Estas ideias, que povoavam as imaginações ainda no tempo dos descobrimentos dos Portugueses, dificultaram muitas vezes a progressão das nossas armadas devido ao terror

que infundiam e só progressivamente serão substituídas pelo conhecimento concreto da realidade, que as viagens e os estudos subsequentes tornaram possível. Pompónio Mela e Plínio foram os primeiros escritores conhecidos a chamarem *Ebora* à actual capital do Alentejo.

O primeiro autor português que mostrou ter conhecido a obra de Mela foi Duarte Pacheco Pereira, que o cita várias vezes no *Esmeraldo de Situ Orbis*.

IC/JL

IBN AL-WARDI [*Mapa Mundi*]

Escala indeterminada.

1 mapa: manuscrito, colorido; 20 × 28 cm.

In: *Kharidat al-'aja'ib wa-faridat al-ghara' ib.* - [17..]. — F. 5.

Cota: BPE, *Manuscritos*, cód. CXVI/1-42.

Ref.: *Lugares e Regiões em Mapas Antigos*, p. 46.



filólogo, jurisconsulto e poeta sírio Al-Wardi nasceu em 1290 e morreu em 1349. Tendo estudado em Damasco, dedicou-se sobretudo a trabalhos científicos e à escrita de poemas, epístolas e discursos.

O mapa de Ibn al-Wardi é uma cópia setecentista de um original de meados do século XV, talvez de 1457. Faz parte de um códice que tem por título *Kharidat al-'aja'ib wa-faridat al-ghara'ib* ("A Pérola Imaculada dos Prodígios e Pedra Preciosa das Maravilhas").

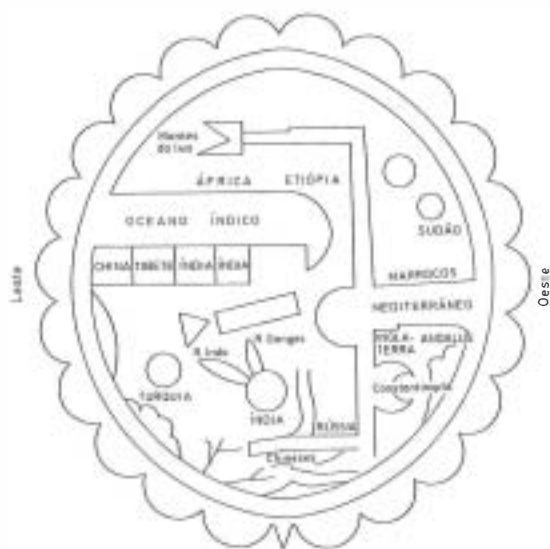


aquáticos: o Bósforo, dirigido para o norte, e o rio Nilo, que penetra no Sul e vai até aos Montes da Lua. O “O” é o Grande Oceano, que envolve os três continentes então conhecidos e no qual desaguam o mar Mediterrâneo e o oceano Índico.

Ao contrário dos mapas cristãos, que atribuíam o centro a

Jerusalém, a capital espiritual da Cristandade, no mapa de Ibn al-Wardi o todo é organizado em função de um núcleo central, que é o mundo islâmico, que bordeja o Mediterrâneo com as regiões do al-Garb (Marrocos), na parte sul, e do al-Andaluz, na parte norte.

Isto significa, por um lado, que Granada ainda era islâmica (1492). Por outro lado, Constantinopla situa-se no coração do Bósforo, onde o “Corno da Ásia” ou “Corno de Ouro” reveste a forma de uma meia-lua perfeita que corresponde ao *hifal* ou crescente islâmico. Constantinopla já tinha sido, pois, conquistada pelo Islão turco (1453). Estes pormenores fazem-nos situar a feitura do mapa entre 1453 e 1492, o que fortalece a hipótese de 1457, aventada por alguns historiadores.



Pertence ao mesmo tipo de muitos mapas elaborados no Ocidente medieval e que hoje são conhecidos por tipo T/O. Nestes, o “T” é formado pelo Mediterrâneo, encimado por dois braços, também

O facto de estarem ausentes deste mapa a Arábia e as cidades santas islâmicas de Meca e Jerusalém e de a Turquia aparecer duas vezes, uma no quadrante sudoeste, com Constantinopla, e outra no quadrante sudeste, representada por um círculo, pode querer sugerir a origem turca e não árabe do mapa.

A organização dos espaços no mapa é muito imperfeita e caprichosa. Assim, o oceano Índico é ladeado pela África, na parte sul, e pela Índia, Tibete e China, na parte norte. O facto de a China, a Índia e a Turquia aparecerem em dois quadrantes, ainda que desorganizadamente, exprime a respectiva grandeza territorial.

IC/JL

SACRO BOSCO, Johannes de
Sphaera mundi – Johannes de Monte
Regio: Disputationes contra
Cremonensia in planetarum theoricas
deliramenta – Georgius Purbachius:
Theoricae novae planetarum
 Veneza: Erhardus Ratdolt, 1482

Cota: BPE, Inc. 151.
 Ref.: Cid, 456; Hain-Cop. 14.110.

João de Holywood, também conhecido por Sacro Busto, ou Sacro Busco, nasceu na localidade de Holywood, Yorkshire, Inglaterra, cerca de 1190, e morreu em Paris, em 1256.

Tendo seguido a carreira eclesiástica, estudou nas universidades de Oxford e Paris, onde também leccionou, alcançando grande reputação devido aos aprofundados conhecimentos matemáticos que possuía, coisa pouco vulgar na época.

As principais fontes de Sacro Bosco foram Aristóteles, Ptolomeu e os *Rudimenta Astronomica* de Alfragano, que no século XII foi traduzido para latim por Gerardo de Cremona.

Autor de tratados sobre o calendário, sobre o astrolábio e sobre a aritmética árabe, muito contribuiu para a divulga-



ção da numeração decimal de origem hindu.

A obra que mais o notabilizou foi esta *Sphaera mundi* que se constituiu no livro de iniciação astronómica adoptado como clássico nas escolas durante mais de quatrocentos anos. É uma obra com um pouco mais de cem páginas apenas, nas quais se encontram reunidas as teorias de Ptolomeu. O seu valor e influência ficaram patentes pelo facto de ter tido uma centena de edições em diversas línguas.

Conhecem-se três versões portuguesas deste livro: em dois dos manuais náuticos utilizados pelos nossos navegadores, o *Regimento de Munique* (1509?) e o *Regimento de Évora* (1517), e no *Tratado da Esfera* de Pedro Nunes (1537). Os programas do curso de Filosofia da Universidade de Évora, referentes ao ano lectivo de 1563-1564, integravam explicitamente, no terceiro ano, o estudo desta obra. Nada nos impede de pensar que nos outros anos lectivos, em que não aparecem explicitadas as obras de estudo obrigatório, o *Tratado*

da Esfera continuasse a ser leccionado na disciplina de Física.

Neste exemplar escreveu-se à mão no recto e verso da primeira gravura "*Zachariae Caimi*" e "*Est Zachariae Caimi*", certamente um dos seus possuidores.

A Biblioteca Pública de Évora possui igualmente a sua *Opus sphaericum cum commentis Cicchi Esculani, Francisci Capuani et Iac. Fabri Stapulensis. Georgius Pubachius: Theoricae novae planetarum ac in eas Francisci Capuani Expositio*, Veneza: Simon Bevilaqua, 1499 [Cota BPE, Inc. 395, referido em Cid 455 e Hain-Cop. 14.125]. Este exemplar ostenta um selo de tipo islâmico (marca de posse?) no fólio aII e uma indicação manuscrita no rosto que diz "*Roma, Abril 1801*".

IC/JL

ZACUTO, Abraão
[Almanach perpetuum].
Tabule Tabularum celestius motuus
Leiria: Abraham Dortas, 1496

Cota: BPE, Inc. 102 e 103.
Ref.: Cid 551; BGP 19.



acuto nasceu em Salamanca, em 1452, e morreu em Damasco, cerca de 1522, tendo-se dedicado ao estudo da matemática, da astronomia, da cronologia e talvez da medicina.

JACOBI, Johannes
Regimento proveytoso contra
ha pestenença
Lisboa: Valentim Fernandes
de Morávia [1496]

Cota: BPE, Inc. 210.
 Ref.: Cid, 324; BGP 17.

Quase nada se sabe sobre Johannes Jacobi e bastante pouco sobre Luis de Raz, seu tradutor de latim para português, além de ser franciscano, professor da Universidade de Lisboa e que ainda vivia em inícios do século XVI.

Esta falta de referências não fez esquecer, no entanto, o extremo valor desta raridade, considerada o único exemplar que se conhece. Paralelamente ao valor tipográfico, que é grande, considere-se também a importância deste pequeno tratado



*Oratio nobis sancta dei genitrix. Et mereamur
 pestem per diuini illius transire et promissionem xpi
 optinere.*

na área da medicina, já que nele se analisam os sinais de peste e os remédios para a tratar.

No verso da folha de rosto, junto à gravura da Virgem e, possivelmente, do autor do livro, escreveu-se à mão: "*António d'Almeida cavaleiro fidalgo da Casa d'el Rei Nosso Senhor; António Ferreira*". Fica a hipótese de terem sido donos, ou apenas leitores, deste livro.

IC/JL

ORTA, Garcia de
Coloquios dos simples, e drogas he
cousas medicinais da India, e assi
d'alguas frutas achadas nella onde
se tratam algumas cousas tocantes
a medicina, pratica, e outras cousas
boas, pera saber compostos pello
Doutor Garçia d'Orta: fisico del Rey
nosso senhor, vistos pello muyto
Reverendo senhor, ho liçenciado
Alexos Diaz: Falcam desenbargador
da Casa da Supricacam [sic]
inquisidor nestas partes
Goa: Joannes de Endem, 1563

Cota: BPE, Res. 480.
 Ref.: Ans. 535.

Garcia de Orta, de ascendência hebraica, nasceu em Castelo de Vide cerca de 1499.

Adquiriu a sua formação nas universidades de Salamanca e de Alcalá de Henares, onde se diplomou em Artes, Filosofia e Medicina. Nessas universidades teve os primeiros contactos com o humanismo científico.

Regressado a Portugal, em 1523, tirou dois anos depois carta de físico, tendo sido médico de D. João III.

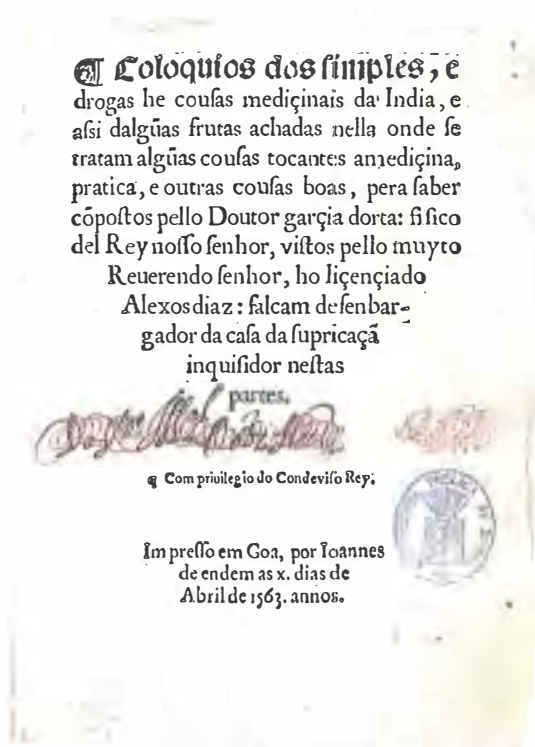
Após ter durante algum tempo ensinado Filosofia Natural na Universidade de Lisboa, embarcou para a Índia, como físico, em 1534, na companhia do capitão-mor Martim Afonso de Sousa.

Viveu em Goa, durante mais de trinta anos, onde conviveu com Luís de Camões, como médico e mercador de drogas e de pedras preciosas, dedicando-se ao estudo e cultivo de um jardim botânico com raras plantas orientais.

Observador incansável, de profundo espírito científico, legou-nos o seu extraordinário labor no único livro que publicou e de que se apresenta um exem-

plar da primeira edição. Nele descreve, em forma de diálogo e com invulgar exactidão, numerosas plantas da flora asiática e drogas dos reinos vegetal e mineral. Também se descrevem, e pela primeira vez, sintomatologias de algumas doenças exóticas e métodos terapêuticos até então desconhecidos da Europa.

Garcia de Orta, através dos diálogos realizados nos *Colóquios*, sobretudo entre Orta e Ruano, questiona-se sobre o valor da metodologia utilizada pelo humanismo médico e do legado farmacológico clássico e lança novas bases científicas da farmacopeia, através da recolha sistemática de plantas, da sua caracterização, da análise das suas propriedades curativas e da experimentação, quer por si quer por outras pessoas, como aconteceu, por exemplo, em relação ao cate ou cato: “[...] a árvore donde se faz este cate é tão grande como um freixo, e a folha é miúda como a das urzes [...] e pois estas gentes todas o gastam, e os chineses, sendo tão discretos e sabidos, podeis asentar que é muito boa mezinha; quanto mais que eu experimentei em câmaras e em paixões dos olhos e achei-a muito boa” [Orta, 1891, vol. 1, col. XXI, pp. 69-71].



O autor soube aliar, de uma maneira crítica, as teorias médicas dos antigos e dos humanistas com as experiências que os Descobrimentos possibilitaram através do acesso a novas plantas e novas práticas farmacológicas. Por isso, segundo Luís Filipe Barreto, a obra de Garcia de Orta, juntamente com a de Cristóvão da Costa (*Tratado das Drogas*), “formam o campo científico mais rigoroso da matéria médica renascentista portuguesa e o plano mais saliente da presença cultural portuguesa na ciência médico-botânica do Renascimento europeu” [Barreto, 1986, p. 201].

IC/JL

Capitania de Goiás

Escala [c. 1: 2 100 000], 80 léguas [18 ao grau]
= [23,3 cm].
[1750-1775]

1 mapa: manuscrito, colorido; 67 × 131 cm.
Cota: BPE, *Manuscritos/Cartografia*, gav. IV-24.
Ref.: *Lugares e Regiões em Mapas Antigos*, p. 55.

A carta da capitania de Goiás foi elaborada mais como um objecto de estudo ou adorno, para ser exposta em ambiente urbano, do que para ser utilizada como instrumento de trabalho ou de orientação geográfica.

Os critérios predominantemente estéticos alteraram um pouco o rigor geográfico. Na representação desempenham um papel de primeira importância os jogos de cores, a ordenação simétrica das árvores e flores, a regularidade estereotipada das linhas divisórias das regiões, a animação que lhe é emprestada por uma luta de índios.

O critério religioso da divisão eclesiástica da capitania em cinco dioceses, lideradas pelo arcebispado da Baía, que encima o mapa, prevalece sobre possíveis critérios de natureza política, económica e social.

A indicação e identificação das “Terras dos Gentios” tem também subjacente a perspectivação religiosa daquela vasta terra de evangelização jesuíta.



A datação do mapa situou-se depois de 1750, isto é, depois da criação da capitania de Goiás, que ocorreu em 1749. Nele aparece já a diocese de Mariana (Minas Gerais) emancipada da do Rio de Janeiro, o que teve lugar em 1745.

IC/JL

BÚSSOLA

Europa do Norte(?)

1576

Latão

7 × 6,2 cm

Lisboa, Coleção Francisco Hipólito Raposo



A agulha magnética montada numa caixa de pequenas dimensões que, aberta, funciona igualmente como quadrante solar. Instrumento indispensável para a determinação da declinação magnética terrestre, foi muito utilizado na navegação de orientação astronómica com que os Portugueses lograram alargar os limites do mundo conhecido, assim como na decorrente representação cartográfica dos novos céus, dos novos mares, enfim, dos novos mundos.

Fizeram-se versões portáteis nos mais diversos materiais, incluindo o marfim. Este exemplar está datado (1576), apresentando uma delicada decoração que reflecte o gosto renascentista. Em redor do mostrador estão gravadas as divisões horárias, com os respectivos numerais em elegantes caracteres romanos. No reverso da tampa ostenta, gravada, uma rosa-dos-ventos, com as inscrições de três dos pontos cardeais: *Septentrion* (norte), *Oriens* (leste) e *Occidens* (oeste), estando o *Meridies* (sul) inscrito já no mostrador, sobre a data.

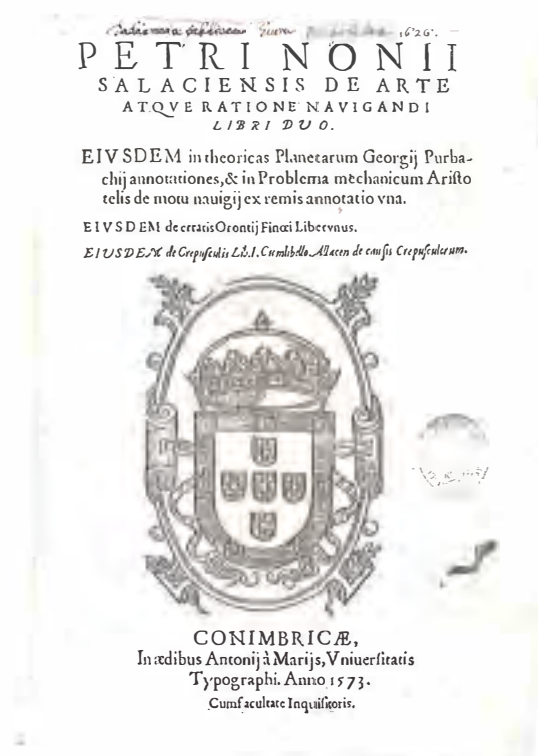
FABP

Bibliografia

Macau. *As Ruínas de São Paulo, Um Monumento para o Futuro*, 1994.

NUNES, Pedro
De Arte atque ratione navigandi
Libri duo [...]
Coimbra: in aedibus Antonii a Marijs,
Universitatis Typographi, 1573

Cota: BPE, *Res.* 97 (a Biblioteca Pública de Évora possui ainda os *Res.* 56 e 96, da mesma edição).
 Ref.: Ans. 861.



Pedro Nunes foi considerado pelos seus biógrafos como o maior geómetra da Península Ibérica e, certamente, um dos maiores da Europa, no século XVI. Ilustre matemático e cosmógrafo, terá estudado nas universidades de Salamanca e Alcalá de Henares.

Mais tarde, ensinará durante certo tempo na Universidade de Lisboa. Professor dos infantes D. Luís, D. Duarte e D. Henri-

que (futuro rei), consagrar-se-á sobretudo à investigação.

Viveu em Évora de 1531 a 1533, ligado à corte de D. João III.

O livro que se apresenta é considerado uma das suas obras fundamentais, em que examinou e propôs novos métodos para determinar a latitude no mar e a variação do crepúsculo, em função da latitude e da época do ano. Nela sugeriu meios para corrigir os defeitos nas cartas planas e analisou e corrigiu vários erros de outros astrónomos, nomeadamente da mecânica de Aristóteles e da obra de Purbáquio.

O exemplar que se expõe, como nele se indica, pertenceu à Livraria da Universidade de Évora, em 1626, sendo de consulta livre para todos, o que prova a aceitação em que a tinham os Jesuítas.

IC/JL

GÓIS, Damião de
[Primeira parte da Chronica do felicissimo Rey D. Manoel]
Lisboa: Francisco Correia, impressor do Serenissimo Cardeal Infante, 1566-1567]

Cota: BPE, *Res.* 437 (exemplar truncado, não possuindo folha de rosto, a qual foi substituída por um desenho à pena imitando a da segunda parte).
 Ref.: Ans. 491.

Damião de Góis, nascido cerca de 1501, foi admitido desde muito novo ao serviço de D. Manuel, com quem permaneceu até à morte do monarca.

Protegido igualmente por D. João III, percorreu a maior parte da Europa, convivendo e correspondendo-se com muitos dos maiores vultos da cultura e da Reforma do seu tempo. Foi hóspede de Réscio em Lovaina, de Erasmo em Friburgo, e de Lutero e Melâncton em Wittenberg. Privou com os cardeais Bembo e Sadoletto, recebendo-os como hóspedes na sua casa de Pádua, e foi louvado por Luís Vives.

Reconhecendo o seu saber e experiência, o cardeal D. Henrique, futuro rei, irá encarregá-lo, em 1558, de compor a crónica d'el rei seu pai, que é a obra que expomos. Mais do que narrar os acontecimentos, Damião de Góis comentou-os e criticou-os. Não poupou o próprio rei,

nem os nobres, razão porque, na segunda edição, teve de efectuar muitos cortes e alterações.

O exemplar que se expõe é da primeira edição, muito rara. A este valor acresce o facto de ser assinada pelo autor no rosto da segunda, terceira e quarta partes, o que o torna ainda mais especial.

IC/JL

98

NUNES, Pedro
De Crepusculis. Liber unus
 2.^a edição. Coimbra: Excudebat
 Antonius à Marijs, 1573

Cota: BPE, Res. 96-A (a Biblioteca Pública de Évora possui ainda os Res. 56-A e 97-A, da mesma edição).
 Ref.: Ans. 861.

Primeira parte da
 Chronica do felicissimo Rey
 D. Manoel
 Compsta p Damião de Góis.



PETRI NONII
 SALACIENSIS, DE CREPUSCVLIS

LIBER VNVS.

ITEM Allacen Arabis vetustissimi, de causis Crepusculo-
 rum Liber vnus, à Gerardo Cremonensi iam olim
 Latinitate donatus, & per eundem
 PETRVM Nonium
 denuò recognitus.

IN SECVNDÆ EDITIO.



CONIMBRICÆ.
 Excudebat Antonius à Marijs.
 Anno 1573.

A obra científica de Pedro Nunes coloca-o entre os maiores matemáticos do seu tempo, em que o espírito utilitário predomina sobre o especulativo. *De Crepusculis* é considerada a mais original das suas obras e a que maior renome lhe proporcionou a nível da comunidade científica mundial. Além de outras questões, trata do problema da variação do crepúsculo, provocada pela alteração da latitude e da época do ano. Descreve ainda a sua invenção, perpetuada com um nome derivado do seu – o nónio, pequeno instrumento utilizado até aos dias de hoje.

O *De Crepusculis* integra a tradução portuguesa de uma obra árabe de Alhazen.

IC/JL

Nesta obra integram-se três tratados, traduzidos e cuidadosamente anotados: o da *Sphera* de Sacro Bosco; a *Theorica do Sol e da Lua* de Jorge Purbachio, um dos primeiros restauradores da astronomia no século XV; e o livro primeiro da *Geographia* de Cláudio Ptolomeu. A selecção e recolha dessas obras manifesta a influência que os respectivos autores exerceram nos estudos de Pedro Nunes. O volume integra ainda duas pequenas obras sobre a navegação: o *Tratado de Certas Dúvidas da Navegação* e o *Tratado em Defesa da Carta de Marear*.

A junção antológica destas obras é fruto da sua actividade como cosmógrafo régio, ao serviço de D. João III, e, mais tarde, de D. Sebastião, e de professor na

NUNES, Pedro
Tratado da Sphera com a Theorica do Sol e da Lua. E ho primeiro livro da Geographia de Claudio Ptolomeu Alexandrino. Tirados novamente de latim em lingoagem pello Doutor Pero Nunes cosmographo d'el Rey don João ho terceyro deste nome nosso senhor. E acrecentados de muitas annotações e figuras per que mays facilmente se podem entender [...]
Lisboa: Germão Galharde, 1537

Cota: BPE, Res. 114.
Ref.: Ans. 614.



Universidade de Coimbra, onde ensinou, com algumas quebras, desde 1544 até 1562. Quando, em 1572, D. Sebastião o chamou como cosmógrafo, abriu uma aula de “Esfera” para pilotos.

No verso da folha de rosto transcreveu-se um diploma régio que manifesta o favor de que o autor beneficiava junto do rei. Nele se diz: “*Eu, el Rey faço saber a quantos este meu alvará virem que eu ey por bem e me praz que ho Doutor Pero Nunez meu cosmografo possa mandar imprimir todas as obras que tem feytas assi em latim como em lingoagem das sciencias Mathematicas e Cosmografia*” em exclusividade.

IC/JL

Tractado da Sfera do Mundo tirada de latim em lingoagem portugues. Com hua carta que huum grande doutor alemam mandou a el-Rey de Portugal dom Joam ho segundo
S.l.: s. imp., s.d.

Cota: BPE, Res. 404
Ref.: Ans. 676.

Anexa a esta espécie está outra, integrada na mesma encadernação:

Segue-se ho regimento da declinaçam do sol pera per ella saber ho mareante em qual parte esta. sabede. aquem ou dalem da linea equinocial. Com ho regimento da estrella do norte
S.l.: Germão Galharde, s.d.

Cota: BPE, Res. 404-A.
Ref.: Ans. 676.

Esta espécie é o único exemplar conhecido do chamado *Regimento de Évora* que, com o chamado *Regimento de Munique* [Ans. 436], é possivelmente uma edição oficializada do tipo comum de guias náuticos manuscritos, que andavam nas mãos dos pilotos portugueses, desde uma época que se desconhece, mas se supõe anterior a 1500.

Nele se incluem, além da tradução do *Tratado da Esfera do Mundo* de Sacro Bosco e da carta que Monetarius, “um grande doutor alemão”, Jerónimo Münzer, dirigiu a D. Manuel, as regras para o cálculo da latitude de um lugar, o regimento da Estrela do Norte e outros, uma lista de latitudes, começando no



cabo Finisterra, a regra para conhecer as marés e uma tábuia com os valores da declinação solar.

O valor dos guias náuticos de Évora e Munique reside no facto de serem os mais antigos textos impressos que compendiam para os pilotos as regras e indicações teórico-práticas, e até obras completas, que vinham já do século XV e andavam dispersas.

IC/JL

[*Mapa da China e do Japão*]

De 45 a 15 graus de latitude norte e de 110 a 165 graus de longitude este.

1 mapa: manuscrito colorido; 34 × 47 cm.
Cota: BPE, *Manuscriptos/ Cartografia*, S. L., gav. 4,
pasta A, n.º 9 (PI, n.º 14).
Ref.: Cid, *António Bocarro*, p. 94.

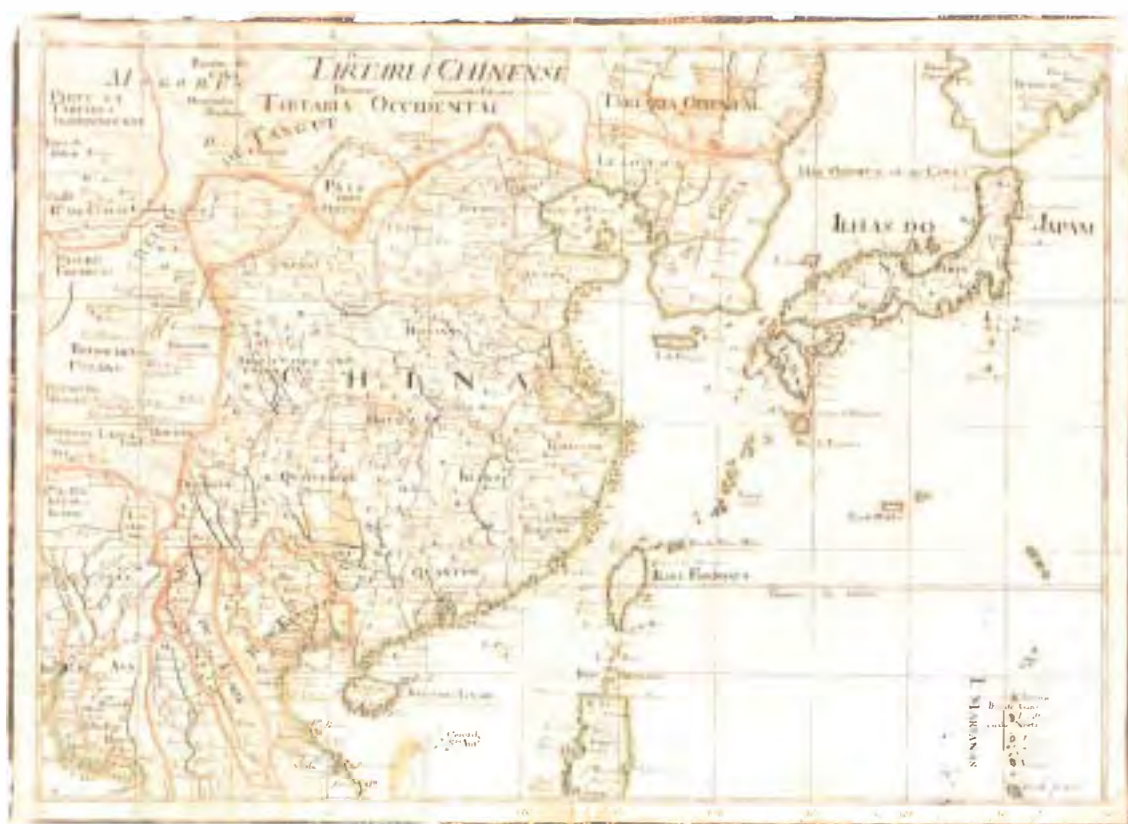


autor desta carta teve como objectivo apresentar a parte mais oriental do império português do século XVI e da sua zona de influência.

A representação confere importância principal à China, tendo junto a si, bem destacada, a ilha Formosa, com os reinos do Laos e de Tonquim ao sul e a Tartária chinesa ao norte.

A ocidente estão representados vários reinos independentes, como o da Tartária, o de Tangut, o de Utsang, o de Lassa, e o de Pegu. Mais a oriente, aparecem, também com grande destaque, as ilhas do império nipónico. Note-se que a cidade de Macau mereceu um tratamento gráfico privilegiado, tendo-se escrito junto a ela: “*Macao dos portugueses*”, o que comprova a relação deste mapa com a Expansão.

IC/JL



[Mapa da Índia]

De 45 graus de latitude norte a cerca de 2 graus de latitude sul e de 80 a 115 graus de longitude este.

1 mapa: manuscrito, colorido; 49,5 × 36 cm.
Cota: BPE, *Manuscrisos/ Cartografia*, S. L.,
gav. 4, pasta A, n.º 7 (PI, n.º 12).
Ref.: Cid, *António Bocarro*, p. 93.



Este mapa apresenta-nos a zona central do império português do Índico, em que Goa sobressai como capital comercial e espiritual. Nele podemos notar as principais bases portuguesas do século XVI, tanto da costa oriental (Coromandel), como da ocidental (Malabar), com a ilha de Ceilão (reino de Candy) a controlar o sul. São bem visíveis, na costa ocidental, as bases de Cochim, Cananor, Mangalor,

Goa, Chaul, Bombaim, Damão e Diu, tão importantes na estratégia de fixação dos Portugueses na área.

IC/JL

CASTRO, João de (D.)

[*Roteiro da Viagem que D. João de Castro fez a primeira vez que foi à Índia no ano de 1538*]

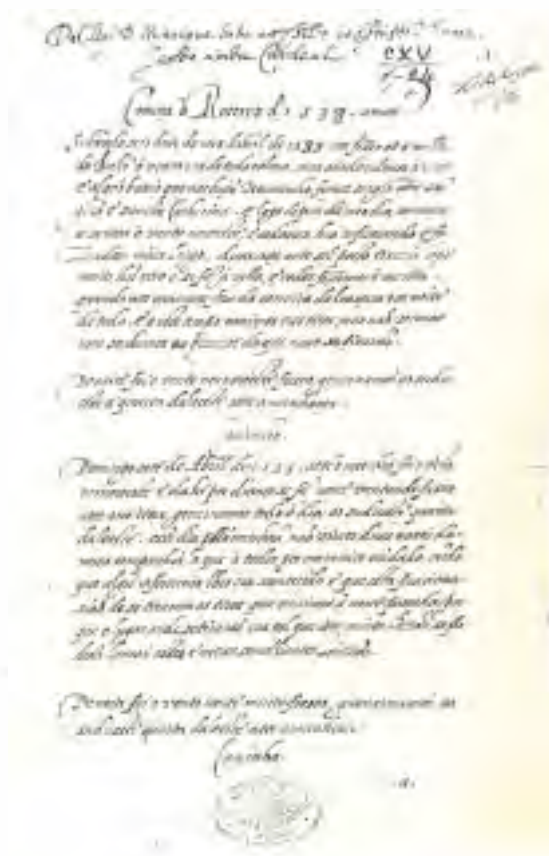
Começa: "Começa o Roteiro de 1538 annos".

Manuscrito, original, incompleto (falta-lhe o prólogo, dirigido a D. João III), em papel, 30 × 21 cm, 10 211 fólios com numeração da época (à excepção do último, com numeração moderna em tinta azul indicando 110 fólios), justificação frequentemente feita por dobragem e decalque, escrita da época, ornamentação com desenhos de aspectos da costa, geralmente coloridos em tons esverdeados. Encadernação em pergaminho, com reforços na zona da cosedura e pala para fechar com atilhos. Na capa está escrito "Roteiro de Dom Joam de Castro do Collegio da Companhia de Jesus de Evora. Foi dom d'el Rey Dom Henrique da gloriosa memoria seu fundador".

Cota: BPE, *Manuscrisos*, cód. CXV/1-24.

Ref.: Rivara, tomo I, p. 4.

385



D João de Castro nasceu em Lisboa, em 1500 e morreu em Goa, em 1548. Na sua mocidade foi companheiro do infante D. Luís nas classes de Pedro Nunes, que muito admirava.

Tendo escolhido a carreira das armas, lutou várias vezes em África, até que, em 1538, embarcou para a Índia, integrado na armada de seu cunhado, o vice-rei D. Garcia de Noronha. Escreveu durante a viagem o *Roteiro* que agora se expõe, a que mais tarde acrescentará outros dois. Em todos eles, o autor soube aliar os seus conhecimentos cosmográficos a um apurado espírito científico, atento à experiência.

Regressado a Portugal, será nomeado governador da Índia, em 1545, para onde embarcará e onde encontrará uma situação política confusa. Lutou muitas vezes com os inimigos e obteve numerosas vitórias. Como prémio da sua acção, será nomeado vice-rei em 1548, honraria que já o encontrou moribundo. Herói de múltiplas facetas, distinguuiu-se como chefe militar e como cientista, tendo ficado célebre pelo seu carácter e austeridade. No final da vida, me-

receu a admiração de São Francisco Xavier, que assistiu à sua morte.

Durante a sua missão de governador da Índia, D. João de Castro tentou aliciar André de Resende para o acompanhar como cronista e como missionário. Na carta que lhe escreveu em 1547, tecida com o mais apurado recorte literário, psicológico e historiográfico, o nosso humanista, apesar de acalentar esse sonho, escusa-se com a impressão do *Breviário Eborense*, que lhe encomendara o



cardeal D. Afonso e que o cardeal-infante D. Henrique, em cuja casa, em Lisboa, se encontrava hospedado, continuava a patrocinar.

Este roteiro, que é mais propriamente um diário de viagem, escrito entre 6 de Abril e 11 de Setembro de 1538, a bordo da nau *Grifo*, é o primeiro de uma série de três, realizados por D. João de Castro. Os outros dois são o *Roteiro de Goa a Diu* e o *Roteiro do Mar Roxo*.

Através de apuradas e repetidas observações, realizadas por ele ou por outros, o autor revê e aperfeiçoa gradualmente as suas hipóteses sobre a longitude, a latitude, as correntes marítimas, a tromba de água, os eclipses lunares e outros fenómenos.

Utilizando um rigoroso método científico, com base na observação prática, na polemização teórica e na verificação experimental, D. João de Castro contribuiu decisivamente para o progresso da astronomia náutica e da representação cartográfica, proporcionando aos cientistas e marinheiros do seu tempo uma nova imagem do mundo.

O manuscrito que se apresenta é o original, como se declara na própria capa. Foi escrito antes de 1545 e acompanhou o autor durante a segunda viagem, em que o anotou. É ilustrado por belas e documentadoras vistas litorais, tal como os outros dois roteiros da trilogia.

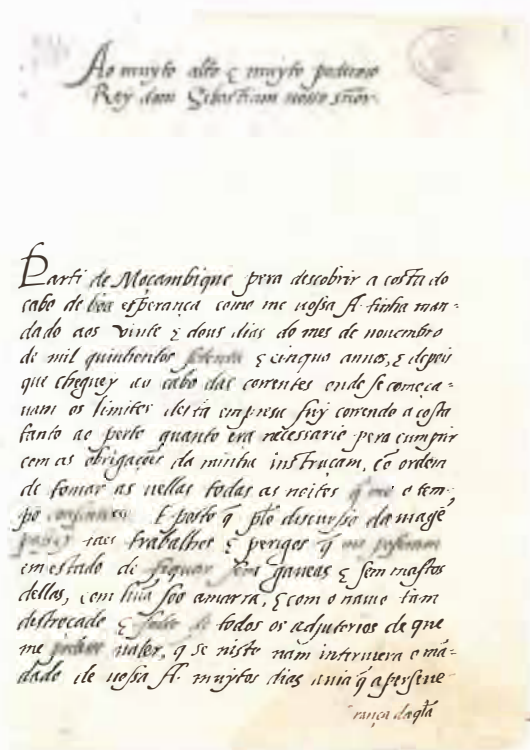
PERESTRELO, Manuel de Mesquita
[Roteiro dos Portos, Derrotas, Alturas, Cabos, Conhecenças, Resguardos e Sondas que há por toda a Costa desde o Cabo da Boa Esperança até ao das Correntes]

Começa: "Ao muyto alto e muyto poderoso Rey dom Sebastiam Nosso Senhor. Parti de Moçambique pera descobrir a costa do Cabo de Boa Esperança como me Vossa Alteza tinha mandado aos vinte e dous dias do mês de Novembro de mil quinhentos setenta e cinco annos..."

Manuscrito, em papel, 27,5 × 20,5 cm, com 21 fólhos com numeração recente+2 inumerados, justificação com ponta seca, escrita da época, enriquecido com desenhos da costa coloridos em tons esverdeados e um mapa da costa africana no final. Encadernação em pergaminho liso, sem decoração, com vestígios de escrita na lombada. Bom estado do papel, estado razoável da encadernação, muito restaurada.

Cota: BPE, *Manuscritos*, cód. CXV/1-23.

Ref.: Rivara, tomo I, p. 4.



O roteirista Manuel de Mesquita Perestrelo efectuou várias viagens à Índia, tendo prestado diversos serviços no ultramar. Esta é a única obra que dele se conhece.

Este códice é uma cópia feita no século XVII, a partir do original, de 1576, que existe no British Museum.

No início do texto é dedicado ao rei D. Sebastião, que o terá encomendado para realizar a cobertura cartográfica desde o cabo da Boa Esperança até ao cabo das Correntes e, assim, evitar os naufrágios que costumavam acontecer naquele trecho da costa meridional africana, onde o próprio autor já havia naufragado em 1554, na foz do rio do Infante. A indicação dos recortes da costa e a marcação dos lugares perigosos, como os baixos, os ilhéus e os recifes, denunciavam esse objectivo.

Trata-se, pois, de um mapa náutico, no estilo dos antigos portulanos, que assinalou e identificou com precisão os relevos e acidentes da costa, de forma a dar aos mareantes a localização precisa das suas embarcações e habilitá-los a uma navegação mais segura.

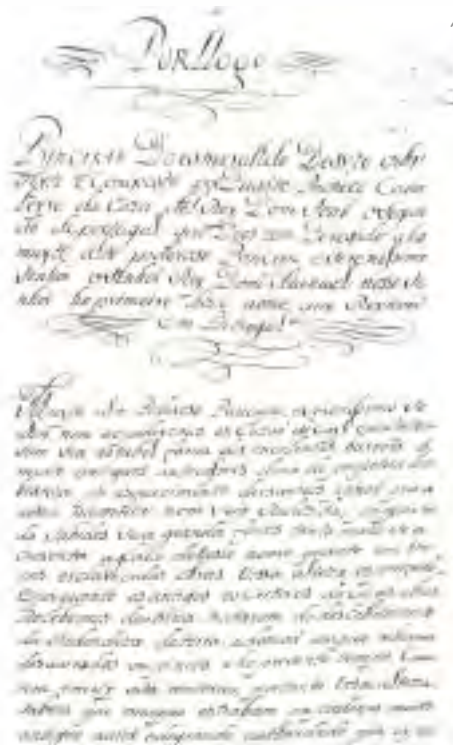
PEREIRA, Duarte Pacheco [*Esmeraldo de Situ Orbis*]

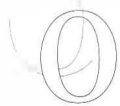
Começa: "*Porllogo. Pincipio do Esmeralldo de Ssito Orbis feyto e composto por Duarte Pacheco cavaleyro da Caza d'el Rey Dom João o segundo de Portugal que Deos tem deregido abo muyto alto poderoso Pincipe e Serenissimo Senhor o Senhor Rey Dom Manuel nosso senhor ho primeiro deste nome que reynou em Portugal.*"

Manuscrito, incompleto (falta parte do livro 4.º e todo o livro 5.º), cópia de meados do século XVIII de original desaparecido e que teria pertencido, segundo Barbosa Machado, à Livraria do Marquês de Abrantes. Não inclui os mapas e desenhos que faziam parte do original, embora indique os seus lugares. Papel, 30 × 20,5 cm, 100 fólios (numeração recente a lápis), reclamos, justificação por dobragem das margens, letra do século XVIII. Encadernação em pergaminho liso com título ao longo da lombada. Bom estado.

Cota: BPE, *Manuscritos*, cód. CXV/1-3.

Ref.: Rivara, tomo I, pp. 1-4; Barbosa Machado, tomo I, 1741.





omilitar e cosmógrafo português Duarte Pacheco Pereira nasceu em Lisboa, cerca de 1460, e morreu na mesma cidade, em 1533.

A sua experiência e conhecimentos como cosmógrafo levaram-no a estar presente quando da elaboração do Tratado de Tordesilhas, em 1494.

A experiência como navegador foi também grande, atribuindo-lhe alguns, inclusivamente, o descobrimento do Brasil. Tendo partido para o Oriente com Afonso de Albuquerque, distinguiu-se em combates e foi nomeado governador do castelo de São Jorge da Mina, mas nem sempre beneficiou do favor dos grandes, tendo sido caluniado e chegando a ser preso.

O livro, cujo manuscrito agora se expõe, apesar de incompleto, revela-nos um dos melhores representantes da escola náutica portuguesa, e confere ao seu autor jus a ser considerado um verdadeiro cientista, para o qual a experiência é a “*madre de todas as coisas*”. Trata-se de um dos tratados de marinharia mais representativos da segunda fase de navegação do Atlântico, de que descreve as costas e os portos.

O *Esmeraldo de Situ Orbis*, escrito entre 1505 e 1508, depois do regresso da primeira viagem do autor à Índia, propõe-se explicitamente um duplo objectivo. Por um lado, tratar “largamente” tudo o que toca à marinharia e cosmografia, isto é, respectivamente, à astronomia náutica, aliada à representação cartográfica e à

geografia física e humana, e, por outro lado, lançar marcas para assegurar a memória do passado: “[...] *uma eterna memória e lembrança a nossos sucessores e vindouros, por onde possam saber vossas excelentes façanhas dignas de gloriosa imortalidade* [prólogo, ed. de E. Silva Dias, 1905, p. 18].

Duarte Pacheco Pereira pretende estabelecer entre a teoria científico-astronómica dos “astrólogos” e a prática náutica dos marinheiros portugueses uma via intermédia, teórico-prática, conciliadora das abstracções científicas com as técnicas operacionais das navegações.

O original deste manuscrito devia ter sido ornamentado com mapas e desenhos, de que esta cópia apenas indica e descreve os lugares. Eram vistas dos litorais que indicavam aos mareantes os portos e acidentes da costa.

Quanto ao texto, este códice parece ser cópia total do original, que também não iria mais além da ribeira do Infante, nas proximidades do cabo da Boa Esperança, apesar de estar incompleto o quarto livro e faltar todo o quinto livro, com o qual se devia concluir a obra.

IC/JL

[Catálogo cronológico das Armadas e Capitães que de Lisboa navegaram para a Índia, desde Vasco da Gama (1497) até ao Vice-Rei Pero da Silva (1635)]

Começa: "En dous de Julho de mil quatrocentos noventa e sette Partio da cidade de Lisboa para descobrir a India Oriental Vasco da Gama..."

Manuscrito, em papel, cerca de 28×20,5 cm, com 81 fólios com numeração recente a lápis, justificação delimitada por esquadrias vermelha e acastanhada, letra da primeira metade de Seiscentos, muito anotado e corrigido. Encadernação em pergaminho liso, com indicação do assunto ao longo da lombada. Estado razoável, com muitos efeitos de hidrólise ácida e zonas perfuradas por tinta ferrogálica.

Cota: BPE, *Manuscritos*, cód. CXV/1-19.

Ref.: Rivara, tomo I, p. 309.

O códice que expomos reveste-se de grande valor histórico, pois apresenta-nos a sequência cronológica das armadas e respectivos capitães que, desde

1497



Vasco da Gama (1497-1498) até quase ao final do domínio filipino (1635), rumaram de Portugal até à Índia.

Eram as chamadas armadas do reino, ou da carreira, constituídas por uma média de seis a oito navios, mas que podiam ser mais ou menos, conforme as necessidades e as possibilidades conjunturais o exigiam ou permitiam.

A da descoberta do caminho marítimo para a Índia, com a qual começa este manuscrito, foi certamente a mais importante. Era constituída por quatro naus: a *São Gabriel*, comandada por Vasco da Gama, a *São Rafael*, capitaneada pelo seu irmão Paulo da Gama, a *Bérrio* ou *São Miguel*, sob a responsabilidade de Nicolau Coelho, e a quarta, de que se desconhece o nome, a cargo de Gonçalo Nunes. A armada de Vasco da Gama saiu do Restelo a 8 de Julho de 1497 e fundeou ao largo de Calecute a 20 de Maio de 1498, efeméride cujo centenário recentemente se comemorou.

As armadas, que eram integradas por diversos tipos de navios, como naus, caravelas, galeões e outros, levavam carregamentos nos dois sentidos, o da viagem e o da torna-viagem, e apoiavam as armadas locais, que faziam a ligação dos portos asiáticos, desde a Índia até ao Japão. Para fazer face aos riscos de viagens tão longas, em que os mareantes estavam sujeitos aos assaltos dos inimigos, às inclemências do tempo e às dificuldades da

costa e do mar, e para manter a ordem interna de cada uma e da totalidade das embarcações, revestia-se de grande importância a figura do capitão-mor, a quem era imposto um regimento rígido, que incluía as regras técnicas de navegação e as normas de convivência e actuação de todos os membros da tripulação.

À boa ou má organização das armadas portuguesas ficaram a dever-se, por um lado, a formação e manutenção e, por outro, o desamparo e abandono do vasto império português, que se estendeu desde as Américas até ao Extremo Oriente.

IC/JL

BOCARRO, António
(e RESENDE, Pedro Barreto de)
[Livro das Plantas de todas as Fortalezas, Cidades e Povoações do Estado da India Oriental com as descrições da altura em que estão, e de tudo que há nellas, Artilharia, Presidio, gente de Armas, e Vassallos, rendimento, e despesa, fundos e baxos das Barras, Reis da terra dentro, o poder que tem e a paz, e guerra, que guardão, e tudo que esta debaixo da Coroa de Espanha]

Manuscrito, original, em papel, 40,5 × 32,5 cm, 170 fólios numerados a lápis posteriormente, justificação com ponta seca e por dobragem, escrita da época. Complementando o texto, possui 48 plantas de fortalezas, coloridas a aguarela. Todo restaurado, encadernação recente. Muito bom estado.

Cota: BPE, *Manuscritos*, cód. CXV/2-1.
Ref.: Cid, Isabel (estudo histórico, codicológico, paleográfico e índices) António Bocarro, *O Livro das Plantas de todas as Fortalezas, Cidades e Povoações do Estado da India Oriental* [Lisboa]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda [1992], 4 vols.



António Bocarro nasceu em 1594, em Abrantes ou Lisboa, e morreu em Goa, em 1642 ou 1643. Filho de cristãos-novos, foi baptizado e criado como cristão, tendo estudado no colégio dos Jesuítas de Santo Antão em Lisboa.

Em 1610 converteu-se secretamente ao Judaísmo e, cinco anos depois, partirá para Goa, em busca de comunidades judaicas em que se integrasse. Mais tarde, em 1624, retornará ao Catolicismo.

Em 1631 será nomeado cronista do Estado da Índia e guarda-mor da Torre do Tombo de Goa, cargo que o habilitou a organizar o presente *Livro* e em que permanecerá até à morte.

As plantas não são, porém, da sua autoria, mas da de Pedro Barreto de Resende, secretário do vice-rei D. Miguel de Noronha, obrigado a cedê-las para complemento do códice que fora executado a pedido do rei e era urgente remeter para Portugal.

IC/JL

OSÓRIO, Jerónimo
De Rebus Emmanuelis Regis Lusitaniae Invictissimi Virtute et Auspicio Gestis Libri duodecim
 Lisboa: António Gonçalves, 1571

Cota: BPE, Res. 562 (na Biblioteca Pública de Évora existe mais outro exemplar desta edição, com a cota *Século XVI*, 1972).
 Ref.: Ans. 694.

D Jerónimo Osório, humanista e teólogo de reputação europeia, nasceu em Lisboa, em 1506, e morreu em Tavira, em 1580.

Estudou em Salamanca, Paris e Bolonha, tendo conhecido muitos dos mais importantes humanistas do seu tempo.

Em 1537 ensinou na Universidade de Coimbra, sendo, em 1560, nomeado arcediago do bago da Sé de Évora e, quatro anos depois, bispo do Algarve, primeiro com sede em Silves e, mais tarde, em Faro.

Abriu escolas públicas de Latim em Lagos e Vila Nova de Portimão e de Teologia Moral em Faro, Tavira e Loulé.

Foi um dos portugueses do seu tempo mais conhecidos internacionalmente nos meios cultos, correspondendo-se com



muitos eruditos europeus. O facto de escrever em excelente latim erudito facilitou a circulação e o conhecimento directo da sua obra nos meios cultos. Foi chamado o “Cícero Português” ou ainda o “Tito Lívio Português”.

Além de humanista, D. Jerónimo Osório foi pedagogo, exegeta, apologeta, teórico político, reformador do Cristianismo e historiador, tendo sabido iluminar com a fé cristã, de que foi incansável defensor, os problemas sociais e políticos do seu tempo. Montaigne considerava-o o melhor historiador latino da sua época graças, sobretudo, à história do reinado de D. Manuel, que agora se expõe.

D. Jerónimo Osório faz nesta obra uma das mais impressionantes descrições da tragédia que foi a expulsão dos Judeus e Mouros de Portugal, feita por D. Manuel, em 1496, e do rapto das crianças e adolescentes de menos de 14 anos aos pais, para serem educadas em famílias cristãs [*De Rebus Emmanuelis*, I.I].

Mais tarde, em cartas a D. Sebastião, consciente da realidade política portuguesa, o bispo de Silves tentou afastá-lo da empresa africana e induzi-lo a abraçar o matrimónio.

O valor da obra literária de Jerónimo Osório fez com que os seus livros fossem repetidamente editados em Portugal, França, Itália, Espanha, Bélgica e Alemanha e que alguns tivessem, ainda, a honra de tradução inglesa e francesa.

Note-se que esta edição ostenta no rosto o brasão do cardeal-infante D. Henrique, mostrando o evidente patrocínio deste na elaboração do estudo. Aliás, é um facto que o cardeal D. Henrique o admirava e protegia, tendo sido ele quem o chamou para Évora, em 1560 e, mais tarde, em 1568, o indigitou para conselheiro e preceptor do jovem monarca D. Sebastião.

IC/JL

CASTANHEDA, Fernão Lopes de
Ho Livro Primeiro dos dez da historia do descobrimento e conquista da India pelos Portugueses. Agora emmendado e acrecentado
2.^a edição. Coimbra: João de Barreira, impressor d’el Rey na mesma Universidade, 1554

Cota: BPE, Res. 44.
Ref.: Ans. 130.

393



HO LIVRO PRIMEIRO
dos dez da historia do descobri-

mento & conquista da India pelos Portugueses. Agora emmédado & acrecentado. E nestes dez liuros se contém todas as miligros as façanhas que os Portugueses fizeram em Ethiopia, Arabia, Persia, Enas Indias, dentro do Ganges & fora dele, & na China & nas Ilhas de Maluco, do tempo q dom Valco da Gama conde da Vidigueira & almitante do Mar Indico descobrio as Indias, ate a morte de dom loio de Castro quela foy gouernador & vi forey. Em que se contém espaço de cinquenta annos,

Pouco se sabe acerca da vida deste historiador, que nasceu em Santarém, em data incerta nos inícios do século XVI, e morreu em Coimbra, em 1559.

Tendo possivelmente feito estudos no Convento de São Domingos da sua cidade natal, partiu para o Oriente em 1528. Na Índia viveu durante dez anos, tempo suficiente para reunir muita documentação e se inspirar para a redacção da sua obra, a mais completa sobre os primeiros cinquenta anos da dominação portuguesa nas terras do Malabar. É de notar que ele próprio viveu muitos dos acontecimentos narrados, ou ouviu testemunhas presenciais, o que confere ao seu trabalho um notável valor testemunhal.

Ao voltar a Portugal, pobre e cansado, matriculou-se na Universidade de Coimbra. No entanto, ao ver-se sem meios de subsistência, foi obrigado a solicitar o cargo de bedel do Colégio das Artes, que lhe foi atribuído em 1545.

Castanheda foi um dos maiores historiadores do século XVI, pela erudição, pelo seguro conceito que fazia da história, pelo amor à Pátria e pela estrita probidade de que deu provas. O amor à verdade acarretou-lhe, porém, graves dificuldades por parte dos nobres, que queriam preservar

a imagem dos seus antepassados, retirando-lhes tudo aquilo que a ensombrasse. Pressionada por essas críticas, a regente D. Catarina impediu a publicação dos livros IX e X e obrigou o livro I a sair de circulação para ser refundido. O valor historiográfico, geográfico e etnográfico da obra de Castanheda foi de tal maneira relevante que Nicolas de Gronchy traduziu-a para francês, o que contribuiu para o conhecimento da acção dos Portugueses na Índia através da Europa.

O exemplar que se expõe, não sendo da primeira edição, tem a importância de ostentar duas assinaturas, que se supõem autênticas, do historiador, uma delas no final do primeiro livro, apenas como Fernão Lopes, e outra, completa, junto ao final da tavoada. Outra circunstância interessante do exemplar reside no facto de ter pertencido a Diogo Barbosa Machado, como o prova o *ex-libris* colado no verso da encadernação (primeiro plano).

IC/JL

113

BARROS, João de
*Asia de Joam de Barros: dos feitos
que os Portugueses fizeram no
descobrimento e conquista dos mares
e terras do Oriente*
Lisboa: Germão Galharde, 1552

Cota: BPE, Res. 433 (truncado no início).
Ref.: Ans. 648.

João de Barros, historiador e moralista, nasceu cerca de 1496, provavelmente em Viseu, e morreu cerca de 1570. Cedo foi acolhido nos Paços da Ribeira, tendo sido moço de guarda-roupa de D. João III.

Exerceu vários cargos públicos e beneficiou da concessão de uma capitania no Brasil.

A sua actividade literária e ligada à corte prolongou-se até 1567, data em que se retirou para a sua quinta, perto de Pombal, beneficiando de avultadas tenças régias.

Distinguem-se na sua obra a integridade do seu carácter e o profundo amor à Pátria, que se reflectem num grande pen-

dor pedagógico, patente em toda ela.

As três “Décadas” da *Ásia* publicadas em vida do autor saíram entre 1552 e 1563. A quarta foi póstuma, sendo mais tarde a obra continuada por Diogo do Couto.

Espírito polivalente, João de Barros escreveu sobre diferentes áreas científicas, incluindo a teologia, em que mostra ser superficial. As áreas privilegiadas foram as da história, da língua portuguesa e do diálogo religioso entre cristãos, muçulmanos, judeus e gentios. Como Álvaro Pais, no século XIV, em relação à África, o autor da *Ásia* considerava a acção dos Portugueses no Oriente como uma sequência normal da reconquista da Península Ibérica. Segundo João de Barros, que reflectia a ideologia oficial, os descobrimentos dos Portugueses eram uma cruzada contra o Islão que, através dos Turcos, ameaçava avassalar a Europa e o mundo.

Dentro de uma concepção exemplarista e providencialista da história, que, segundo ele, devia fornecer aos vindouros modelos de actuação que os



enobrecesse, sublimou as gestas heróicas dos Portugueses, libertas de tudo aquilo que as pudesse ensombrar.

Era uma história dos grandes homens e dos grandes feitos, que esquecia, no entanto, muito do viver da gente simples.

Em estilo culto e moderno, João de Barros pretendeu fazer em relação a Portugal aquilo que Tito Lívio, seu modelo literário, havia feito em relação a Roma: a história de um grande povo que, à escala planetária, estava vocacionado para implantar os fundamentos de uma civilização universal, em que, no seu caso, o Cristianismo seria o fermento da unidade.

IC/JL

RESENDE, Garcia de
[Choronica que tracta da vida
e grandissimas virtudes e bondades,
magnanimo esforço, excellentes
costumes e manhas e claros feitos do
Christianissimo Dom João ho segundo
deste nome e dos Reys de Portugal ho
decimo tercio de gloriosa memoria.
Começado de seu nascimento e toda
sua vida até hora de sua morte [...]]

Lisboa: impressa em casa
de Luis Rodrigues, 1545

Cota: BPE, Res. 49 (truncado).
Ref.: Ans. 1047.

Como se constata pela nota biográfica relativa ao *Cancioneiro Geral*, Garcia de Resende viveu em ambiente de corte e privou de perto com D. João II, de quem foi secretário.

Nesta obra procede-se, como se pode deduzir pelo título, a uma minuciosa descrição da vida do rei, do nascimento à morte, com muito interessantes anotações sobre a sua educação, carácter e principais feitos.

Com base no texto de Rui de Pina, Garcia de Resende traçou-nos o retrato psicológico, político e religioso do Príncipe Perfeito. Surpreendeu-o nas suas crises de saúde, de humor, de personalidade. Tal como Rui de Pina, descreveu porme-



norizada e empenhadamente, o faustoso casamento dos infantes D. Afonso, filho herdeiro de D. João II e D. Isabel, filha dos Reis Católicos. O brilho que emprestou à narração e os pormenores de que a dotou constituem páginas literárias de fina elevação e de acendrado amor à sua terra.

Ficou sepultado, em lugar recolhido, na pequena capela da cerca do Convento do Espinheiro, tão célebre no seu século, quer pelos hóspedes reais que nele estagiaram quer pelas marcas artísticas que o embelezaram, principalmente as pinturas de Frei Carlos e sua escola.

A espécie que se apresenta é um exemplar muito raro da primeira edição, desconhecida de Barbosa Machado e de Brunet, a que falta o rosto, mas inclui todas as outras partes enumeradas por Inocêncio.

IC/JL

GÓIS, Damião de
*Commentarii Rerum Gestarum in
 India citra Gangem a Lusitanis anno
 1538 [...]*
 Lovaina: Ex officina Rutgeri Rescii,
 1539

Cota: BPE, Res. 409.
 Ref.: Hoefer, vol. XXI, pp. 13-14.

amião de Góis, tendo vivido nas cortes de D. Manuel e de D. João III, viajou ao serviço da Coroa portuguesa por diversos países europeus.

Conheceu muitos dos eruditos do seu tempo, entre os quais se contava o célebre cardeal Pedro Bembo (1470-1547), a quem dedicou este livro.

Como refere o título, este livro é um comentário aos feitos dos Portugueses na Índia, em 1538. Note-se que foi publicado em Lovaina, por um impressor estrangeiro. O facto de ter sido redigida em latim denota que a obra se destinava não apenas a uma circulação nacional mas também, e talvez sobretudo, a uma divulgação a nível europeu.

No rosto desta espécie indica-se "*Coimbra*", o que demonstra ter pertencido provavelmente ao colégio dos Jesuítas dessa cidade, que normalmente indicavam as suas obras deste modo.

IC/JL

 **DAMIANVS**
 A GOBES EQVES LVSTANVS
 Petro Bembo sacrosanctae Ecclesiae
 Romanae Cardinali
 S. P. D.

QUID tibi pro assidua tua in me dignissima Cardinalis humanitate in literis tuis proxime ad me missis, ostensa, referam, huius temporis non est, dabitur aliquando iuxta nostram tenuitatem. Nunc vero mihi id, quod gratum scio tibi fore, historiæque nobilissimæ Reipublicæ Venetæ, quam cum maxima tua ad futura gloria, in manibus habes, forsitan etiam coaptabile. Quantum delecteris gestis nostrorum Lusitanorum non me fugit, præsertim illis, quæ pro bono sacrosanctæ fidei nostræ geruntur. Id sane quod facis, tanquam bonus fideique patricius Venetus facis, non ignorans antiqua nostratium cum vestris fœdera, amicitias, et beneficia hinc inde vicissim collata. Utinam ceteri Christiani homines in tuâ sententiam irent, & ex animo magis rebus nostris, quæ faciunt, fauerent, ac opitulerentur. atque utinam non opitulerentur, modo ne officiant, sed quod Rex, nostrique cupiunt, ociosos se spectatores præbeant, interim dum nostri cum Mauris Tur-

A ii cūq;

ADORAÇÃO DOS PASTORES

Gregório Lopes

1544

Pintura sobre madeira

183 × 118 cm

Proveniente do Convento
de Valverde (Évora)

Évora, Museu de Évora

Inv. n.º 1521



ESCRITÓRIO DE ESTRADO

Portugal
Século XVI
63,5 × 80 × 31 cm
Lisboa, Colecção Francisco Hipólito Raposo

Este escritório de estrado, obra portuguesa do século XVI, pertence a um tipo de móveis de que se encontra um exemplar no Museu Nacional de Arte Antiga (inv. n.º 297), proveniente do Convento de São Bento de Viana do Castelo. Ambas as peças têm no tampo um tabuleiro para a prática do xadrez, sendo que a do Museu Nacional de Arte Antiga é revestida com uma decoração incisa preenchida com massa escurecida, enquanto que a da Colecção Hipólito Raposo tem, para além do mesmo processo decorativo, uma parte de embutidos.

O escritório de estrado em estudo ostenta uma curiosa inscrição que, adiante, analisaremos: POVQVO VALE A DILIGENCIA ONDE DESFALESE A VENTVRA.

A existência, ao que parece frequente, desta espécie de móveis revela a importância que tinha a prática do xadrez no Portugal de Quinhentos.

A origem deste jogo remonta, segundo alguns historiadores, ao século VI, e terá surgido na Índia sob a designação de *Chaturanga*, que significa *chatu* (quatro) e *ranga* (partes), e que corresponde à divisão quadripartida dos exércitos indianos: os elefantes, a cavalaria, os navios de guerra e a infantaria. Assim, neste remoto antepassado do actual jogo, as peças, em menor número do que as actuais, distribuíam-se pelos quatro cantos do tabuleiro e correspondiam a quatro exércitos (amarelo, vermelho, verde e negro). O jogo era disputado por quatro jogadores emparelhados dois a dois.

Da Índia, o xadrez passou para a Pérsia no reinado de Chosroes I (531-579) onde se designou por *Shatrang*. O jogo foi, pouco a pouco, sofrendo alterações e acabou por tomar uma forma semelhante à



actual. É já sob este aspecto que os Árabes o divulgam por todo o Norte de África e, assim, chegou à Península Ibérica. Segundo o historiador espanhol Ricardo Calvo o xadrez foi introduzido na Península, via Córdova, pelo compositor musical e cantor Ziryab (Abul Hassam Ali Nafi) no ano de 822. A partir daqui, o jogo foi disseminado pela Europa do Sul. A sua introdução no Norte e Centro deste continente ficou a dever-se às rotas comerciais da Ásia Central, Menor e dos Balcãs. Os povos escandinavos, nas suas várias incursões pela Rússia, trouxeram-no para a Islândia e para os países anglo-saxónicos.

Em Portugal a notícia mais recuada que possuímos refere-se à prática do xadrez pelo político e poeta Ibn Ammar (Abu Bakerus Mohamed bin Ammar Dulvarzar Tin) nascido em 1031 em São Brás de Alportel ou em Estombar. Ibn Ammar chegou a ser vizir do rei abábida de Sevilha, também célebre poeta, Al Mutamid.

No século xv começa a surgir na Europa uma tratadística especializada nomeadamente em Espanha onde se destacaram as obras de Francesch Vicent, *Liber del Jochs Partits dels Schachs en Nombre de 100, ordenat é compost per mi* (1495), e de Lucena que em 1497 escreveu a *Repetición de Amores e Arte de Axedrez con CL Juegos de Partido*.

Em Portugal, o século xvi é, sem dúvida, o momento alto do xadrez. Em 1512 publica-se, em Roma, o tratado *Questo Li-*

bro e da Imparare Giochare a Scachi et dele Partite dedicado ao *gonfaloniere del popolo* (porta estandarte da cidade de Roma) Gian Giorgio Cesarini. O autor desta obra foi o enigmático Damiano Portogese (assim assina erradamente a sua obra). Alguns dizem-no, sem qualquer fundamento conhecido, boticário e natural de Odemira. A sua obra é, todavia, muito importante no contexto da história do xadrez moderno.

Outro xadrezista e tratadista português foi um tal Santa Maria, cujo nome próprio se desconhece, mas que deverá ter sido um frade. O seu tratado desapareceu, mas a notícia da sua existência deve-se a citações que dele faz Giulio Cesare Polerio (1548-1612) no livro *Trattato de Scacchi* (1594).

Mas a popularidade do xadrez nesta época foi imensa em Portugal. Gil Vicente referiu-se-lhe no *Auto das Fadas* (1511). Em 1532 publica-se a *Ropica Pnefma* onde João de Barros volta a referir este jogo. Em 1553, de novo João de Barros, na *Década II Da Ásia*, alarga-se em considerações sobre o xadrez, chegando mesmo a explicar uma versão sobre a sua origem. Dez anos mais tarde, em 1563, Garcia de Orta, nos *Coloquios dos Simples, o Drogas he Cousas Mediçinaes da India*, refere-se aos nomes das peças no Oriente. Até mesmo frei Bernardo de Brito escrevia em 1587 um poema no qual alude ao xadrez no contexto amo-

roso da *Silvia de Lizardo*. O problema da importância deste jogo no sistema educacional dos príncipes foi salientado recentemente por Ana Isabel Buescu.

No entanto, neste escritório de estrado, onde poderá ter jogado algum dos nossos melhores xadrezistas da época, encontra-se inscrita a legenda que acima referimos. Trata-se de um adágio popular português que, curiosamente, parece referir-se à importância da boa sorte (a ventura), sem a qual a aplicação (a diligência) pouco vale. Verifica-se que este adágio contraria, radicalmente, a essência do xadrez. Neste o factor sorte não existe, o que o diferencia dos outros jogos. Bem pelo contrário é o estudo, ou seja, a diligência, que é fundamental na formação do xadrezista. É, porém, conhecido que no século XVI parecia ainda haver alguns que incluíam o xadrez entre os jogos de azar. Assim, o padre frei Sebastião Toscano, no sermão que proferiu em 19 de Maio de 1566, na Igreja de Santa Maria da Graça, em Lisboa, por ocasião da trasladação dos restos mortais do vice-rei Afonso de Albuquerque, comparou o xadrez aos jogos de cartas e dados. É, de algum modo, o sentido do adágio inscrito neste precioso escritório de estrado.

DLM

Bibliografia

Buescu, 1996; Caleo, 1997; Markl, 1994-1995 e 1998.



TINTEIRO

Coimbra

Finais do século XVII

Faiança pintada em bicromia

8 × 15 cm

Lisboa, Colecção António Miranda

Entre as relativamente escassas peças utilitárias de faiança antigas que chegaram aos nossos dias, devido ao desgaste provocado pelo uso, encontram-se vários tinteiros, os quais eram imprescindíveis em qualquer escritório ou banca de escritor. Nestes, a forma e a decoração aparecem em geral associadas à função das peças, como no exemplar exposto, com base exagonal assente sobre três pés, altura reduzida e o tampo centrado pela concavidade da tinta, envolvida por seis orifícios destinados à arrumação das penas de pato usadas como canetas. As faces, delimitadas pelas saliências da base e do tampo e por remates nos ângulos,



mostram ornatos relevados que compreendem uma cartela de desenho maneirista, em cada, centrada por um disco com um rodízio. A pintura dos relevos, a azul-cobalto, é sumária, com alguns contornos avivados a negro de manganés. Esta peça de faiança foi realizada em Coimbra, cuja produção cerâmica, em relação à de Lisboa, manteve-se bastante rudimentar ao longo do século XVII e só no seguinte alcançou uma posição mais destacada, tanto na faiança como nos azulejos, através do desenvolvimento de formas e de ornatos específicos, no período barroco, acentuados por excepcional fantasia decorativa e cromática com o estilo rococó. São característicos da fase pré-barroca a decoração arcaizante, o tom carregado do azul de cobalto, o branco impuro do deficiente esmalte estanífero, aplicado sobre barro rosado. O tinteiro exposto, apesar destas características rudimentares, destaca-se por anunciar o desenvolvimento dos motivos relevados da cerâmica barroca coimbrã, patentes numa decorativa pia de água-benta do Museu de Viana do Castelo, ou um recortado tinteiro do Museu Nacional de Machado de Castro, em Coimbra (reproduzidos por Artur de Sandão, estampas 41 e 48, respectivamente).

JM

Bibliografia

Queirós, 1987; Sandão, 1976, vol. I.

119

CAMÕES, Luís Vaz de
Rimas de Luís de Camões,
acrescentadas nesta segunda
impressão, dirigidas a D. Gonçalo
Coutinho

Lisboa: Pedro Craesbeeck, a custa
de Estêvão Lopes mercador de Livros,
1598

Cota: BPE, *Século XVI*, 5347.

Ref.: Ans. 516 (embora não refira exemplares na Biblioteca Pública de Évora).

R I M A S DE L V I S DE CAMÕES,

Acrescentadas nesta segunda impressão.
Dirigidas a D. Gonçalo Coutinho.



Impressas com licença da *sancta Inquisição*,
E M L I S B O A.
Por Pedro Craesbeeck, Anno de M. D. XCVIII,
A custa de Estêvão Lopez mercador de Livros.
Com *Privilegio*.

Pouco se sabe, em concreto, sobre a vida de Camões. Nasceu, provavelmente, em Lisboa, em 1525. Provavelmente, também, estudou em Coimbra.

Mais tarde, em Lisboa, deve ter convivido com personagens importantes da corte, como se depreende da sua obra poética.

Sabe-se que esteve em Ceuta e na Índia. Teve vida aventureira, em que entrou em combates, esteve preso, naufragou, foi roubado e padeceu da mais aflitiva miséria.

De temperamento aventureiro e espírito rebelde, soube aproveitar, no entanto, dos vaivéns da fortuna por terra e por mar, experiências que lhe alimentaram o espírito e o génio. E é essa riqueza que vai conseguir verter na sua obra, quer de epopeia quer de lirismo, tornando-se o maior expoente da poesia portuguesa e o espelho de toda uma nação.

Ao contrário de n' *Os Lusíadas*, em que Camões proclama a epopeia portuguesa nos novos mundos, nas *Rimas*, o autor volta-se para dentro de si próprio, numa tentativa de reencontro com a sua realidade primigénia. Platonicamente, ao gosto cristão e humanista da época, canta o amor, desenraizado deste mundo, em que tudo passa e degenera; canta a *aurea mediocritas* horaciana, com que pretende estancar o desconcerto do mundo; canta o reminiscer da beleza, a partir das sombras da matéria; canta a saudade de um mundo melhor, que plenifica a ânsia da felicidade, sempre ao alcance e sempre distante.

IC/JL

120

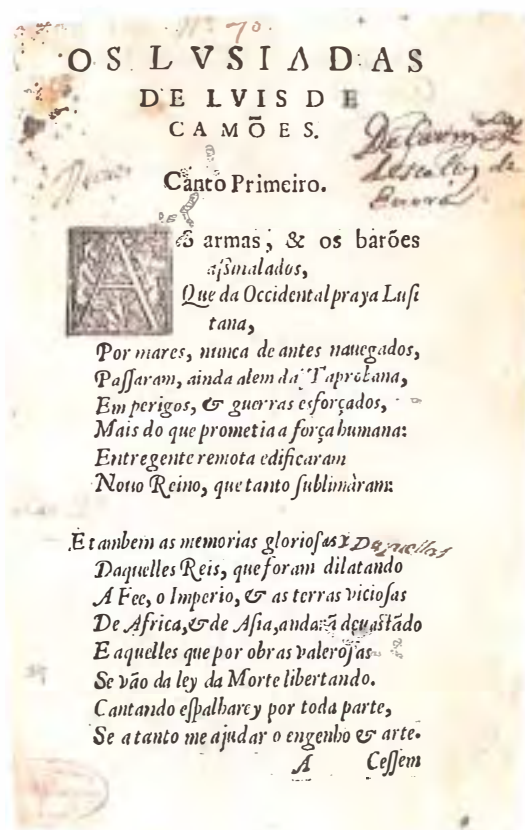
CAMÕES, Luís Vaz de
[*Os Lusíadas de Luis de Camões.*
Polo original antigo agora novamente impressos]

5.^a edição. Lisboa: Manuel de Lira,
a custa de Estevão Lopes mercador
de Livros, 1597

Cota: BPE, *Século XVI*, 5346 (exemplar truncado,
a que faltam os dois fólhos iniciais, com o rosto,
alvará e licenças).

Ref.: Ans. 770.

 Apesar de ser o maior poeta português, pouco se sabe da vida de Camões. Nasceu, provavelmente, em Lisboa, em 1525, tendo estudado em Coimbra. Após permanência atribulada em Lisboa e em Ceuta, embarcou para a Índia em viagem tempestuosa. Também no Oriente



a sua vida foi aventureira, tendo inclusive naufragado.

De regresso a Portugal, encontrou-o Diogo do Couto em Moçambique, em 1567, tão pobre que vivia do auxílio de amigos, ocupado na composição de *Os Lusíadas* e do *Parnaso*, que lhe foi roubado. Pelo mesmo autor, temos notícia da situação precária que viveu em Portugal, onde passou os últimos anos da sua vida com uma tença insuficiente, concedida por D. Sebastião, e o mesmo temperamento irrequieto e rebelde.

Toda a obra camonianiana “*é a de um gigante exilado, vivendo em consciência triste, e fazendo rodar o cosmorama das suas frustrações de homem e das suas compensações de artista*” [Mendes, vol. XII, col. 763]. Nela avulta o poema épico *Os Lusíadas*, uma epopeia erudita em ambiente de maravilhoso espanto pela descoberta dos caminhos do Oriente pelos Portugueses, com os eventos mais notáveis da história de Portugal que a precederam e a seguiram.

A gesta portuguesa do enfrentamento do Mar-Oceano e da descoberta de novas terras galvanizou o espírito dos nossos literatos quinhentistas. Já em 1520, João de Barros, no final da *Chronica do Emperador Clarimundo*, dera a voz a um profeta para anunciar ao rei as glórias dos seus descendentes que, através das navegações e das descobertas, haviam de engrandecer o nome de Portugal. Mais

tarde, em 1533, o mesmo autor, no *Panegírico a D. João III*, fazia a apologia da epopeia, proclamando a sua superioridade em relação à poesia lírica e às novelas de cavalaria. Por sua vez, António Ferreira incitava Pêro de Andrade Caminha a escolher um dos infantes da “Ínclita Geração” para fazer dele alvo de uma epopeia digna da história de Portugal.

O espírito épico já pairava sobre a nossa historiografia, nomeadamente sobre João de Barros e Diogo do Couto. O primeiro, nimbando de glória e de fantástico os sucessos ocorridos além-mar, preanunciadores do grande império português; o segundo, mesmo quando vituperava os desmandos da administração, caracteriza a decadência do nosso poderio no Oriente como uma consequência do amolecimento dos costumes e da degenerescência do espírito bélico que havia construído a nossa grandeza.

Camões soube aproveitar as coordenadas histórica, geográfica e literária ao seu al-

cance para construir o grande poema épico que cantou de uma vez por todas, para todos os tempos e lugares, a alma lusíada, empenhada em dilatar a “*Fé e o Império*”.

Conhecia as grandes obras historiográficas sobre a empresa dos Descobrimentos, nomeadamente as de João de Barros, Diogo do Couto e Lopes de Castanheda.

Conhecia pessoalmente o campo geográfico de acção dos Portugueses, no mar e no Oriente, onde viveu momentos de sonho e de glória e também de desilusão e de desventura.

Conhecia a literatura clássica capaz de o inspirar e incentivar a fazer pelos Portugueses aquilo que Homero e Virgílio haviam feito, respectivamente, pelos Gregos e pelos Romanos. A *Ilíada* e a *Eneida* foram para ele mananciais de inspiração.

Possuía o estro poético e o amor pátrio capazes de gerarem no seu espírito o monumento literário à altura da grandeza dos Portugueses.

Dotado de uma vontade férrea, só lhe faltava o querer. Quis e *Os Lusíadas* nasceram.

IC/JL

A epopeia tomou como principal argumento a viagem de descobrimento do caminho marítimo para a Índia, comandada por Vasco da Gama, cuja partida se dera em 1497, com chegada a Calecute em 1498 e regresso a Lisboa no ano seguinte, iniciando, com o descobrimento da América ocorrido poucos anos antes, a era da economia-mundo. Porém, o verdadeiro objectivo de *Os Lusíadas* é exaltar os feitos dos Portugueses no Oriente e no resto do mundo, justificando-os à luz da própria história de Portugal, tal como ela foi concebida e construída pela cultura humanista.

A escolha da viagem que inaugurou a rota do Cabo como fio condutor narrativo do longo poema em dez cantos terá sido de algum modo imposta pela força simbólica do empreendimento, tal como foi avaliado pela historiografia coeva. Com efeito, desde meados de Quinhentos que estavam disponíveis tanto as épicas *Décadas da Ásia* de João de Barros como a mais factual *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos Portugueses* de Fernão Lopes de Castanheda, principais fontes de que se serviu o Poeta para o tratamento dos episódios relativos à viagem do Gama ou a outras

façanhas levadas a cabo no Oriente pelos lusitanos. Por outro lado, desde a época do rei D. Manuel I que a cronística portuguesa (Duarte Galvão e sobretudo Rui de Pina) lograra realizar a síntese das informações disponíveis sobre a história de Portugal desde as origens então conhecidas.

O modo como Camões encenou poeticamente uma informação tão vasta foi brilhante, apesar das sugestões colhidas em Virgílio (*Eneida*), colocando em discurso directo dos dois principais protagonistas da viagem (Vasco da Gama ao rei de Melinde, em relato corrido, e Paulo da Gama ao samorim de Calecute, através da descrição de “bandeiras” ou quadros) a exposição da história anterior à viagem e apresentando como profecia de Tétis revelada ao Capitão, na “Ilha dos Amores”, os principais feitos históricos que foram consequência do empreendimento.

Num pano de fundo ideológico dominado por uma concepção providencial cristã da História, que procura definir a identidade portuguesa, o Poeta recorre à mitologia greco-latina e a uma panóplia de efeitos retóricos para desenvolver e animar a acção épica, enquanto, por outro lado, introduz momentos de belíssima inflexão lírica sobre o Amor (episódios de Inês de Castro ou da *Fermosíssima* Maria), sobre o Poder e o Destino de Portugal (a *dedicatória* ao rei D. Sebastião e os numerosos “recados” críticos sobre a governação e o estado do reino, geralmente nas estrofes finais de certos cantos) ou, ainda, sobre a ousadia humana e os seus custos (os episódios do Velho do Restelo ou do Adamastor).

Se é certo que, desde meados do século XVI, era crescente entre os principais vultos do Humanismo Português a consciência da importância universal dos descobrimentos e conquistas ultramarinas dos Portugueses, coube ao génio de Luís de Camões o mérito de retomar o grande género épico da Antiguidade para tratar, em língua vulgar, um conjunto de acontecimentos heróicos que haveriam de mudar Portugal e o Mundo.

FABP

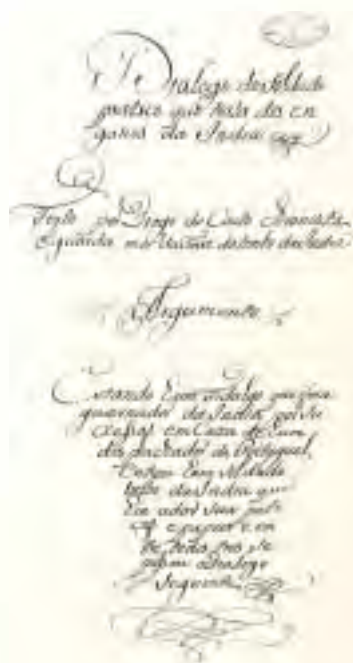
Bibliografia

Centeno e Reckert, 1981; Gil e Macedo, 1998; Macedo, 1980.

COUTO, Diogo do
Dialogo do soldado pratico que trata
dos enganos da India

Manuscrito, em papel, 30 × 21 cm, com 100 fólios (numerados a lápis posteriormente), justificação por dobragem, letra aparentemente do século XVII. Encadernação em pergaminho liso, com título manuscrito ao longo da lombada. Bom estado.

Cota: BPE, *Manuscritos*, cód. CXV/1-7.
 Ref.: Rivara, tomo I, p. 258.



 historiador Diogo do Couto nasceu em Lisboa, em 1542, e morreu em Goa, em 1616. De origem humilde, há-de sentir, ao longo da sua vida, por um lado, um certo espírito de revolta contra uma sociedade que a ambição do dinheiro e das grandezas tornara corrupta, por outro, uma eterna insatisfação, que

o levou a lutar denodadamente para conseguir pela força de vontade a ascensão na sociedade que a falta de bens materiais e de nobreza de nascimento lhe não propiciavam. O nosso cronista apercebeu-se cedo de que a partida para a Índia era uma alternativa eficaz para suprir aquilo que a origem humilde lhe regateara.

Foi educado pelos Jesuítas e, posteriormente, frequentou o Colégio de São Domingos de Benfica, onde teve como mestre de Filosofia frei Bartolomeu dos Mártires. Espírito culto, evidenciou-se não apenas como historiador mas também como matemático, geógrafo, e poeta. Escreveu em português, latim e italiano, várias elegias, éclogas, canções e outros poemas.

Passou quase toda a vida no Oriente, que conhecia profundamente, tendo sido amigo de Camões.

Foi nomeado, em 1595, cronista-mor do reino, tendo sido guardamor do Arquivo Histórico da Índia, onde continuou a obra começada por João de Barros.

Como historiador, procurou ser objectivo, rigoroso e verdadeiro. Por isso, apesar do seu estilo mordaz, fruto de um certo ressentimento e desejo de vingança, a sua obra é de leitura obrigatória para quem pretenda conhecer a história dos Por-

tugueses e dos povos que se enfrentaram no Oriente.

O espírito de objectividade que Diogo do Couto imprimiu às *Décadas* custou-lhe pesados dissabores, pois a 6.^a ardeu na casa do impressor, a 8.^a e a 9.^a foram roubadas, a 11.^a perdeu-se e a 12.^a só saiu após a sua morte. Igual espírito, e ainda mais avivado, encontramos no *Diálogo do Soldado Prático*. Assim como o “soldado práctico” português, que se bateu denodadamente pela grandeza de Portugal no Oriente, foi vítima dos grandes que exploravam a sua acção e recebiam os lucros, assim também Diogo do Couto foi vítima dos grandes, dos nobres, que pretendiam nimbar de glória o seu nome e o dos antepassados, retirando das páginas da história tudo aquilo que pudesse manchar ou desvirtuar a sua imagem. Por isso, Couto denuncia desassombradamente as cobaiças, as injustiças e as cobardias, independentemente do grupo social dos seus autores. Não poupa nada nem ninguém. Ainda que não os refira nominalmente, são objecto das suas diatribes os próprios reis, vice-reis e desembargadores. O vice-rei é especialmente acusado pela sua ambição desenfreada, pela sua falta de escrúpulos

na governação e pela excessiva intromissão na vida e no governo das ordens religiosas. Até os Jesuítas, de quem foi aluno, não são poupados, por se envolverem nos assuntos políticos e bélicos. No *Diálogo do Soldado Prático*, Diogo do Couto aparece como um historiador da decadência, do período em que a chama do império começava a empalidecer. Nela, tal como nas *Décadas*, dá voz não apenas aos autores dos grandes feitos que permitiram a presença dos Portugueses nas longínquas paragens do Oriente, mas também ao homem simples, àqueles que não tendo nascido nobres deram a sua vida pela grandeza de Portugal. É isso que explica as grandes listas de homens que participaram nas batalhas do Oriente.

No rosto da obra indica-se o argumento:

“Estando hum fidalgo que fora governador da India por successão em Caza de hum despachador de Portugual, entrou hum soldado velho da India que hia a dar sua petição e papeis e entre todos tres se passou o Dialogo seguinte.”

Este *Diálogo* foi impresso pela Academia Real das Ciências de Lisboa, em 1790, sendo editor António Caetano de Amaral, a partir, supõe-se, de um manuscrito existente na Biblioteca Pública de Lisboa. A cópia que agora se expõe, no entanto, é considerada superior em conteúdo à utilizada na edição da Academia.

IC/JL

122

CALVÁRIO

Gregório Lopes

1544

Pintura sobre madeira

180 × 118 cm

Proveniente do Convento de Valverde (Évora)

Évora, Museu de Évora



Estas duas pinturas [cat. n.ºs 116 e 122] mais uma *Ressurreição de Cristo* (Museu de Évora), de idênticas dimensões e

formato, constituíam o programa pictórico realizado para os três altares da igreja do Convento do Bom Jesus de Valverde, casa de franciscanos capuchos da Província da Piedade fundada em 1544 por iniciativa e protecção do cardeal D. Henrique. São pinturas de Gregório Lopes

e contemporâneas da própria obra edificatória da igreja do convento, como Manuel Branco

esclareceu através de um códice da Biblioteca Pública de Évora em que se fez o assento de todo

“o dinheiro e fazenda”

movimentado pelo tesoureiro de D. Henrique entre Março de 1542 e Janeiro de

1546 [Branco, 1988-1993, pp. 40-71].

Com efeito, nesse rol de despesas depara-se

com um lançamento em 1545 do seguinte teor: *“Lxx mil reais que*

pagou a grigorio lopez

pelos Retaulos que pintou pera o dito mosteiro.” Linhas adiante,

e referente ao mesmo ano, anota-se que o

pintor dera quitação ao tesoureiro pelo recebimento da verba. Pode questionar-se se os 70 000 reais corresponderiam a

um pagamento único pela totalidade da empreitada ou tão-só a uma parcela segundo um esquema, habitual, de pagamentos diferidos, mas o montante, relativamente elevado, não anda longe dos 80 000 reais que Diogo de Contreiras contratou para um retábulo em Ourém, cerca de 1540, ou dos 100 000 reais que o mesmo pintor ajustou, em 1546, para a execução de um retábulo destinado às bernardas eborenses de São Bento de Cástris. De qualquer modo, o que é relevante sublinhar, nesta rara fonte documental, é a autoria das pinturas, derradeiras obras identificadas de Gregório Lopes executadas meia dúzia de anos antes da sua morte.

Importa desfazer a ideia de organização dos três painéis num tríptico, como por vezes se designa em escusada comodidade de referência bibliográfica ou por errada inferência da sua vizinhança em apresentação museológica. Cada um deles constituía um painel de altar, isolado

e independente, embora se qualifiquem como um notável exemplo de ligação intrínseca ao programa arquitectónico para que foram criados e em que se inseriam. De facto, o interior da igrejinha de Valverde, traçado a partir de uma planta em cruz grega que associa em fortíssima organicidade quatro octógonos axiais a um central – Rafael Moreira chama-lhe “*arquitectura matematizada*” e é fácil entender os eixos planimétricos dominantes como diagonais de um quadrado inscrito num círculo –, é um espantoso microcosmos plenamente apreensível quando se está no exacto centro da igreja, sob a cúpula mais elevada, e aí, vogando o olhar num arco de 180°, ter-se-ia plena visibilidade de cada uma das *palas* de altar de Gregório Lopes, segundo uma sequência narrativa adequada à circulação interna do espaço e que ia da *Adoração*, do lado da Epístola, ao *Calvário*, no altar principal oposto ao octógono de entrada, e à *Ressurreição*, do lado do Evangelho. Dessa vontade de inscrição matricial e orgânica com o próprio espaço arquitectónico deriva certamente a forma arredondada do topo superior dos painéis, mimetizando e repetindo o ritmo de arcos serlianos da arquitectura e, inclusive, na única cena “de interior” do programa pictórico – a *Adoração* – contemplando a representação de um pórtico que se assume, neste aspecto, como eficaz “fingimento” de prolongamento em profundidade desse ritmo,

como um inesperado “diafragma” virtual desse pulsar arquitectónico do espaço interno do edifício. Por outro lado, cada uma das composições caracteriza-se por uma notória centralidade, marcando pela representação em pintura as axialidades dominantes na própria arquitectura. Se se quiser achar um programa global de absoluta e deliberada coerência na adopção de um paradigma artístico renascentista, e portanto de derivação italiana, é em Valverde que o vamos encontrar.

A *Adoração* é, a vários títulos, a pintura mais interessante. Os protagonistas da cena inscrevem-se num exacto quadrado de lado equivalente à largura do painel, com São José em inusitado destaque creio que pela exigência compositiva de marcar aqui a já referida centralidade da representação, e a figura do Menino dispendo-se no cruzamento das diagonais desse quadrado, convocando o olhar do observador num dispositivo, simbólico e plástico, também particularmente reforçado pela luz, que Dele irradia como fonte de iluminação de toda a cena principal, aludindo à natividade de Jesus como nova luz do mundo e banhando em diáfanos contrastes de sombra as formas e volumes das personagens em torno. Outros acentos de misteriosa e reveladora luz se desvendam nos planos intermédios e no fundo paisagístico, pontuando o anúncio aos pastores e o seu percurso até ao lugar do nascimento, mas é sobre o

elaborado pórtico “ao romano” que se projectam os mais fortes contrastes de claridade e sombra, num efeito reveladoramente cenográfico. Esta experiência pictórica da luz é um dado novo na pintura de Lopes, mas creio que não procede de uma mera filiação na anterior voga das natividades “nocturnas” (quer flamengas quer italianas), embora o actual estado da pintura tenha “uniformizado” modulações lumínicas porventura mais dramáticas. Ela acompanha aqui, parece-me, um renovado sentido da cor, que já se revelara no retábulo de Santos-o-Novo (e confronte-se a *Adoração dos Pastores* deste conjunto, morfologicamente com muitos pontos de contacto com o painel de Valverde), onde a paleta preferencia tonalidades menos vibrantes que em obras anteriores e uma integração, por essa via, entre os elementos da composição como processo decisivo da sua relação no espaço pictural.

A saturação das cores refreia-se, as tonalidades atingem um grau de sobriedade que deixa à luz o encargo de traduzir a expressividade da forma. De qualquer modo, trata-se de uma experiência de sensível sofisticação do trabalho da própria matéria pictural, notável de outro modo na chamada “escrita de pincel” que modela muitas das figurinhas e arquiteturas dos fundos dos painéis de Lopes nesta sua última fase, singularizando-a e só encontrando descendência nalguns painéis de Contreiras ou do Mestre de Abrantes.

Por outro lado, no plano iconográfico, a decoração escultórica do imponente pórtico representado nesta pintura – um motivo arquitectónico semelhante ao que se inscreve na *Missa de São Gregório* da Igreja de São João Baptista de Tomar – detém algumas novidades. Imagem de palácio abandonado, de ruína clássica dignificada pelo tempo, ele simboliza a ultrapassagem da velha ordem perante os fundamentos da Nova Igreja

prefigurados no humilde nascimento do Salvador, numa dicotomia correntemente inscrita nas representações da Natividade ou da Epifania mas aqui ainda acentuada por alguns detalhes mais subtis. Com efeito, sobre o entablamento, trava-se um simbólico combate entre dois cupidos, armados com seus arcos e flechas, figuras de Eros e de Anteros que na sua rivalidade espelham a dicotomia entre o amor carnal/cúpido e o amor espiritual/virtuoso, ou seja, uma dialéctica de confronto que se sintetizará no triunfo do amor sacro sobre o profano (o tópico é recorrente, para dar um exemplo, em alguns *Emblemas* de Alciato, e largamente tratado em ensaios de Panofsky). Ao centro, num nicho, uma figura de expressão feroz e atormentada cuja identificação significativa apenas pode ser conjecturada: Hércules, imagem de Virtude e prefigura de Cristo segundo a interpretação cristã (agostiniana) do seu mito? – certo é que não pode ser, como já li recentemente numa tese de mestrado, uma representação do Padre Eterno (!) ou da Virgem (!!), aí se confundindo também o cupido e o “anticupido” com *duas figuras de anjos...* O curioso é que Lopes já antes (1536-1538) ensaiara este tipo de “contraponto” de linguagens no painel *Virgem com o Menino e Anjos* (Museu Nacional de Arte Antiga), feito para um dos altares da charola do Convento de Cristo de Tomar, onde, como Dagoberto Markl bem

interpretou [Markl, 1995, vol. II, p. 273], se encena um “*embate neoplatónico*” entre um primeiro plano de elegia do Amor Sacro e uma alegoria do Amor Profano, em pormenor de fundo, onde aparece um cupido cego. Ambas as situações são reveladoras da integração de um vocabulário de modernidade que acompanha o desenvolvimento evolutivo da pintura de Lopes noutros domínios do seu processo criativo e que, global e decisivamente, marcam a diferença entre os seus anos de vivência e “lastro” manuelino e a renovação que ensaia no período manifestamente humanista da sua obra.

Um desses vectores de renovação joga-se entre o modo como se articulam figuras, fundos historiados e valores atmosféricos na criação do espaço pictural e narrativo. A *Crucificação* é a este propósito suficientemente demonstrativa. Lopes, como já vimos, estava obrigado a uma rigorosa centralidade, que aqui o próprio tema propicia, mas a composição parece deliberada e simetricamente desequilibrada entre as três personagens que choram o Crucificado, aglomeradas em opaca muralha de corpos, e a acelerada perspectiva de uma vista imaginária de Jerusalém, fundindo-se com um céu plúmbeo e dramatizante. Porém, essa sensação imediata de desequilíbrio é mitigada (dir-se-ia mesmo negada) pelo plano intermédio onde se representam dois cavaleiros (José de Arimateia e Ni-

codemos) e, mais próximo de nós, pelo artifício de uma “dobra” do terreno onde se divisam os três soldados que se afastam do Calvário.

O desequilíbrio consiste afinal numa ambivalência espacial que contempla seguras soluções de continuidade da profundidade da composição na sua metade direita. Quer isto dizer, noutros termos, um exercício de domínio da escala dos corpos representados na distância – e mais uma vez temos de invocar um quadro de Tomar, a *Apanha do Maná*, onde Lopes já denota esse tipo de preocupações [cf. Caetano, 1996, pp. 95-106].

Resta ainda assinalar as fortes afinidades de composição desta pintura de Valverde com o *Calvário* da Misericórdia de Abrantes e com outros dois que se encontram nas reservas do Museu Nacional de Arte Antiga (inv. n.ºs 130 e 173), obras de continuadores de Lopes que importaria analisar comparativamente mas que já não podem ser matéria para este breve comentário.

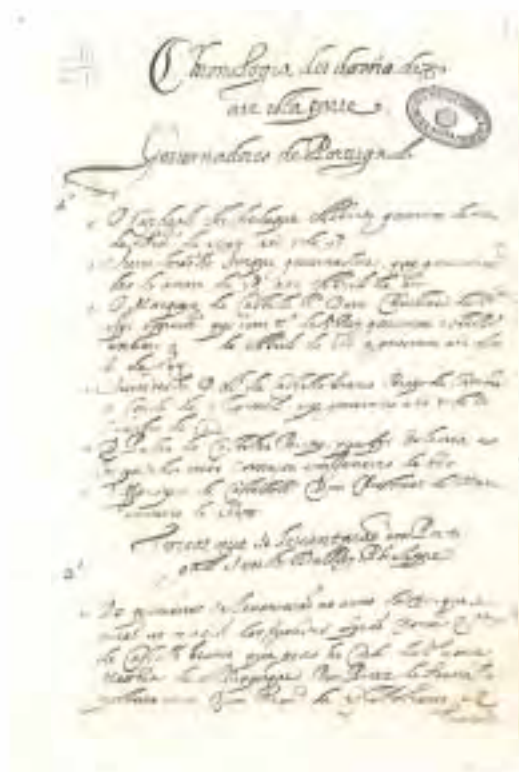
JASC

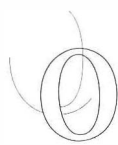
FARIA, Manuel Severim de
Annaes de Portugal
Tomo I

Manuscrito, original, possivelmente autógrafo, em papel, 27,5×20,5 cm, com 187 fólios com numeração da época, justificação por dobragem. Encadernação em pergaminho, com o título manuscrito ao longo da lombada. Bom estado.

Cota: BPE, *Manuscritos*, cód. CIII/2-19.

Ref.: Rivara, tomo III, p. 229.



 polígrafo Manuel Severim de Faria nasceu em Lisboa, cerca de 1582, e morreu em Évora, em 1655. Mestre em Filosofia e doutor em Teologia pela Universidade de Évora, foi cónego e chantre da Sé da mesma cidade, respectivamente a partir de 1608 e 1609. Poeta na juventude, dedicou-se depois a estudos de

história, biografia, economia e numismática, tendo sido autor da primeira monografia biográfica de Camões.

Dos interesses científicos de Severim de Faria, na área das ciências históricas, filosóficas e eclesiásticas, podemos fazer uma ideia se analisarmos os títulos das setenta e três obras que ele requisitou na Livraria da Sé de Évora, no dia 30 de Julho de 1616, e constam do arquivo daquela instituição [CEC 2-XVIII, fls. 36-36v]. Formou uma biblioteca riquíssima, tanto em termos quantitativos como qualitativos, onde figuravam obras raríssimas, como as do infante D. Pedro, filho de D. João I, o manuscrito da *Crónica de D. Afonso Henriques* feito por André de Resende e a tradução japonesa das obras de frei Luís de Granada. Foi também um notável coleccionador de antiguidades e raridades museológicas.

A sua generosidade em relação a Évora não se manifestou apenas nos campos da cultura e da arte, mas também no da assistência. O apoio logístico e económico que deu a seu sobrinho Manuel de Faria Severim, seu sucessor nas prebendas canónicas da Sé de Évora, possibilitaram a instituição do Colégio dos Meninos Órfãos de Évora.

Em papel autógrafo, colado no início do manuscrito, diz Cunha Rivara: “*Estou persuadido que a letra deste livro é de Manoel Severim de Faria.*”

IC/JL

*Livro dos escritos que se deixão
das escrituras, livros e mais papeis
do Cabido*

Começa em Janeiro 1583

Códice manuscrito, papel, 25,7×18,5 cm e 28,3×20,7 cm, 39 fólios numerados a lápis. Encadernação improvisada e manuscrita, da época anterior, curiosamente colocada de pernas para o ar, com reforços em couro na zona de cosedura e restos de fecho por meio de fitas. Estado medíocre, com fólios evidenciando perfurações por insectos, muitos efeitos de hidrólise ácida e grave deterioração nas folhas mais longas, sobretudo na zona do pé. Encadernação em mau estado, evidenciando muito uso, e profundos rasgões na zona de implantação das fitas.

Cota: ACSE, CEC 2-XVIII.

Ref.: Tarouca, p. 73.

Este é um livro muito interessante, destinado a assentar os documentos que saíam do arquivo do cabido da Sé de Évora, quem os levava consigo e quando. Quase todos os assentos se encontram traçados por cima com linhas oblíquas, certamente indicando que as obras tinham sido devolvidas.

No fólio 36 encontra-se o “*Rol dos livros que o senhor Chantre trouxe da livraria do Reverendo Cabido*”. São setenta e três títulos. No final escreveu o chantre: “*Estes livros acima e atraz escritos são os que trouxe da Livraria da See pera minha casa, e me obrigo a os tornar a entregar cada ves que o Cabido quiser. Em Evora a 30 de Julho de 1616.*” Segue-se a assinatura autógrafo: “*Manuel Severim de Faria*”. Nenhuma das obras se encontra, porém, cortada por cima, pelo que não se sabe se foram devolvidas nem quando.

Esta listagem de obras revela-nos principalmente duas coisas: a riqueza que ainda tinha a biblioteca capitular em princípios do século XVII e a polivalência cultural do chantre Manuel Severim de Faria.

A riqueza da biblioteca, nessa altura, já tinha sido atingida pela insensata decisão capitular tomada em 28 de Novembro de 1583: “*Que o senhor Rui Pires da Veiga com hum dos beneficiados qual elle quiser vejão os livros da livraria. Hos que puderem servir neste cabido se apartem; hos outros também para que se vendão não servindo ou o cabido faça o que lhe bem parecer delles*” [ASE, Acórdãos, l. 5, fl. 12].

Apesar dessa decisão, que não sabemos se foi totalmente cumprida, e apesar de todas as depradações, destruições e abandono de que, ao longo dos tempos, foi vítima, em 1616 a Livraria do Cabido da Sé de Évora era ainda muito rica.

Os interesses culturais de Severim de Faria, além dos sociais e políticos, em que foi mestre e estão ausentes desta listagem de obras, estão implícita mas claramente expressos no documento. Os livros requisitados fazem a cobertura quase completa das áreas

científicas da teologia, filosofia, liturgia, direito canónico, humanidades, história e literatura. São obras assinadas pelos autores clássicos, bíblicos, patrísticos, medievais e modernos. A requisição de tantos livros de uma só vez pode ter uma dupla interpretação: ou estava empenhado em realizar um trabalho de investigação em profundidade, que o obrigaria a consultar tão vasta bibliografia, ou resolvera levar para sua casa e manter em sua posse, sem limitação de tempo, livros que não eram muito solicitados por outros leitores. É isso que sugere o inciso “*me obrigo a os tornar a entregar cada vez que o Cabido quiser*”.

Este códice tem outros assentos também com interesse, relativos, ainda, a Manuel Severim de Faria, e a outros vultos conhecidos e dignidades capitulares, que por vezes possuem um interesse acrescido por nos mostrarem os motivos pelos quais os manuscritos eram requisitados.

FARIA, Manuel Severim de
*Razois contra a uniam que se
 pertende fazer do Reino de Portugal
 ao de Castella*

Manuscrito conservado juntamente com outros, em papel, cerca de 30 × 21 cm, 6 fólios, numerados de 16 a 21 em numeração actual (referente à parte em que se encontra este documento), justificação por dobragem, letra do século XVII. Não possui encadernação, tendo os fólios apenas cosidos. Estado razoável mas ostentando grandes manchas de humidade.

Cora: BPE, *Manuscritos*, cód. CIX/1-13, n.º 13, fl. 16.

Ref.: Rivara, tomo III, p. 232.



Severim de Faria foi um grande patriota, que se bateu pelos interesses de Portugal na difícil conjuntura histórica que o País viveu durante as duas últimas décadas do século XVI e as primeiras quatro do seguinte.

O seu patriotismo manifestou-se claramente de muitas formas: pela maneira como recebeu o futuro D. João IV na Catedral de Évora, de que era chantre, em 10 de Agosto de 1635, quando o duque de Bragança veio apadrinhar o primo D. Nuno Álvares Pereira, filho do marquês de Ferreira; pelos estudos que fez sobre a genealogia da Casa de Bragança, dedicados a D. Teodósio, pai de D. João IV, para provar a sua legitimidade ao trono de Portugal; pela intenção, subjacente a algumas das *Notícias de Portugal*, de atribuir ao duque D. João igual direito à coroa; pelas razões que apresenta no manuscrito que aqui se expõe, contra a união de Portugal e Castela.

O mesmo patriotismo manifestou ao interpretar o domínio dos mares por parte de D. Manuel como uma forma de “conservar a sua monarquia” e ao aconselhar Filipe IV a transferir a capital da Península para Lisboa, de forma a tornar mais fácil a manutenção do império: “*Importa a Sua Magestade assistir em algum lugar marítimo que esteja no meio do mar oceano, que tenha maior e mais seguro porto de segurança: a cidade onde todas juntas e com tanta perfeição concorram... Interessa ver com grande aumento acrescentar as conquistas portuguesas, povoando-se e cultivando-se cada dia mais as províncias do Novo Mundo, Brasil e Índia [Discursos vários políticos, Évora, 1624, pp. 12 e segs.].* Junto ao título do manuscrito que se

apresenta, alguém escreveu: “*Este papel gabou muito e disse ser muito útil o Conde da Ericeira*”.

IC/JL

125

[Assento de Baptismo de João, filho de Dom Teodósio e de Dona Ana, duques de Bragança, futuro rei D. João IV]

25 de Março de 1604

Assento em códice em papel, com muito bela encadernação em couro, gravado a seco, com pala e restos de fitas para fechar. Papel e encadernação em bom estado, considerando o restauro executado no século XVIII.

Cota: ADE, *Fundos Paroquiais, Vila Viçosa*, freguesia de Nossa Senhora da Conceição, Registos de Baptismos, livro n.º 2, fl. 40, assento n.º 4.

Ref.: *Inventário*, p. 162.





cerimónia de baptismo de D. João IV, quando perfazia precisamente uma semana de idade, foi presidida por

D. Alexandre, arcebispo de Évora (1602-1608), seu tio paterno, e realizou-se na capela do palácio em Vila Viçosa. Foram padrinhos D. Catarina e D. Duarte, igualmente seu tio paterno. O assento está assinado por frei Francisco Cubellos de Florença, prior. Na margem esquerda, ao lado do assento, está escrito “*Este he o termo do Serenissimo Rei Dom João o 4.º de Gloriosa memoria*”, assinado pelo prior da altura, frei André Girão. Esta nota, evidentemente posterior, não está, porém, datada.

É notável o valor histórico deste códice, que lhe advém do facto de nele estar exarada a acta do baptismo de personalidade tão importante como foi D. João II como duque de Bragança e IV como rei de Portugal. Era o VIII como duque de Bragança e o I como rei da quarta dinastia. Acumulava ainda os títulos de 5.º duque de Guimarães e 3.º de Barcelos. O pai, a quem sucederá no ducado de

Bragança, era D. Teodósio II, 7.º duque de Bragança, e a mãe, D. Ana Velasco, espanhola, filha do duque de Frias.

A esta importância, junta-se a que diz respeito à própria natureza do exemplar arquivístico que se expõe, no qual se encontra documentado um restauro efectuado no século XVIII, o que é um caso raríssimo.

Este códice tem no seu início a cópia de uma carta régia de D. José, de 23 de Julho de 1765, em que, como governador e perpétuo administrador do Mestrado, Cavalaria e Ordem de São Bento de Avis, faz saber ao juiz da ordem da comarca de Estremoz que, tendo em conta o exposto por frei António Vaz de Macedo, prior da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa da mesma ordem, “*para effeito de se renovar hum livro que se acha no Archivo da ditta Igreja que servira dos assentos dos Baptizados desde o mez de Agosto de mil seiscentos e hum até dezoito de Mayo de seiscentos e dezanove*”, ordenava que, pelo dinheiro da fábrica da mesma igreja mandasse “*enquadrernar o ditto livro, e concerta-llo no melhor modo que poder ser, para que se conserve o proprio*”.

D. José encarregava do cumprimento desta ordem Amador António de Sousa Bermudes e de Torres e D. José Joaquim Lobo da Silveira, deputados do Tribunal da Mesa da Consciência e Ordens, cujas assinaturas autógrafas constam do tres-

lado. No verso está também a ordem de cumprimento, datada de Estremoz, 6 de Agosto de 1765, assinada por Sequeira. Em consequência destas disposições, foi totalmente copiado e substituído um primeiro fólio, que estaria em adiantado estado de degradação, e restaurados os seguintes, por meio de reforços colados nas zonas de corte das folhas, sobre os quais foram acrescentados os nomes em falta.

Trata-se, portanto, de um interessante exemplo de restauro efectuado no século XVIII, devido, certamente, embora não se declare, ao importante assento de que agora se dá notícia.

IC/JL

126

IMACULADA CONCEIÇÃO

Garcia Fernandes

Década de 1530

Pintura sobre madeira

209 × 120 cm

Proveniente do Convento de São Francisco de Évora

Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga

Inv. n.º 50 P

reio ser a primeira vez que esta obra figura numa exposição. O seu estado de parcial ruína, especialmente nas faixas laterais do painel onde se representam os anjos músicos, foi objecto de um restauro iniciado em 1938 mas logo interrompido. Hoje está em curso um novo tratamento de conservação da peça,

temporariamente suspenso durante o período em que decorre esta exposição.

Proveniente do Convento de São Francisco de Évora, esta pintura constituía o elemento central de um retábulo composto por mais oito painéis que se encontram actualmente distribuídos por dois altares adjacentes ao cruzeiro da igreja desse convento. A ela se referiu primeiro Cyrillo Volkmar Machado – *“No Convento de São Francisco, he muito ve-*



nerada huma Senhora da Conceição, com belissimos grupos de Anjos tocando, e cantando” [Colecção de Memórias, Lisboa, 1823, p. 53], depois Émile Bertaux, que sugeriu o seu agrupamento retabular – “*Le Musée de Lisbonne possède... une ‘Immaculée Conception’ dans une gloire d’un jaune citron, toute peuplée d’anges. Ce tableau provient de São Francisco d’Évora; il y formait le milieu d’un retable dont plusieurs panneaux sont restés dans l’église*” [Bertaux, 1911, tomo IV, p. 884].

Tomando em conta as dimensões das pinturas e o modo como se dispõem simetricamente as figurações nelas representadas, não é de facto difícil imaginar qual seria, no essencial, a organização pictórica do retábulo – provavelmente executado para uma capela colateral, no braço direito do transepto, sob invocação de Nossa Senhora da Conceição. Assim, de cada um dos lados deste painel central dispor-se-iam, à esquerda, as representações de *São Miguel* (dominando um curioso diabo feminino e pesando as almas de dois franciscanos) e da *Estigmatização de São Francisco*, enquanto à direita teríamos a *Pregação de Santo António*

aos Peixes e o *Anjo Custódio de Portugal* (que na sua ostentação heráldica sublinha a qualificação régia da encomenda retabular). Os painéis de menores dimensões comporiam uma predela – deixando espaço ao centro, sob o painel da Imaculada, para o sacrário – segundo uma ordenação que deveria fazer corresponder os temas eminentemente franciscanos do conjunto: *São Jerónimo* e *São Boaventura*, do lado esquerdo; *Santa Clara* e *Santo Onofre* (que tem sido erradamente identificado como São Paulo Primeiro Eremita), do lado direito. Trata-se de um programa iconograficamente relevante, pela centralidade e imponente da imagem da Virgem em conjuntura de aceso debate teológico sobre a validade do dogma imaculista, pelo enquadramento de episódios fundadores do hagiológico franciscano entre dois “São Miguel” que são instrumento simbólico de justiça divina e de custódia “terrena” (estamos em tempo de reforma das ordens religiosas), tudo sobre a presença de padres do deserto e de dois fundadores da ordem franciscana que remetem para acrisolados exemplos de en-

trega ao divino e de despojamento mundano (mais um tópico reformador).

A atribuição de autoria (e de cronologia, 1530-1540) deste retábulo é das mais consensuais de toda a pintura portuguesa da primeira metade do século XVI, em virtude da petição de Garcia Fernandes a D. João III, em 1540, com vista à obtenção dos cargos de selador e fiel da Alfândega de Lisboa. Aí refere o pintor obras que o rei lhe mandara fazer: “[...] nas obras de Coimbra e de São Francisco d’Évora e nas de Leiria de Montemor e outras pera a Índia e no retauollo de Santo Eloy desta cidade [...]”. Do que se conhece ou subsiste, as obras para a Índia correspondem certamente e pelo menos ao conjunto de pinturas hoje existentes na sacristia da Sé de Velha Goa [cf. recente comunicação de Dalila Rodrigues na Conferência Internacional “Vasco da Gama e a Índia”, Paris, Maio de 1998] e quanto às de São Francisco de Évora, não havendo outras pinturas que possam associar-se à notícia, deve concluir-se que se trata do retábulo que aqui se deixa descrito. Retábulo que constitui, aliás, mais um epi-

sódio de ligação da carreira de Garcia Fernandes ao pintor Francisco Henriques... Quando este foi vitimado pela peste, em 1518, Fernandes tomou a seu cargo o prosseguimento da grande empreitada manuelina que o pintor iniciara para o Tribunal da Relação de Lisboa e casou, também nessa altura, com uma filha de Henriques, ficando, como nos diz o importantíssimo documento de 1540, “na propya casa do ditto deffunto e emcarregado de suas cousas”. Menos de vinte anos depois, Garcia Fernandes viria a realizar um retábulo para o mesmo espaço religioso onde o sogro deixara a obra de maior vulto que dele se conhece: o retábulo-mor e os doze painéis das capelas laterais da nave de São Francisco de Évora.

Para uma abordagem sistematizada da vida e obra de Garcia Fernandes, da documentação e bibliografia correspondentes, deve consultar-se o catálogo da exposição sobre o pintor realizada no Museu de São Roque (Lisboa, Junho-Setembro de 1998).



127

NASCIMENTO DE SÃO JOÃO BAPTISTA

Diogo de Contreiras
Meados do século XVI
●leo sobre madeira
124 × 95,5 cm

Proveniente do Mosteiro de São Bento
de Cástris (Évora)
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga
Inv. n.º 1041
Em depósito no Museu de Évora

A pesar da sua proveniência e autoria estarem claras, trata-se de uma pintura que não é explicitamente referida

na documentação que, por três vezes, liga o pintor Diogo de Contreiras ao mosteiro cisterciense da cidade de Évora. Pelo tema e pela cronologia provável da pintura, talvez possa no entanto enquadrar-se na mesma empreitada do painel da *Pregação de São João Baptista*, exposto no Museu Nacional de Arte Antiga, pintado por Diogo de Contreiras entre 1552 e 1554. Acresce ainda o facto de ambos os quadros terem entrado juntos no Museu de Belas Artes e alguma relação entre as dimensões. De facto a pintura do *Nascimento do Baptista* tem de largura 78 centímetros, ou seja, sensivelmente metade dos 159,2 centímetros do painel da *Pregação de São João*, o que possibilitaria, com algum desconto para a marcenaria, um conjunto que englobasse numa fiada o grande painel da *Pregação* e noutra o quadro do Nascimento e outra pintura de iguais dimensões, talvez representando a *Anunciação do Anjo a Zacarias*, já que o martírio do santo se encontra representado em

cena secundária. A *Anunciação a Zacarias*, cronologicamente antecedente do nascimento de



Marca de ensablado encontrada no reverso do quadro

São João, situar-se-ia à esquerda, deixando o *Nascimento* à direita, o que não deixa de adequar-se com a composição desta pintura. Estamos apenas, é claro, no domínio das hipóteses, mas o pagamento de trinta mil reais, elevado para um só painel, não deixa de coadunar-se bem com um retábulo de pequenas dimensões, com três tábuas, e talvez remate e predela, como seria este que aqui conjecturalmente propomos.

A composição da pintura é bastante interessante, com a colocação do leito em diagonal e a figura escorçada de Santa Ana repousando sob largos panos vermelhos. A sublinhar esta linha fundamental da composição define-se à esquerda a massa triangular de Zacarias, numa torção algo excessiva e de resultado duvidoso, e à direita a linha que relaciona as duas mulheres que acalentam a velha mãe e a criança recém-nascida, e, finalmente, a linha de abertura da janela deixando ver a cena secundária complementar numa solução que recorda as composições dos painéis da *Vida de São Roque* do Museu de Arte Sacra de Lisboa. Existe nesta cena secundária o tradicional gosto de Contreiras pelos pequenos grupos, como o que coloca no terraço do edifício, assistindo à cena do martírio, mas talvez o seu aspecto mais curioso seja um pequeno pormenor – o facto de o portal não representar já as tradicionais decorações “ao romano”, características do primeiro

Renascimento nacional e tão em voga nas representações pictóricas de meados do século, mas antes um portal de verga recta e frontão triangular sem decoração, já próxima da sisudez da arte contra-reformista que em breve se instalaria na arquitectura nacional.

O desenho das figuras é o tradicional de Contreiras, com as suas caras ovaladas das belas mulheres jovens e as faces angulosas da anciã. A jovem ama em primeiro plano, figura proeminente e grácil, de certa forma determinante na composição, até pela sua colocação “à boca de cena”, acentuando, por oposição, a profundidade do painel, tem alguma fortuna na arte portuguesa. Encontramos, em cenas análogas, figuras muito semelhantes na posição e no gesto: invertida no quadro do *Nascimento da Virgem*, da Colecção Palmela, sentada mas na mesma atitude num painel do mesmo tema do Museu Nacional de Arte Antiga, dado como vindo do Convento da Esperança de Lisboa (inv. n.º 1029), um pouco diferente mas ainda próxima no *Presépio* da Misericórdia de Abrantes. O próprio Contreiras a voltará a usar no tríptico que em seguida trataremos e num painel de temática muito diferente, a *Aparição de Cristo à Virgem* da Igreja de São Quintino de Sobral de Monte Agraço, em que a figura da Virgem, ajoelhada, com a mão direita estendida e a esquerda recolhida junto ao peito, não deixa de es-

tar longe da posição da ama deste painel de Évora. Mas o aspecto mais interessante deste quadro é talvez o seu cromatismo, não tanto pela pureza das cores usuais em Diogo de Contreiras, o seu vermelho forte e vibrante, com que cria uma mancha densa no centro do painel, os brancos com que realça certos pontos importantes dos quadros, como os rostos, os amarelos pálidos, como o que utiliza nas vestes da figura em primeiro plano ou no turbante de Zacarias, os verdes e os azuis acinzentados do reposteiro enrolado no cimo da composição e nos panejamentos de Santa Isabel e de Zacarias. Estas cores são, como dissemos, usuais em Contreiras, mas são aqui usadas de forma inovadora. Criando manchas compactas e isoladas no fundo castanho do interior da câmara, os blocos das diferentes cores criam entre si relações que formam como que uma outra composição cromática que se sobrepõe às linhas de força do painel, dinamizando e de certa forma transferindo para a pintura um dinamismo inexistente na composição do desenho, o que revela uma capacidade pouco usual nos pintores nacionais de utilizar os jogos de colorido para além do decorativismo e da construção rítmica das pinturas, e transfor-

mar a cor na base da própria construção compositiva da pintura.

JOC

Bibliografia

Caetano, 1993 e 1996; Carvalho, 1991; Sória, 1957.

MARTÍRIO DAS ONZE MIL VIRGENS

Diogo de Contreiras

Meados do século XVI

Óleo sobre madeira

114 × 85 cm

Proveniente do Mosteiro de São Bento de Cástris (Évora)

Évora, Museu de Évora





Tanto quanto temos conhecimento, Diogo de Contreiras trabalhou pela primeira vez para o Convento de São Bento de Cástris em 1546, altura em que executou um retábulo, certamente de consideráveis dimensões, pois recebeu por ele cem mil reais. Provavelmente tratar-se-ia de um conjunto retabular para a capela maior da igreja.

Atendendo às obras que restaram do valioso espólio de pintura do mosteiro apenas poderiam, pela cronologia, caber nesta empreitada o painel de predela com os santos *Jerónimo, António e Dinis*, e o *Martírio das Onze Mil Virgens* e o *Nascimento de São João Baptista*, ambos hoje no Museu de Évora, e os dois, ao menos aparentemente, partes menores do que seria uma empreitada de grandes proporções, unindo fiadas com representações de santos, a um programa fundado na Infância e na Paixão de Cristo.

O *Martírio das Onze Mil Virgens*, da colecção da Sé de Évora é um quadro depauperado por grandes lacunas preenchidas por restauros desadequados que prejudicam a impressão geral da obra: o rosto da virgem prestes a ser martirizada, em primeiro plano, à direita, foi completamente refeito com maus resultados, e a face de Santa Úrsula, no bote, foi também profundamente repintada. Mas a pintura possui ainda fortes motivos de interesse. Desde logo o belo fundo marinho, povoado de caravelas e batéis, sob

um céu tempestuoso de nuvens cinzentas e cor de salmão, e a língua de terra preenchida por uma cidade acastelada. Mas também algumas figuras da cena principal, sobretudo alguns rostos do último plano, onde os repintes menos se fizeram sentir e onde o quadro mostra mais os primitivos valores – aquela típica forma nervosa de modelar os rostos em sucessivas velaturas, marcando em profundidade as carnações magras, as faces esquiladas e ossudas, rostos atormentados coroados por vezes de belas cabeleiras alvoroçadas. Esta riqueza dramática dos rostos, servida pela técnica de aplicação da matéria nas carnações, que utiliza também nas mãos, é uma das maiores virtudes expressivas de Contreiras e uma das “novidades” que o artista trouxe para a pintura nacional. Outra foi sem dúvida o jogo do colorido, aberto e vibrante, rico na diversidade dos tons e contrastante na alternância das roupagens das diversas figuras, dispostas em grupos compactos, onde os paneja-

mentos, de cores contrastantes e frequentemente opostas, funcionam como uma espécie de “rimas” cromáticas cruzando as tonalidades frias e quentes. Este aspecto é fundamental em Diogo de Contreiras, um artifício que jamais abandonará, como veremos mais tarde na grande tábuia da *Pregação de São João Baptista*, e que fornece aos seus quadros uma alegria do colorido e uma riqueza decorativa capaz de esconder por vezes uma certa pobreza da composição, como no caso desta pintura de São Bento de Cástris.

O sentido decorativo da pintura de Contreiras manifesta-se ainda nos pormenores dos adereços metálicos, sobretudo na ourivesaria e na armaria. Atente-se, no caso desta pintura, nas ricas coroas com abundante decoração de jóias e na exuberância das armaduras e dos elmos, bem como na curiosa presença do arcabuz que um dos carrascos dispara sobre os ocupantes da barca.

JOC

Bibliografia

Caetano, 1993 e 1996; Sória, 1957.

129

TRÍPTICO DO NASCIMENTO E INFÂNCIA DA VIRGEM

Diogo de Contreiras

Meados do século XVI

Óleo sobre madeira

214 × 178 cm

Proveniente do Mosteiro de São Bento
de Cástris (Évora)

Évora, Museu de Arte Sacra da Sé de Évora

Estes três painéis, tradicionalmente designados sem propriedade como “Tríptico da Vestiaria da Sé de Évora”, estão hoje perfeitamente documentados como provenientes do Convento de São Bento de Cástris. Aliás, já Gabriel Pereira, visitando o convento antes da sua extinção, reparou nos painéis deste tríptico, então disposto em dois quadros, dado que os dois painéis laterais se encontravam associados num só, colocados nessa época próximos da grade do coro alto, considerando-os dignos de atenção especial. Um recibo assinado pelo pintor Diogo de Contreiras, datado de 16 de Setembro de 1556, e referente a “*hum Retauolo da Cõceição e mais dois painéis*”, permite uma certeza em relação à autoria destas pinturas: o quadro central do *Encontro de São Joaquim e Santa Ana na Porta Dourada*, em que Nossa Senhora foi concebida “*ex osculo*”, e os dois painéis laterais do *Nascimento da Virgem* e da *Apresentação da Virgem no Templo*. Nesse documento, Contreiras atesta ter recebido de Afonso Pacheco, o habitual intermediário entre o convento e o pintor,

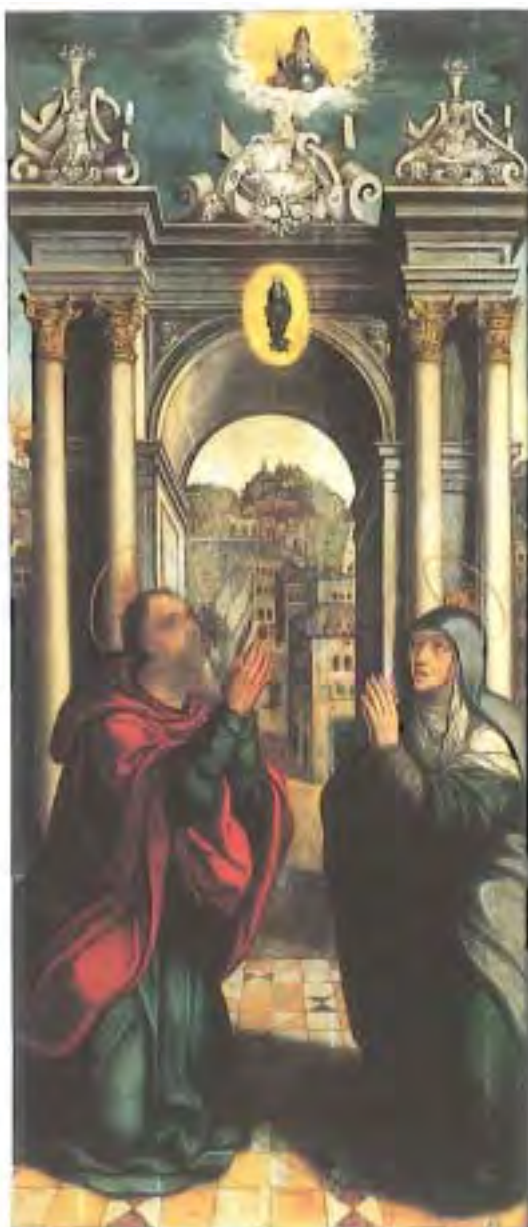
16 000 réis em começo de paga dos painéis que já então pintava. Em nota diz-se ter o artista recebido posteriormente mais dois pagamentos em trigo, respectivamente de 5600 réis em 20 de Outubro de 1557, e de 2400 réis em Março de 1559, prefazendo 24 000 réis, que talvez correspondam à totalidade da verba paga pelas pinturas. Esta documentação não só vem provar a tradicional atribuição do tríptico ao até há pouco chamado “Mestre de São Quintino”, como coloca

este conjunto

de São Benito de Cástris como a última obra conhecida do pintor, fundamental, pois, para a determinação das suas características no final da sua vida artística e para a definição mais clara do seu percurso evolutivo.

Não sabemos, em rigor, se se trataria de um tríptico, com volantes mó-

veis, o que seria possível dado que os painéis laterais (40,7 centímetros) têm metade da largura do quadro central (81,5 centímetros), ou se constituiria um retábulo com três painéis, mas torna-se evidente que o pintor foi obrigado a adequar as composições de acordo com as limitações impostas pelo local a que a obra se destinou. Nos muito estreitos painéis laterais lançou uma íngreme escadaria (na *Apresentação da Virgem no Templo*) e deu-nos uma visão frontal da cama (no *Nas-*



cimento da Virgem), aprofundando muito o espaço pictural. No quadro central colocou um enorme pórtico que, apesar de deixar abrir numa nesga de paisagem para a cidade, tem sobretudo a função (para além da iconográfica) de ocupar o espaço da pintura remetendo o olhar do espectador para o primeiro plano onde a cena da imaculada concepção da Virgem se passa. Contreiras criou assim uma composição em que o painel central é lido em primeiro plano e as abas mostram um aprofundamento do espaço donde resulta, no conjunto, uma espacialidade radiante, com linhas de força afastando-se do centro ocupado pelas figuras de Santa Ana e São Joaquim no painel central. De certa forma, um espaço oposto à tradicional “caixa” da espacialidade renascentista. Outro aspecto interessante da composição é a utilização da cor, na distribuição das manchas, como modeladora da composição geral, sobrepondo-se ou acentuando as linhas do desenho e actuando fortemente sobre o aspecto geral da pintura, tal como já tínhamos notado no quadro anterior. Vemos, por exemplo, como os vermelhos do dossel colocado no volante da esquerda (ou melhor, originalmente à esquerda), e do manto de São Joaquim, no painel central e no outro volante, criam como que uma espécie de um “V” pontuando os seus vértices. O mesmo acontece com os verdes da coberta da cama, da veste de Santa Ana, no

painel central, e de São Joaquim, no quadro da *Apresentação no Templo*, criando outro “V” mais aberto e inferior àquele. Esta forma de utilizar manchas fortes de cor, separadas entre si, como forma de pontuar as composições criando pontos fortes do olhar para além dos formulados pelas linhas de fuga e de composição, tal como já tínhamos visto para o quadro anterior, parece ser uma das características da última fase da pintura de Diogo de Contreiras, manifestada nestes painéis de meados da década de 1550. O quadro do *Nascimento da Virgem* segue o modelo do *Nascimento do Baptista*, presente também nesta exposição. É semelhante, embora invertida, a figura da mulher jovem em primeiro plano, a colocação escorçada, ainda mais profundamente, do leito da parturiente e, enfim, a ideia base da composição. Trata-se evidentemente de um tema difícil de colocar num painel com as dimensões deste, o que Contreiras consegue com algum brilhantismo através de uma série de elementos que acentuam a profundidade da pintura: a posição do leito, a colocação em primeiríssimo plano do cesto com tecidos (seguindo aqui uma tradição muito presente na pintura portuguesa da primeira metade do século XVI, nomeadamente em Gregório Lopes), o afastamento para um plano intermédio da figura da jovem ama e, finalmente, a colocação do dossel como um limite da

cena, ocupando de facto apenas os quatro quintos inferiores da pintura. No quadro da *Apresentação da Virgem no Templo*, pelo contrário, a forma do painel serve a Contreiras para lançar uma imponente escadaria, ligeiramente curva, que projecta para o fundo da cena a recepção da Virgem pelo sacerdote, deixando em primeiro plano as figuras dos pais: representações esguias, de um alteamento perfeitamente maneirista, que acentuam a verticalidade do painel, reforçada ainda pela coluna sobre o par, criando uma forte linha vertical nesta zona limite do tríptico.

O painel central mostra um tema, o *Encontro na Porta Dourada*, que Contreiras já havia tratado pelo menos duas vezes, no quadro que pertenceu à colecção do Dr. António Falcão, hoje na colecção do comandante Alpoim Calvão, e num painel do retábulo da igreja paroquial de Santa Catarina, no concelho das Caldas da Rainha. Em relação aos dois painéis antecedentes do mesmo tema, o quadro de Évora apresenta algumas novidades – a presença pouco usual do Padre Eterno, parecendo limitar o forte cunho mariano da cena, o desaparecimento da tradicional roseira que, saindo dos peitos dos progenitores, aparecia frequentemente na pintura portuguesa suportando a figura da Virgem, ramo simbólico a um tempo ligando a profecia de Isaías e o culto do Rosário, e sobretudo, a novidade fundamental do painel, o grandioso pórtico in-

fluenciado, segundo Sória, por gravuras editadas em Antuérpia nos anos de 1550-1555. Este majestoso pórtico domina claramente a composição sob vários aspectos – desde logo pela relevância que ocupa e pela grandiosidade exagerada no contexto da pintura, mas também porque é ele próprio o elemento central organizador não só da estrutura compositiva deste quadro como de todo o tríptico. Em relação ao quadro cria uma forte barreira que aproxima as figuras dos pais da Virgem e ocupa ao mesmo tempo o resto do painel evitando que as figuras tenham necessidade de se elevarem excessivamente em altura. Em relação ao tríptico centraliza as diagonais das extremidades situando o seu encontro no exacto centro geométrico do tríptico que é também um centro simbólico – a cidade de Jerusalém. Por outro lado, organiza também várias das linhas horizontais dos volantes – a faixa vermelha superior do dossel, no *Nascimento da Virgem*, coloca-se ao nível do entablamento, o varandim do templo no outro painel segue a linha da cornija saliente no arranque do arco. Uma outra réplica desta pintura, acaso também devida a Diogo de Contreiras, foi vendida em 1929, num leilão na Casa Fleicheir em Viena de Áustria.

JOC

Bibliografia

Caetano, 1993 e 1996; Carvalho, 1991; Pereira, 1947; Reis-Santos, 1950; Sória, 1957.

ECCE HOMO

Luís de Morales
c. 1565

●leo sobre madeira
182 × 94 cm

Proveniente do Mosteiro de São Domingos
de Évora(?)

Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga
Inv. n.º 425



A 26 de Outubro de 1564, na sua casa de Badajoz, o pintor Luís de Morales contratava com o superior do Mosteiro de São Domingos de Évora a execução, por 212 ducados, das pinturas de um retábulo destinado à capela-mor da igreja deste convento. A escolha dos religiosos eborenses para tão importante trabalho adveio certamente da fama do pintor estremenho, inclusive deste lado da fronteira (já num pleito de 1548-1549 se afirma que “*muchos señores de Castilla an enviado aqui por obras suyas e las tienen en mucho y el Rei de portugal y el Duque de Bragança lo mesmo*” [Solís Rodríguez, 1977, p. 578], mas podem ter sido também determinantes a influência e indicações de frei Luís de Granada. Antigo prior dos dominicanos de Badajoz, passando em seguida para o Mosteiro de Évora, nomeado provincial no capítulo da Batalha, em 1557, Luís de Granada residia em Lisboa desde

o princípio da década de 60 e mantinha assídua correspondência epistolar com o seu erudito amigo Juan de Ribera, bispo de Badajoz (1562-1569) e destacado mecenas de Luis de Morales, seu pintor de câmara.

Parte substancial da produção pictórica de Morales, e decerto a mais emblemática até pelo lastro de imitadores e continuadores que suscitou, vincula-se a um tipo de composição bem ilustrada neste *Ecce Homo*, imagem de concentrado e austero pietismo não obstante o subtil *contrapposto* e a elegância formal da figura. Trata-se, como definiu Rodriguez Ceballos [1987, p. 198], de um recorrente “género” compositivo moraliano em que o pintor, liberto dos constrangimentos narrativos da pintura retabular e destacando a figura isolada sobre um uniforme fundo negro (e portanto não descritivo), prescinde de toda a conotação espacial e temporal da representação, como se a imagem fosse mais mental que real e a acção decorresse fora do tempo terreno, numa espécie de espaço metafísico. De facto, o Salvador é o protagonista da *Ostentatio Christi*, com o seu manto púrpura e o ceptro ridicularizador que relatam os Evangelhos, mas não estão lá nem Herodes, nem os verdugos ou a multidão que O condenou, tão-pouco a varanda e o palácio de Jerusalém, o que aqui se apresenta não são um momento e um cenário precisos da Paixão (com a sua carga emo-

tiva e imediatista intenção didáctica, como se nota em painel congénere do retábulo de Higuera la Real), mas uma solitária e desamparada figura que nos confronta com a nossa própria consciência e imaginação, apelando a um exercício de consideração e meditação, em última instância a um *modus orandi* mais mental que vocal.

Parece justificar-se a propósito desta pintura, e numa conotação de actualidade do mais pessoal reportório pictural de Morales com certas correntes de sentimento religioso e de espiritualidade do seu tempo, a alusão aos preceitos de meditação emocional de frei Luís de Granada, onde se reitera a exigência de uma imagem mental que poderia perfeitamente apoiar-se neste tipo de imagem pictórica [cf. Marias, 1992]. Entre outras possíveis, cite-se a seguinte passagem do seu muito divulgado *Libro de la Oración y Meditación* [1554, 1.^a ed.]: “Mas tú, *ánima* [...] *vuelve los ojos à considerar la figura tan lastimera que allí tenía el más hermoso de los hijos de los hombres. Oh pacientísimo y clementísimo Redemptor, qué figura és ésa tan dolorosa, qué martirio tan nuevo, qué mudanza tan extraña? [...] Eres tú Aquél que poco*

antes en el monte Tabor resplandesciste con figura celestial y vestiduras de nieve? Eres tú Aquél testificado con voces del cielo por Hijo de Dios y Maestro del mundo? [...] Este es el reino que te tenían aparejado? Esa es la corona y la púrpura y el ceptro, y las ceremonias de Rey? Esta es, Señor, la cura de mi soberbia, ésta la satisfacción de mis atavíos y regalos, éste el dechado de la verdadera paciencia y humildad, éste el camino de la cruz para el reino, y éste el ejemplo de menosprecio del mundo” [cit. in Rodrigues, 1988, p. 201].

Frei Luís de Granada residiu durante alguns anos (c. 1555-1560) no Mosteiro de São Domingos de Évora, de onde, muito provavelmente, esta pintura provém. Em seguida à descrição do retábulo do altar-mor (centrado no tema da Transfiguração), o cronista dominicano frei Luís de Sousa refere-se assim a um quadro que estava na casa do capítulo: “*Das mesmas mãos [de Morales] he, e os mesmos effeitos faz hum Ecce Homo do Capitulo*” [Sousa, 1977, vol. II, p. 861]; além disso, o painel é constituído por tábuas dispostas horizontalmente, rara situação na obra de Morales mas igualmente adoptada nas duas pinturas remanescentes do retábulo dominicano (*Virgem com o Menino* e *São João Baptista*, Museu Nacional de Arte Antiga, Inv. n.ºs 384 e 385 P). Sem provar um nexó directo de causalidade entre os exercícios espirituais de Granada e a sua

influência na obra eborense de Morales, entre o pensamento de um e a imagem religiosa do outro, ficam contudo os sinais de um percurso de espiritualidade em que ambos se encontraram e coincidiram. Morales não foi, definitivamente, pintor eleito apenas por uma clientela provinciana e meramente devota.

JASC

Bibliografia

Backsbacka, 1962; Gaya Nuño, 1961; Marias, 1986 e 1992; Rodrigues, 1988; Rodriguez Ceballos, 1987; Santos, 1965; Serrão, 1987; Solís Rodriguez, 1977 e 1986; Sousa, 1977.

ADORAÇÃO DOS MAGOS

Francisco de Campos
c. 1570

175 × 138 cm

Proveniente da Sé de Évora
Évora, Museu de Arte Sacra da Sé de Évora

Foi à volta desta pintura que se reuniu até 1957 um grupo de pinturas, atribuídas a um anónimo mestre designado, por via desta obra, como “Mestre da Epifania da Sé de Évora”. Este nome convencional, que Martin Sória, com base em analogias estilísticas com os tectos assinados do palácio dos condes de Basto, em Évora, pôde substituir pelo do pintor Francisco de Campos, mostra bem a posição central que este painel ocupa, pela sua enorme qualidade, na obra de Campos.



O modelo seguido já tinha sido testado pelo pintor noutra *Adoração dos Ma-*

gos, realizada na década de 1560 para a capela-mor da Matriz de Góis, uma encomenda de D. Luís da Silveira, nobre que viveu grande parte da vida em Évora, e que talvez tenha sido o responsável pela apresentação do pintor na capital alentejana, onde viria a morrer de peste, em 1580, e onde deixaria a maior e melhor parte da sua obra. No quadro de Góis, porém, a composição aparece invertida e bastante mais simplificada, dado que, no painel de Évora, Campos introduziu no fundo o agitado grupo do séquito dos Reis Magos e, à esquerda, a figura de São José, que estava ausente no quadro de Góis.

Um dos aspectos mais interessantes desta pintura é a presença abundante das ruínas clássicas, um aspecto particularmente marcante na arte de Francisco de Campos. Noutras representações da Nativi-

dade, como as Adorações dos Pastores do retábulo de Terena, e o painel adquirido há poucos anos pelo Museu de Arte Sacra de Santiago do Cacém, Campos parece ter sido influenciado por uma história contada por Inocêncio III, aceite por São Jerónimo, e difundida pela *Legenda Aurea*, de Voragine, segundo a qual o aparecimento de Cristo na Terra se manifestou por uma série de prodígios, entre os quais se contou a destruição do Templo da Paz, erigido para comemorar os doze anos consecutivos de pacificação



do império e que, segundo o oráculo de Apolo, devia durar até que uma virgem desse à luz uma criança.

Nas figuras humanas, apesar de não abdicar inteiramente do expressionismo que normalmente o caracteriza, Campos mostra-se mais comedido nos ilogismos de escala que marcam muitas vezes a sua obra, mesmo em outras pinturas desta mesma empreitada. O desenho é mais rigoroso, e a própria técnica é mais cuidada e lenta, com um requinte de acabamentos que por vezes está ausente das suas pinturas, e de que quer os preciosos adereços e roupagens quer sobretudo as inventivas e refinadas ourivesarias e armas são os melhores exemplos. A riqueza ornamental, em grande parte baseada nos modelos das gravuras de Bos, Cort e Vries, que Campos utilizou durante toda a sua carreira, bem como uma sensibilidade táctil muito vinçada, que se manifesta tanto na representação da matéria pétrea, com a rugosidade própria da passagem do tempo, ou o fino debuxo dos relevos, como na luz e reverberação das sedas e brocados dos tecidos, dão à pintura uma exuberância sensorial que mostra bem como o pintor foi um dos mais consequentes cultores, em Portugal, de uma visão radical e expressiva do Maneirismo internacional, na sua feição mais criativa.

JOC

Bibliografia

Caetano e Carvalho, 1990; Serrão, 1986; Sória, 1957.

132

SANTA ANA, A VIRGEM E SANTA ISABEL

Francisco de Campos
Portugal
c. 1570

Óleo sobre madeira
192 × 175 cm

Proveniente da Sé de Évora
Évora, Museu da Arte Sacra da Sé de Évora



As armas dos Melos abertas entre o fecho do arco e o relógio na arquitectura de fundo deste painel permitem-nos colocar com certeza a pintura dentro do arcebispado de D. João de Melo e Castro, que governou a diocese de Évora entre 1564 e 1574, e a circunstância de sabermos que desenvolveu obras na Sé em 1570 levam-nos a colocar este painel, bem como quatro outros existentes no museu catedralício, por volta dessa data, e anteriores, por isso, à grande empreitada realizada pelo mesmo pintor nos tectos do palácio dos condes de Basto, não muito distante da Sé eborense. Desta empreitada, para além deste painel, representando *Santa Ana, a Virgem e Santa Isabel*, e da *Adoração dos Magos*, também presente nesta exposição, fazem ainda parte uma *Última Ceia*, um *Baptismo de Cristo*, e uma tábua representando os santos Amaro, Bento e Romão. O painel *Santa Ana, a Virgem e Santa Isabel*, tem algumas particularidades que merecem ser destacadas. Em primeiro lugar está a sua curiosa iconografia, sobre a



qual não tem havido unanimidade. Sória referia-se-lhe como *Santa Ana, a Virgem e Uma Santa Freira*, Vitor Serrão chamou-lhe *Santa Ana, a Virgem e o Menino*, e Túlio Espanca apenas *Santana e a Virgem*. O benéfico restauro a que a peça foi sujeita para esta exposição veio demonstrar que, como já afirmámos, se trata de Santa Ana, a Virgem e Santa Isabel, um tema muito pouco usual, mas o único que se adapta ao facto de



serem femininas as três intervenientes na cena. Reúnem-se assim três mulheres que deram à luz de forma miraculosa, e ao mesmo tempo os esteios das genealogias de Cristo e do Precursor. O tema, se pode ser visto como uma prefiguração da Visitação, corresponde também a uma reformulação do tema tardo-medieval das Santas Parentelas, que era já então alvo de cerradas críticas.

O interesse artístico da pintura não é menor

que o seu atractivo iconográfico, sobretudo agora, que um providencial restauro levado a cabo para esta exposição permitiu reconstituir a pintura nos seus valores originais, tanto cromáticos como, sobretudo, de composição. De facto, a libertação do quadro da mol-

dura que tinha, permitiu restituir à pintura cerca de 40 centímetros na altura e no lado direito, devolvendo-lhe os valores de espacialidade inicial, um dos atributos maiores da pintura. Ficaram assim visíveis, no topo, não só o relógio completo, mas também parte da abóbada, e, no lado direito, todo o corpo de Santa Isabel. Esta alteração acentua ainda mais o enfiamento perspéctico, criado pelo corpo inclinado de Santa Isabel e prolongado pela sucessão de colunas que apenas se esgota na divisão do fundo. A figura alteada de Santa Isabel, a cujas vestes foi devolvido o cromatismo ácido e sensual que Campos utilizou por várias vezes nos seus quadros, ganha assim uma nova leitura, como contraponto vertical à arrojada perspectiva arquitectónica da outra banda do painel.

O ilogismo na relação entre as figuras, sobretudo se compararmos as duas mulheres com a diminuta imagem da Virgem menina, mostra bem até que ponto Campos era capaz de subordinar o realismo representativo aos aspectos expressivos da composição. Como já noutra parte escrevemos, e este painel parece-nos disso um dos melhores exemplos na obra do pintor, Francisco de Campos aparece-nos, no quadro da pintura portuguesa do seu tempo, como o mais decididamente maneirista dos pintores que entre nós trabalharam, no sentido em que a palavra pode implicar um gosto par-

ticular pelos ilogismos de espaço e de volumetria das figuras, um antinaturalismo convicto na clara subordinação do verossímil à necessidade compositiva e puramente pictural e, finalmente, no sentido de uma sensualidade profanizante e cortesã, que outras obras suas melhor testemunham.

JOC

Bibliografia

Caetano, 1995; Caetano e Carvalho, 1990; Serrão, 1980 e 1986; Sória, 1957.

FRESCOS DAS ABÓBADAS DO PAÇO DOS CONDES DE BASTO, ÉVORA

Reprodução fotográfica

[Ver artigo "O Logro de Pantasileia: o Palácio dos Castros em Évora", de Joaquim Oliveira Caetano]

CUSTÓDIA

Portugal

Primeira metade do século XVII

Prata dourada, fundida, gravada, cinzelada, vidros coloridos e pingentes de cristal de rocha

29 cm; Ø 9 cm

Peso: 780 g

Não apresenta marcas

Proveniente do Convento de Santa Clara (Évora)

Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga

Inv. n.º 201 our



autonomia crescente do Clacissismo em finais de Quinhentos culmina num tipo muito difundido de estrutura arquitectónica renascentista, com

colunas suportando um entablamento rematado por uma cúpula, que se concretiza, nomeadamente em relicários e custódias, designadas de “templete”, em inúmeras soluções que se prolongam ao longo do século XVII. Exemplifica a referida tipologia, esta pequena custódia de templete, com base circular alteada em dois registos, decorados com

folhas de acanto e losângulos e haste com arranque em tambor tronco-cónico, decorado com godrões incisos.

Hostiário pontuado com vidros de coloridos azuis, vermelhos e

verdes com resplendor radiado circular, enquadrado por colunas que suportam a cobertura, em forma de cúpula semiesférica com lanternim, revestida de caixotões e encimada por uma cruz latina, enriquecida com vidros vermelhos, simulando granadas ou rubis. Sob as colunas pendem de cada lado pingentes em cristal de rocha.

10

RESPLENDOR

Portugal

Século XVII

Prata dourada repuxada, cinzelada, gravada e vidros brancos amarelos e verdes *doublés*

16 cm – EM-19 cm

Peso: 180 g

Não apresenta marcas

Proveniente do Convento de Santa Clara, Évora.

Inc. 1903

Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga

Inv. n.º 203 our



Para além do emprego de coroas abertas ou fechadas, generalizou-se igualmente, a partir de meados de Quinhentos, o hábito de dotar as imagens sagradas de resplendores raiados, à semelhança das glórias dos hostiários e custódias. Este requintado resplendor, em prata dourada, segue um dos modelos mais comuns, em forma de crescente, com quarenta e um raios alternados de perfil serpentiforme e rectilíneo, coroados por uma glória de pequenas cabeças de que-



rubins. O crescente é contornado inferiormente por uma moldura de torçal relevado, apresentando a moldura superior e o campo cravejado de vidros coloridos, entre os quais sobressaem duas cabeças de querubins, enquadrando ao centro a pomba do Espírito Santo, finamente relevados e cinzelados.

LO

COROA FECHADA

Portugal
Século XVII

Prata dourada fundida, vazada, gravada, cinzelada e vidros coloridos
29,5 cm; Ø 13,5 cm (base)

Peso: 584 g

Não apresenta marcas

Proveniente do Convento de Santa Clara (Évora)

Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga

Inv. n.º 205 our

No século XVII, as coroas de imagem em prata foram amplamente divulgadas, sendo o seu uso corrente em especial nas representações da Virgem. Este atributo da soberania espiritual de Maria, *Regina Coeli*, corresponde a uma prática devocional que se prolongou até hoje, podendo acompanhar-se a evolução dos estilos ao longo das épocas através das

suas variações de estrutura e de decoração. Se até meados de Quinhentos, as coroas se apresentavam normalmente abertas, a partir de então assiste-se a uma progressiva difusão de um outro modelo mais elaborado, a coroa fechada ou provida de hastes, designadas “imperiais”, que se elevam do cesto e convergem em feixe para o topo da peça. Exemplifica este modelo a presente coroa de aro moldurado e cesto vazado com enrolamentos vegetalistas e florões quadrifoliados gravados, sendo fechada por quatro imperiais com ornatos repuxados e encimada por uma

cruz grega com hastes em balaústre, assente num pequeno pedestal. Neste exemplar, em prata dourada, a decoração é



ainda realçada pelo aparato que lhe confere a douradura e o cromatismo dos vidros coloridos, cravados em virolas rudimentarmente aparafusadas, soluções correntes numa época em que as dificuldades económicas relegavam as gemas preciosas para o domínio da joalheria.

LO

137

MITRA

Portugal
Século XVII
Prata batida, incisa e cinzelada
16 × 8,7 cm
Não apresenta marcas
Peso: 135 g
Proveniente de uma igreja do Concelho de Évora,
Inc. 1921
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga
Inv. n.º 707 our

Para além das coroas e resplendores, as imagens dos santos possuem em regra atributos iconográficos, frequentemente lavrados em metais preciosos. Atributo da dignidade episcopal, esta pequena mitra em prata pertenceu certamente a uma imagem de um santo bispo – São Manços ou São Brás, ambos venerados em Évora em templos de invocação própria. A peça é constituída por duas lâminas curvadas e molduradas, unidas entre si por dobradiças na parte inferior e encimadas por um remate esférico. Numa transposição do têxtil para o metal, toda a mitra é circundada por uma faixa de-



corada com motivos florais incisos à semelhança de um galão, que igualmente acentua o sentido vertical da peça. Curiosamente, provém da Ermida de São Brás em Évora, uma outra mitra de trabalho requintado, em prata incisa e vazada, realçada com cabochões de pedrarias coloridas, montadas em cravações de prata dourada, que hoje se conserva no Museu de Évora [*Inventário do Museu de Évora*, cat. n.º 131, pp. 212-213].

LO



138

LÂMPADA

Portugal
Séculos XVI-XVII
Prata fundida, gravada e cinzelada
61 cm
Peso: 2350 g
Não apresenta marcas
Inscrição: NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO
Proveniente do Convento do Paraíso (Évora)
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga
Inv. n.º 181 our

Lâmpada de tecto constituída por um receptáculo em forma de cúpula invertida, sustentado por quatro elegantes aletas duplas adornadas com volutas e encimado por um “chapéu” ou cobertura bolbosa. Ao centro, suspenso por cadeias, encontra-se um anel para sustentação da lamparina, ligando-se as aletas ao receptáculo e à cobertura pelo sistema de porca e parafuso.

A composição da cobertura, suspensa por uma argola, desenvolve-se em frisos com motivos incisos separados por molduras lisas, num dos quais, o intermédio, corre a inscrição NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO. O receptáculo apresenta idêntica decoração gravada em três registos, com cercaduras de acantos, entrelaços e enrolamentos vegetalistas, sendo contornado na parte superior por um balaústre em prata lisa, moldurado em curvas e contracurvas e inferiormente rematado por uma esfera com decoração de ovados incisos.

LO

139

PAR DE CASTIÇAIS

Portugal
Primeira metade do século XVII
Prata repuxada, gravada e cinzelada
25,5 cm; Ø 13,2 cm (base)
Peso: 942 g (total)
Não apresentam marcas
Proveniente do Convento do Paraíso (Évora)
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga
Inv. n.º 182-183 our



Este modelo de castiçais, característico da gramática decorativa do estilo chão, apresenta normalmente uma decoração finamente gravada e cinzelada com algumas variantes, encontrando-se referenciado desde finais de Quinhentos e na centúria seguinte e entre as numerosas obras produzidas pelos lavrantes da prata em Évora e arredores. No Museu Nacional de Arte Antiga existem outros dois pares quase idênticos com esta proveniência [cf. Espanca, 1966, vol. VII]. A base é sólida, circular e envolvida por acantos bem definidos, assim como o exterior da larga arandela, sendo o bucal liso torneado e a haste em forma de balaustre guarnecida por uma quadrícula losangulada, simulando o motivo estilizado das pontas de diamante truncadas que surge noutras expressões artísticas, nomeadamente na azulejaria neste mesmo período.

LO

140

CÁLICE

Portugal
Séculos XVI-XVII
Prata em parte dourada, repuxada e gravada
24,8 cm; Ø 8,7 cm (corpo), 14,1 cm (base)
Peso: 465 g
Não apresenta marcas
Inscrição: DONA: LEANOR: ESTE: CALIX:
MÂDOV: FAZER
Proveniente de uma igreja
do concelho de Évora
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga
Inv. n.º 697 our



Este cálice com a copa campanulada, em prata branca lisa e dourada no interior, denuncia uma grande sobriedade, bem manifesta na forma e na escassa altura do trabalho relevado que dá lugar preferencialmente a motivos incisos ou mesmo à sua total inexistência. Se bem que diversos factores económicos e as próprias condicionantes da oferta local possam justificar esta contenção, não deve ser esquecida a crescente austeridade dos hábitos que então se afirmou em sintonia com a vertente dos prestigiados modelos da arquitectura chã. Apresenta o nó em forma de urna, com motivos gravados de

óvulos e folhas de acanto e a base circular alteada em três registos, com ornamentação relevada e gravada de óvulos, godrões, motivos vegetalistas e oneados. Em torno da orla da base, corre a inscrição: DONA: LEANOR: ESTE: CALIX: MÂDOV: FAZER, mandada gravar pela sua donatária.

LO

CRUZ PROCESSIONAL

Portugal
 Finais do século XVI-inícios do século XVII
 Prata e prata dourada fundida, gravada, cinzelada
 81,5 × 34,3 cm
 Peso: 3566 g
 Não apresenta marcas
 Proveniente do Convento de Santa Clara (Évora)
 Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga
 Inv. n.º 702

O gosto pelas novas propostas vindas de Itália ou do Norte da Europa, insinua-se na arte da ourivesaria na primeira metade de Quinhentos, nomeadamente a nível de versões decorativas, sendo assumido em toda a sua plenitude no reinado de D. João III. A partir da década de 60, acompanhando o movimento da Reforma católica, verifica-se uma tendência para a simplificação formal e ornamental, que se concretiza num tipo de esquematização dita “chá” [Kubler, 1972, p. 41], em que transparecem soluções maneiristas ao gosto flamengo, divulgadas através da circulação crescente de gravuras de ornato ou da assimilação de modelos eruditos importados.

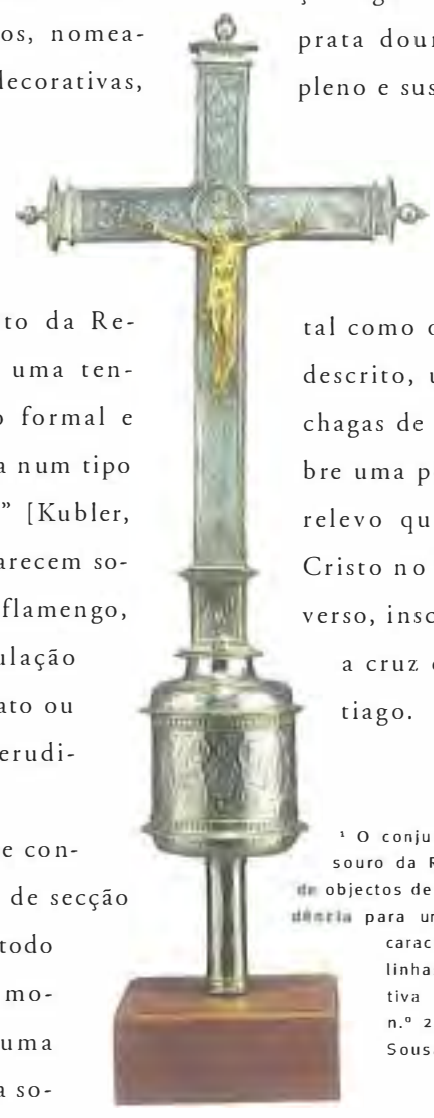
Esta bela cruz processional de configuração latina, com hastes de secção rectangular, molduradas em todo o contorno, inclui-se nesta modalidade, evidenciando uma regularidade estrutural e uma so-

briedade decorativa, próprias do Classicismo renascentista, que evocam os conhecidos exemplares do tesouro da Igreja Matriz da Ribeira Brava, na Madeira, de finais desta centúria ou início da seguinte¹. O nó cilíndrico apresenta-se totalmente decorado com motivos finamente incisos de óvulos e laçarias de nítido cariz flamenguizante, idênticos aos que preenchem as faces das hastes e os contornos laterais da cruz. Na intersecção dos braços

figura o Cristo Agonizante, em prata dourada, esculpido em vulto pleno e suspenso por três cravos com o perizónio lançado à direita. A extremidade inferior da haste vertical ostenta no anverso,

tal como o porta-paz anteriormente descrito, um escudete com as cinco chagas de Cristo abertas a buril, sobre uma pequena caveira lavrada em relevo que simboliza a Paixão de Cristo no monte Calvário, e, no reverso, inscrita em escudete idêntico, a cruz da Ordem Militar de Santiago.

LO



¹ O conjunto de alfaias que integram o tesouro da Ribeira Brava, ilustra, pelo número de objectos de uma rara homogeneidade, esta tendência para um clacissismo muito simplificado, caracterizado por uma grande pureza das linhas e pela mesma gramática decorativa [cf. *Portugal et Flandres*, 1991, n.º 24, pp. 182 e segs.; vide, ainda, Sousa, 1995].

NAVETA E COLHER

Portugal

Primeira metade do século XVII

Prata repuxada, gravada e cinzelada

16 cm; 21,2 cm (naveta); 8,6 cm (colher)

Peso: 510 g (naveta); 22 g (colher)

Não apresenta marcas

Proveniente de uma igreja do concelho de Évora

Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga

Inv. n.ºs 703 e 704 our



acompanhava normalmente o turíbulo, um vaso específico, de onde o incenso era retirado solenemente com uma colher, que assumia com frequência a forma de uma pequena nave – daí a sua designação de naveta.

Sugerindo com realismo a estrutura de uma nau, esta naveta apresenta os flancos do casco, em lâmina de prata repuxada e incisa, simulando tabuado com a respectiva pregaria e fechando na parte inferior em quilha. A proa ostenta um esporão e nas aplicações do leme suspende-se uma corrente de elos fechados que prendia a colher em prata lisa. Vêem-se ainda as fixações das enxárcias do mastro real, à popa, e do mastro da gávea, à proa, bem como os óculos, ou escovões, destinados a fazer deslizar as amarras para lançamento das âncoras. É surpreendente o realce dado pelo prateiro a estes auxiliares de manobra à vela. O convés é alçado nos castelos de proa e de popa e os alçados são percorridos por uma arcaria vazada. A tampa da naveta situa-se à ré e articula-se por charneira ao tramo cen-



tral do convés de perfil côncavo, terminando sobre o leme por um elegante enrolamento em voluta com folhagem incisa. Uma voluta idêntica remata o castelo da proa por sobre o esporão figurando a cabeça de um animal mítico. O recipiente assenta sobre um pé tronco-cônico de base circular com decoração de folhas de acanto gravadas a buril.

Curiosamente, em Portugal, as navetas destinadas a conter incenso, embora com fim litúrgico, são de inspiração profana, adoptando, a partir dos finais do século XV, formas naturalistas de embarcações portuguesas, da época da expansão oceânica. Aparecem referidas desde o início de Quinhentos, como podemos inferir da relação do dote levado pela infanta D. Beatriz para Sabóia (1522). Também entre os bens que a princesa D. Maria levou para Castela (1544), aparece mencionada “*huma nao de prata branca de Capella com sua colher e cadea*” [Sousa, 1950, p. 170].

TURÍBULO

Portugal
Primeira metade do século XVII
Prata fundida, gravada e cinzelada
19,2 cm
Peso: 1050 g
Não apresenta marcas
Proveniente da Igreja de São Bento
do Mato (concelho de Évora)
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga
Inv. n.º 705 our

O turíbulo ou *incensarium* é um vaso em cuja caldeira se queima uma substância odorífera, o incenso, destinado ao cerimonial sagrado. Normalmente de forma esférica ou ovóide, como o exemplar presente, compõe-se de uma caldeira hemisférica em chapa ornamentada de godrões longilíneos incisos e de uma cobertura em forma de cúpula com remate em lanternim, decorada com motivos geométricos e florais gravados e vazados para permitir a saída do fumo perfumado¹. O formato e o tratamento da cúpula assemelham-se ao das custódias de templete em modalidades repetidas com inúmeras variantes em Portugal ao longo do século XVII. O guarda-mão é liso com sistema de correntes de suspensão fixadas ao rebordo superior da caldeira, permitindo levantar um pouco a tampa para introduzir as brasas e o incenso. Assenta sobre um pé baixo de base circular em prata lisa.

LO

¹ Apresenta flagrante semelhança com o exemplar do tesouro da Ribeira Brava, Madeira [cf. *Portugal et Flan-*
dre, n.º 24/8, p. 184].



ARANDA, Mateus de
*Tractado de canto llano nuevamente
compuesto por Matheo de Aranda
maestro en musica. Dirigido al muy
alto y illustrissimo senhor don Alonso
cardenal Infante de Portugal.
Arçobispo de Lixboa. Obispo D'Evora
Comendatario de Alcobaça, etc.*
Lisboa: Germão Galharde, 1533

Cota: BPE, Res. 402.
Ref.: Ans. 599.

O mestre da capela da Catedral de Évora, Mateus de Aranda, terá talvez nascido em Aranda, na província de Burgos, em Espanha, em data que se desconhece. Depois de ter estudado em Alcalá, parece ter deambulado por Itália durante um tempo.

A primeira referência ao seu nome aparece numa carta escrita por D. João III, em Almeirim, em 1528, dirigida ao cabido de Évora, propondo a criação dos lugares de mais quatro moços de coro na



respectiva Catedral, os quais seriam por ele ensinados nas artes musicais, para poderem cantar nos ofícios litúrgicos.

Como primeiro mestre da capela da Sé de Évora, Mateus de Aranda podia dispor de catorze capelães-cantores, de quatro moços do coro que estavam na dependência do mestre-escola para o serviço litúrgico e dos quatro novos moços, expressamente consagrados à aprendizagem e execução do canto litúrgico.

Como fruto do seu ensino e para apoio pedagógico aos alunos, o mestre castelhano escreveu duas obras de teoria musical, voltadas, respectivamente, para o canto gregoriano (cantochoão) e para a polifonia sacra (canto de órgão): o *Tractado de Canto llano*, em 1533, que é a obra aqui apresentada, e o *Tractado de Canto Mensuralle*, em 1534.

Como compositor, Mateus de Aranda também deu o tom e marcou o ritmo aos seus sucessores. O motete *Adjuva nos Deus*, para quatro vozes mistas, é uma prova inconfundível do seu valor técnico e artístico.

Graças a Mateus de Aranda e aos grandes mestres que lhe sucederam, Évora foi, durante dois séculos, a capital da música polifónica portuguesa. Dela saíram compositores e mestres para outras cidades e catedrais, de Portugal e do estrangeiro.

Na cidade de Évora ensinou e residiu até Julho de 1544, data em que foi nomeado por D. João III professor da cadeira de Música da Universidade de Coimbra, para onde se mudou e onde permaneceu até morrer, possivelmente em princípios de 1548.

Mateus de Aranda acumulou, ao longo da sua estada em Évora (1528-1544), os cargos de mestre da capela, isto é, de maestro, e de mestre da claustra, ou professor de música. Após a sua partida para professor da Universidade de Coimbra foram estas funções separadas. Como mestres da capela sucederam-lhe, ao longo do século XVI, Manuel Dias (1544-1563), André Nunes (1563-1577) e Cosme Delgado (157?-1596); como mestres da claustra, ensinaram Francisco Velez (1544-157?), Manuel Mendes (1578-1589) e Filipe de Magalhães (1589-1604) [Alegria, 1973].

IC/JL

FERNANDES, António
*Arte de Musica de Canto d'Orgam,
 e Canto Cham, e Proporções
 de Musica divididas harmonicamente*
 Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1626.
 No rosto indica-se que foi “Dirigida
 ao insigne Duarte Lobo Quartanario
 e mestre de Musica na S. Sé
 de Lisboa”

Cota: BPE, Res. 332.
 Ref.: Inocêncio, tomo I, p. 137; tomo VIII, p. 142.



O teórico musical António Fernandes nasceu em Souzel e morreu em Lisboa, em data indeterminada do século XVII, tendo sido mestre de música na Igreja de Santa Catarina do Monte Sinai.

A obra que hoje expomos marca um importante progresso teórico e prático em

relação à de Mateus de Aranda, impressa uns noventa anos antes.

O ambiente musical português havia já sido enriquecido com obras de grandes compositores de polifonia sacra, como Duarte Lobo e frei Manuel Cardoso, ambos saídos da escola da Catedral de Évora. António Fernandes aproveitou esses recursos e teorizou-os na sua obra, a primeira sobre teoria e prática musicais escrita em português e que foi adoptada nas escolas de música religiosa portuguesa durante cerca de seis dezenas de anos.

A *Arte de Música* permite-nos conhecer o panorama do ensino musical das grandes escolas portuguesas do tempo, que eram as das sés de Évora e Lisboa e a do Colégio dos Reis Magos de Vila Viçosa.

A ligação desta obra a Évora tem que ver com a escola musical em que se filiou António Fernandes. Com efeito, as raízes desse movimento artístico situam-se na Sé de Évora, onde o cardeal D. Afonso, irmão de D. João III e do futuro arcebispo, o cardeal D. Henrique, estabeleceu como mestre de canto de órgão, em 1528, o castelhano Mateus de Aranda, como já foi referido.

O sucessor de Aranda no mestrado ebo-rense foi Francisco Velez, também ele autor de um *Tratado de Canto Chão de Cinco Cordas e de Uma e de Canto de Órgão e Contra Ponto*, que não chegou a ser impresso e se perdeu.

A Francisco Velez sucedeu Manuel Mendes, que, se outro mérito e glória não tivera, lhe bastaria o de ter sido mestre de Duarte Lobo que, por sua vez, o foi, a partir de 1596, na claustra de Lisboa, de António Fernandes. Manuel Mendes também deixou escrita uma *Arte de Música*, cujo manuscrito se perdeu juntamente com a Livraria de Música de D. João IV.

IC/JL

146

[*Missal que comessa na 2.^a feira da 3.^a domingo da Quaresma com o Credo dos Anjos*]

1551

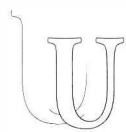
Manuscrito, pergaminho, 60,5 × 41 cm, fólhos CXLIX a CCLXX (trata-se certamente de um segundo volume da obra de cujo primeiro volume se desconhece o paradeiro), iluminuras de página inteira e de tamanhos mais reduzidos, a cores e a ouro, bandas sobretudo de tipo vegetalista e capitais ornamentadas de feição desigual, sendo umas muito mais perfeitas do que outras. Encadernação em couro sobre madeira com decoração impressa a seco, pregaria e restos de fechos em metal. Bom estado de conservação, excepto quanto aos dois fólhos iniciais, que devem ter sido anexados. A descrição que se indica como título foi retirada de um rótulo, que se encontra na lombada, impresso a ouro fino. Apesar disso, esta magnífica espécie tem as características de um antifonário.

No segundo fólho, ao alto, lê-se um nome, que se encontra dentro de uma cartela – “*Dona Leonor das Chagas*”. No mesmo fólho, em baixo, e apresentado do mesmo modo lê-se “*faciebat F. Philippius de Plagis*”, certamente a indicação do copista ou do iluminador. A data, 1551, encontra-se no verso do mesmo fólho, em banda que envolve a capitular M.

Cota: BPE, *Manuscritos, Fundo Manizola*, cód. 116 a.

Ref.: Alegria, p. 154.





Um antifonário (*Antiphonarium*, *Antiphonale missarum*, ou *Antiphonarius liber*) é uma colectânea que contém, normalmente, as antífonas ou os cantos da assembleia na missa, isto é, os cantos do Intróito, do Gradual, do Ofertório e da Comunhão. Também podia incluir as antífonas do Ofício e outras partes da missa, como é o caso do presente, que contém um *Kyrie* e um *Credo*.

A origem dos antifonários remonta a fins do século IV. O papa São Dâmaso (366-384), apoiado por São Jerónimo, começou a reunir os cantos da Missa numa colecção, que foi continuada pelos papas Leão I (440-461), Gelásio (492-496), Símaco (498-514), João I (523-526), Bonifácio II (530-532), Gregório Magno (590-604) e Martinho I (649-655).

A intervenção de São Gregório Magno foi de capital importância, por um lado, porque promoveu a reforma do canto da Igreja, libertando-o de elementos desnecessários e profanos, imprimindo-lhe a simplicidade, a religiosidade e a beleza típica da música que recebeu precisamente o seu nome, o gregoriano, e, por outro, porque a sua compilação, ainda que se tenha perdido, está na base de muitas outras, medievais, que chegaram até aos nossos dias. O presente *Antiphonarium* é o segundo volume de um conjunto de vários tomos, que começa no terceiro Domingo da Quaresma e termina no Sábado Santo. Tem páginas de uma beleza caligráfica e pic-

tórica surpreendente. Foi escrito e/ou iluminado por frei Filipe das Chagas, cujo nome, em latim, se indicou na descrição.

IC/JL

[*Missal e Sumario da Instituição*]

Século XVI

Manuscrito, pergaminho, 34,5 × 24,5 cm, 23 fólios numerados a lápis, iluminuras em tarjas e capitulares a cores e ouro, de feição vegetalista, algumas delas de muito boa execução. Letra do século XVI. Encadernação em couro sobre madeira com decoração impressa a seco e restos de fechos em metal, da época. Estado razoável.

O título que se indica encontra-se escrito em papel colado na lombada, em espaço internervural. A notação musical preenche os fólios 14, 15 e 16, em pautas de cinco linhas traçadas a vermelho.

Cota: BPE, *Manuscriptos*, cód. CXXV/2-8.

Ref.: Alegria, pp. 136-137.





Contém este códice o texto das missas que se cantavam na capela instituída por Maria Domingues, camareira da rainha D. Beatriz, na Igreja de São Pedro de Évora.

Era administrador da capela Fernão Borges, fidalgo da casa de el-rei, o qual entregou este livro ao prior da dita igreja, D. Francisco, bispo de Fez.

Inclui o texto musical das missas de defuntos, da *Beata Virgine Maria*, dos Apóstolos e o *Pater Noster*.

Tem no final um assento referente a uma visitação, em 1601, efectuada pelo licenciado António Temudo, de que foi escrivão Francisco Lopes, tendo sido elaborado novo inventário dos bens da capela. As peças foram entregues ao capelão, padre Domingos Pires, e o livro a Francisco Ramalho, por ter procuração como feitor de Luís Botelho d'Andrade, administrador da capela, o qual se obrigou "a dar conta do dito livro cada ves

que pella justiça ecclesiastica lhe fosse pedido".

Em folha solta, colocada no início do códice escreveu-se: "O Bispo de Fez D. Francisco, a quem se mandou entregar este Missal como Prior de São Pedro foy Bispo Coadjutor de Évora no tempo do Bispo D. Affonso de Portugal; e foy Mestre d'el Rey D. Manoel, e seu esmoller. Consta do Livro 1.^o da sua Chancellaria a f. 210, na Torre do Tombo."

Quanto à rainha D. Beatriz, filha de D. Fernando e de Leonor Teles, sabe-se que nasceu em Coimbra em 1372 e morreu depois de 1409.

Considerando-se, assim, que Maria Domingues foi camareira da rainha e que o bispo de Fez, D. Francisco, terá sido mais velho do que D. Manuel mas contemporâneo do bispo D. Afonso, é possível datar este livro dos inícios do século XVI.

IC/JL



[Antifonário de mão]

Manuscrito, pergaminho, cerca de 7,7 × 11 cm, 30 fólios inumerados, capitais decoradas de forma muito simples. Encadernação de couro com decoração impressa a seco. Estado razoável do pergaminho. Estado deficiente da encadernação, com sinais de muito uso. Inclui 21 fólios de música e 9 com textos de salmos.

Notação quadrada assente sobre o pentagrama e melodias simplificadas.

Oferecido por D. Teotónio de Bragança ao Convento da Cartuxa de Évora, como se indica em nota manuscrita no primeiro fólio.

Cota: BPE, *Manuscriptos*, cód. CXXIV/2-8.
Ref.: Alegria, p. 136, n.º 12.

De Teotónio de Bragança, arcebispo de Évora, nasceu em Coimbra, em 1530, e morreu em Valladolid, em 1602. Filho de D. Jaime, duque de Bragança, e de sua segunda mulher, D. Joana de Mendonça, estudou no Mosteiro de Santa Cruz da sua cidade natal, onde entrou para a Companhia de Jesus, em 1549, contra a vontade de seu irmão, o duque D. Teodósio I. No entanto, pouco tempo ficou na Companhia, tendo sido dis-

pensado dos votos e despedido por Santo Inácio de Loiola, devido ao seu feitio, pouco de acordo com as regras dos Jesuítas.

Tendo-se dirigido a Paris, doutorou-se na sua Universidade em Teologia.

Conheceu e foi próximo de personagens célebres, como São Carlos Borromeu e Santa Teresa de Jesus, em cujas obras se encontram cartas a D. Teotónio, sendo de lamentar que as que ele escreveu à santa se tenham perdido na voragem do tempo [Gomes, 1983].

O duque seu irmão deu-lhe a tesouraria da colegiada de Guimarães e um curato humilde em Trás-os-Montes. Em 1578, o cardeal D. Henrique, pela segunda vez arcebispo de Évora, es-



colheu-o para seu coadjutor, com futura sucessão, o que veio a acontecer quando aquele empunhou o ceptro real. Foi entronizado na arquidiocese em 1578.

Como arcebispo de Évora, foi considerado modelar, vivendo pobremente e dando mostras de grande abnegação e modestia, a ponto de não ter aceitado o cardinalato, oferecido por Gregório XIII.

Na mesma cidade, fundou, além da primeira Cartuxa de Portugal, a que legou a sua riquíssima biblioteca, os conventos do Salvador e dos Remédios, o Colégio de São Manços, os recolhimentos da Piedade e de Santa Maria Madalena, o Hospital da Piedade e, no Torrão, o Convento de Nossa Senhora da Graça.

Foi sepultado em Évora, que tanto lhe ficou a dever, sobretudo no campo da assistência, na igreja do Convento de Santo António.

O presente antifonário, como o demonstram as suas reduzidas dimensões, era um dos muitos exemplares que a comunidade monástica possuía e que os monges podiam uti-

lizar, individualmente, quando estavam impedidos de participar na recitação comunitária do Ofício.

IC/JL



[Antifonário]

Começa: *"Incipit proprium Sanctorum de missali in vigilia sancti Andree apostoli. Ad misam. Introitus."*

Este título está escrito a vermelho dentro de ceradura colorida com relevo para a inicial, a cores e com duas figuras num barco representando Santo André e São Pedro, vendo-se Jesus andando sobre as águas.

Manuscrito, em pergaminho, 71 × 52,5 cm, 176 fólios numerados, belas iluminuras coloridas e realçadas a ouro fino, capitais de boa execução técnica a vermelho e azul. Encadernação em couro sobre madeira, com guardas, pregaria e fechos em cobre. Estado de conservação sofrível, necessitando de restauro.

No verso do fólio 67 foi desenhada e colorida uma capital na qual se representaram frades jerónimos escrevendo e iluminando, sob o olhar atento de outros seus confrades, donde se pode presumir que tenha este códice sido pertença do Mosteiro dos Jerónimos do Espinheiro, onde houve uma escola de pintura na qual se celebrizou Frei Carlos.

Cota: ADE, *Manuscritos de Música, Música Litúrgica*, ms. n.º 72.

Ref.: Alegria, p. 202.





cerá e será enterrado, entre 1540 e 1560.

Supõe-se que, antes de entrar para o Espinheiro, tenha estado no Convento dos Jerónimos, em Belém.

Aparentemente formado na escola de pintura de Bruges, foi um artista arcaizante, notabilizando-se por dotes privilegiados de sensibilidade, que se materializaram em composições originais, com grande correcção de desenho e subtilezas associativas cromáticas.

IC/JL

O monge pintor flamengo Frei Carlos, da Ordem dos Frades Jerónimos, exerceu actividade artística em Portugal na primeira metade do século XVI.

Da sua vida sabe-se apenas que fez profissão de fé no Convento do Espinheiro, próximo de Évora, em 1517, que se transferiu para o Convento de Santa Marinha da Costa, em Guimarães, e que, mais tarde, se encontrará no Convento do Mato, perto de Alenquer, onde fale-



*Comentário aos códices iluminados
n.ºs 146, 147, 148 e 149*

Localizável no início do século XVI é o *Missal e Sumario da instituição* [cat. n.º 147]. Este livro contém o texto das missas cantadas na capela instituída por Maria Domingues, camareira da rainha D. Beatriz, na Igreja de São Pedro de Évora. Esta rainha castelhana era filha de D. Fernando e de D. Leonor Teles que nasceu em Coimbra, no ano de 1372, e morreu depois de 1409.

O códice tem uma folha solta, no início, onde se escreveu: “*O Bispo de Fez D. Francisco, a quem se mandou entregar este missal como Prior de S. Pedro foy Bispo coadjutor de Évora no tempo do Bispo D. Affonso de Portugal; e foy mestre d’el Rey D. Manoel, e seu esmoller. Consta do Livro 1º da sua Chancellaria a f. 210, na Torre do Tombo.*” Partindo desta indicação é possível datar-se o livro de inícios do século XVI, no tempo em que D. Afonso (1509-1570) foi bispo, ou seja, entre 1516 e 1540. Esta cronologia situa as iluminuras no grande período desta arte em Portugal o que, todavia, não transparece nesta obra dificilmente enquadrável no labor da oficina de António de Holanda, autor das miniaturas do *Livro de Horas, dito de D. Manuel* e de diversos códices preciosos então executados.

O *Antifonário* [cat. n.º 149], provavelmente iluminado em Évora, no Convento

do Espinheiro, mostra-nos a oficina dos copistas monásticos da ordem hieronimita, em plena laboração. Deste modo, nos re-encontramos com a realidade da confecção dos códices iluminados que a nível técnico já vimos, ao referir a iluminura incompleta do livro de horas [cat. n.º 7]. O *Antifonário (Missal que comessa na 2.ª feira da 3.ª domingo da Quaresma com o Credo dos Anjos* [cat. n.º 146] datado de 1551, está atribuído, dubitativamente, a frei Filipe das Chagas que, se não foi o autor das iluminuras, tê-lo-á sido do texto. Não sabemos as datas de nascimento e morte deste frade que, no entanto, só professou em 1591. Nascido em Vila Real, notabilizou-se no campo das artes ao escrever o tratado *Arte Poética, e da Pintura e Symetria, com Princípios de Prespectiva*, editado em Lisboa em 1615. Trata-se, por consequência, do mesmo homem que, no século, tinha o nome de Filipe Nunes. A iluminura, representando uma das tentações de Cristo no deserto, ainda que com algum interesse, não abona em favor de quem se distinguiu como tratadista. Mais interessante é a tarja [cat. n.º 146] que reflecte ainda os motivos fitomórficos dos ganto-brugenses mas já com diversos elementos típicos do Maneirismo. Como se verifica, a arte da iluminura permanece em Portugal, ao nível conventual, numa época em que o livro impresso já se tinha imposto com toda a exclusividade noutros meios.



Construindo
o Futuro

RETRATO DO CARDEAL D. HENRIQUE

Escola Portuguesa

Século XVII

Óleo sobre tela

107 × 93 cm

Évora, Universidade de Évora

Filho do rei D. Manuel I e de D. Maria de Castela e irmão de D. João III, D. Henrique nasceu a 31 de Janeiro de 1512 e foi, desde cedo, destinado à carreira eclesiástica, tendo recebido uma diversificada cultura humanista contando por mestres destacadas figuras intelectuais do tempo, como Nicolau Clenardo, o matemático Pedro Nunes e Aires Barbosa. Ao longo da sua carreira foi prior comendatário de Santa Cruz de Coimbra, arcebispo de Braga, inquisidor-mor do reino, arcebispo de Évora por duas vezes, no intervalo das quais foi arcebispo de Lisboa, cardeal da Igreja Romana e, finalmente, após a morte de D. Sebastião, o décimo sétimo rei de Portugal. Faleceu a 31 de Janeiro de 1580 deixando a sucessão do reino à mercê da maior força político-militar de Filipe II de Castela a quem, todavia, já havia previamente feito garantir a autonomia dos dois reinos, o que o monarca castelhano veio a confirmar ao ser aclamado em Tomar.

A sua acção mecenática de protector das letras e das artes faz-se sentir em Évora logo a partir de 1540, substituindo o papel que havia sido desempenhado pela

corte do Piedoso e preparando o futuro da cidade não apenas ao nível de certas infra-estruturas básicas mas, sobretudo, como importante sede institucional do saber e retaguarda da acção missionária. A protecção dispensada pelo cardeal-infante ao círculo de notáveis humanistas e homens das ciências e das artes que se estabeleceram à sombra da sua sede episcopal, como os já citados Pedro Nunes e Nicolau Clenardo ou André de Resende e João Vaseu, ou a músicos como Mateus de Aranda, define uma personalidade de esclarecido príncipe da Renascença, interessado simultaneamente no engrandecimento monumental e artístico da sua urbe, como se assinala neste catálogo. Finalmente, o forte apoio à Companhia de Jesus culminaria na fundação do colégio



inaciano do Espírito Santo, cujas funções se iniciaram em 1553, transformado em Universidade logo em 1559.

Esta pintura fez parte, com alguns outros retratos de reis, de papas, de bispos e de mestres, do magro património pictórico da Universidade do Espírito Santo que logrou escapar à usura do Tempo e dos homens [cf. Espanca, 1966, pp. 71-81]. De acordo com uma antiga descrição, a Universidade terá possuído, sobretudo na Sala dos Actos, uma imponente pinacoteca com as efígies do cardeal fundador e de reis, infantes e lentes que mais se destacaram no apoio ou na vida da instituição, apenas restando desse conjunto os retratos de corpo inteiro de D. Henrique, ostentando as plantas do colégio, e de D. Sebastião [cf. *ibidem*]. Pelo seu formato e por apresentarem os retratados em busto, por vezes com inscrições alusivas à sua acção em prol do colégio, as pinturas subsistentes devem ter pertencido a outras salas, como a Biblioteca, ou aos corredores das celas dos padres-professores.

O retrato de D. Henrique é pintura de modesta factura, situável nos finais de Seiscentos, ao contrário do que acontece com os congéneres do Piedoso e do Desejado, porventura mais antigos, pertencentes a outra série, de melhor pincel. Representa-nos o infante sentado em cadeira de braços envergando a capa de púrpura cardinalícia, e empunhando um

ceptro na mão direita, alusão à sua realeza. O rosto e a cabeça, copiados do retrato da Sala dos Actos, denotam algum envelhecimento, o que se conforma com a dupla alusão ao estatuto eclesiástico e régio de D. Henrique no final da sua vida.

FABP

Bibliografia
Espanca, 1966.

RETRATO DE LUÍS DE MOLINA

Portugal
Século XVII
Óleo sobre tela
800 × 1200 cm
Évora, Universidade de Évora

Nascido em Cuenca, em 1535, e falecido em Madrid, em 1600, Luís de Molina foi aluno e professor das universidades de Coimbra e Évora e legou-nos as seguintes obras filosófico-teológicas:

- Do magistério conimbricense, as *Annotationes in Porphyrii Isagogen*, nome atribuído ao tratado completo de filosofia que ministrou aos alunos do Colégio das Artes, entre 1563 e 1567;
- Do magistério eborense, a *Concordia liberi arbitrii cum gratiae donis, divina praescientia, providentia, praedestinatione, et reprobatione, ad nonnullos primae partis S. Thomae articulos*; o *Appendix ad Concordiam Liberi Arbitrii*; os *Commentaria in primam divi Thomae partem*; o *De iustitia*

et iure; e ainda os comentários inéditos às outras partes da *Summa Theologica*.

As duas mais importantes obras que imortalizaram internacionalmente Molina foram a *Concordia* e o *Appendix ad Concordiam*.

11

rados ornamentaram galerias e estúdios de vários príncipes da Renascença.

A constituição de séries de retratos de reis de Portugal e de varões ilustres na religião, nas armas e nas letras teve origem ainda no século XVI, com a consti-



DOVIC. MOLINA DOCTOR EBORENSIS, ET IBÍ PRIMARI? THEOLOGIE PROFESSOR, I.º ET C.
S. DE AVXILIIS IN HAC ACADEMIA SCRIPTOR SCRIPTOR & TOMOS ORIG. IN COSTOR

O culto pela História havia conduzido o Humanismo renascentista à exaltação da memória, pela palavra e pela imagem, de grandes figuras da Antiguidade, do classicismo ou do passado heróico dos países da Europa e dos seus feitos valerosos nas armas, nas letras ou nas artes. Importantes séries de bustos ou de “retratos” pin-

tuição de galerias genealógicas como a do Paço da Ribeira, moda que ecoou no Oriente ao dar-se começo à Galeria dos Vice-Reis no Palácio de Goa, e com a organização de pinacotecas constituídas por efígies de santos, papas, mestres ou protectores em algumas grandes casas religiosas e nas próprias universidades.

Durante a primeira metade do século XVII, essa paixão genealógica da mentalidade historicista e, nomeadamente, do gosto barroco emergente – tão preocupado com a fugacidade do Tempo e com a necessidade de preservação da Memória... –, conduziria à generalização do hábito, por parte das universidades, das grandes ordens religiosas e até de confrarias, de fazer retratar lentes, patronos, protectores ou governantes e dirigentes, tal como as casas nobres se ocupavam da exaltação iconográfica dos seus antepassados.

Este retrato de Luís de Molina e o de Sebastião Barradas que se apresenta a seguir [cat. n.º 160] documentam essa necessidade de exaltação dos grandes mestres que enobreciam a história do Colégio do Espírito Santo. O famoso lente, que uma fonte descreve como “*homem de pequena estatura, de aparência enfermeira e vestindo pobremente*”, é representado, na sua cela, envergando o habitual traje negro da Companhia de Jesus, sentado a uma modesta mesa, a três quartos, virado para a direita do espectador, escrevendo à pena, com o auxílio de um tinteiro e de um azeiro cilíndricos. Diante de si vêem-se dois volumes, um dos quais aberto sobre uma estante, alusão à sua fama de inovador comentarista do grande pensamento teológico sobre a graça divina. Em fundo, por detrás da figura, destaca-se um armário-estante, de porte também modesto, repleto, nas prateleiras,

de obras do próprio. Em baixo, corre uma inscrição biográfica sublinhando a sua acção de professor de Teologia e de escritor na Academia eborense.

Trata-se de uma interessante pintura da primeira metade de Seiscentos, com delicados apontamentos, sobretudo ao nível do rosto, já tocada pelo espírito tenebrista no manejo naturalista da luz. Deverá atribuir-se a um pintor da própria Companhia, talvez o irmão Manuel Henriques (1593-1654), activo em Évora e Coimbra em meados do século XVII, ou a um discípulo próximo da sua maneira.

FABP

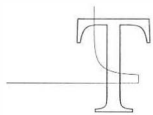
Bibliografia
Espanca, 1966.

152

MOLINA, Luís de
*Concordia Liberi Arbitrii cum gratiae
donis, Divina praescientia,
providentia, praedestinatione,
et reprobatione, ad nonnullos primae
partis D. Thomae articulos [...]*

Lisboa: António Ribeiro
“*Typographum regium*”, “*expensis
Ioannis Hispani et Michaelis de
Arenas Bibliopolarum*”, 1588

Cota: BPE, *Século XVI*, 1712-1713 (desta edição existem mais quatro exemplares na Biblioteca Pública de Évora, com algumas diferenças, uns impressos “A costa de Domingos Martinez mercador de libros” – *Século XVI* 1332-1333 e 1703 e outros “*Expensis Ioannis Hispani et Michaelis de Arenas Bibliopolarum*” – *Res.* 88 e *Século XVI*, 3534). Ref.: Ans. 989 (só refere um exemplar na Biblioteca Pública de Évora).



tendo estudado Leis em Salamanca e Filosofia em Alcalá, foi, nesta última cidade, recebido na Companhia de Jesus, em 1553. Fez o noviciado em Coimbra, onde estudou filosofia e teologia, tendo sido ordenado sacerdote em 1561 ou 1562. Ao contrário do que normalmente se afirma, Molina não recebeu o grau de mestre em Artes em Coimbra, mas sim em Évora, em 29 de Julho de 1571, juntamente com o padre Fernão Peres. Nesse mesmo ano, em 2 de Abril, recebera o grau de doutor em Teologia, como consta nas actas guardadas no códice n.º CXXX/1-3, da Biblioteca Pública de Évora. Ensinou Filosofia em Coimbra e Teologia em Évora (cadeira de Vésperas desde 1568 e de Prima desde 1572) até 1583,

data em que, por doença, abandonou o ensino. Mais tarde, viverá em Lisboa, Cuenca e Madrid.

As *Annotationes in Porphyrii Isagogen*, título atribuído ao tratado completo de filosofia que ministrou aos alunos do Colégio das Artes, entre 1563 e 1567, e que, apesar do seu esforço para o impor como alternativa ao *Cursus Conimbricensis*, ainda hoje se encontra inédito.

As obras que recolhem o ensino ministrado na Universidade de Évora:

Concordia liberi arbitrii cum gratiae donis, divina praescientia, providentia, predestinatione, et reprobatione, ad nonnullos primae partis S. Thomae articulos; Appendix ad Concordiam Liberi Arbitrii; Commentaria in primam divi Thomae partem; De iustitia et iure.

Encontram-se ainda inéditos os comentários às outras partes da *Summa Theologica*. As duas mais importantes obras que imortalizaram internacionalmente Molina e a Universidade de Évora e em que tenta conciliar filosófico-teologicamente a graça divina com a liberdade humana e a presciência divina com a predestinação, são a *Concordia*, impressa em Lisboa, em 1588¹, e o *Appendix ad Concordiam*, também impresso em Lisboa em 1588.

Molina teve uma enorme dificuldade em publicar a *Concordia*. Os Dominicanos, sobretudo os espanhóis, liderados por Domingos Bañez, defensor acérrimo da predeterminação física da liberdade hu-



mana por Deus, moveram-lhe uma guerra sem tréguas. O teólogo conseguiu vencer todos os obstáculos e levar a cabo a impressão da obra, em Lisboa, em 1588. A partir de então, as edições sucederam-se e a *Concordia* galgou fronteiras, entrou nas grandes academias da Europa e atraiu as atenções de teólogos e filósofos para o seu autor e para a Universidade de Évora. A ciência média situa-se entre duas outras ciências de Deus: a natural, ou necessária, ou de simples inteligência, pela qual Deus conhece todos os seres possíveis como meramente possíveis; a ciência livre, ou de visão, pela qual Deus conhece presencialmente todos os seres e acontecimentos realmente existentes: os passados, os presentes e os futuros. A ciência média, situando-se entre as duas primeiras, permite a Deus conhecer os futuríveis ou futuros livres, isto é, os futuros condicionados por circunstâncias naturalmente imprevisíveis.

Ainda hoje se discute sobre a paternidade da ciência média, que recebeu o nome de molinismo, se a Molina, se a Pedro da Fonseca. Com argumentos quase idênticos, ambos reivindicaram para si essa glória. Inclina-mo-nos para a prioridade do “Aristóteles Português”, que a começou a ensinar e divulgar com o nome de “ciência média”, quando, entre 1564 e 1566, lecionava Teologia na Universidade de Évora. É de pôr seriamente em dúvida que Molina tenha discutido e assumido, em 1562,

privada e publicamente, como ele próprio afirma, a doutrina da ciência média. Com efeito, ao ministrar no Colégio das Artes o curso de Filosofia de 1563-1564 a 1566-1567 e ao tratar extensamente a temática do conhecimento divino dos futuros contingentes, no primeiro livro do *Perihermenias*, Molina não fez qualquer referência à ciência média, nem mesmo com o nome de ciência natural. Limitou-se a atribuir a outros a afirmação de que Deus conhece não só os futuros contingentes, mas também os *futuríveis*, sem explicar o modo como os conhece, isto é, a ciência média, de que mais tarde viria a reclamar a paternidade, situando-a precisamente nessa época [cf. *Periherminias seu de Interpretatione*, c. 8; BPE, cód. CXVIII/1-6, fl. 189v].

O facto de o Aristóteles Português ter sido o autor da doutrina da ciência média não retira a Luis de Molina a honra de ter sido o primeiro a publicá-la (Lisboa, 1588) e a defendê-la tenazmente contra todos os ataques que lhe foram movidos². Em qualquer das hipóteses, coube à Universidade de Évora a glória de ter sido o palco onde foi pela primeira vez ensinada a ciência média. Fonseca ensinou-a no curso de Teologia que ministrou entre 1564 e 1566, ao tratar as questões da providência divina e da predestinação; Molina ensinou-a em 1572, quando ditou os *Comentários à I Parte da Summa*, onde fez a distinção entre futuro e futurível.

Luís de Molina escreveu outras obras, além das duas que agora expomos. A primeira a ser escrita foi o curso de Filosofia que ministrou aos alunos do Colégio das Artes, entre 1563 e 1567, e que, apesar do seu esforço para o impor como alternativa ao *Cursus Conimbricensis*, ainda hoje se encontra inédito [cf. BPE, cód. CXVIII/1-6. 118/1-6].

Depois da *Concordia*, escreveu os Comentários à *Summa Theologica* de São Tomás, de que os *Commentaria in Primam Divi Thomae partem*, que recolhem uma parte da sua docência na Universidade de Évora, isto é, a ministrada desde o final de Setembro de 1570 até 31 de Julho de 1573, foram publicados, já em Cuenca, sua terra natal, em 1592.

Apesar desse valor, não foi fácil nem pacífica a sua publicação. Os obstáculos e delongas saturaram de tal maneira Molina que, em breve, se exasperou contra tudo e contra todos aqueles que ele pensava que se opunham ao seu pensamento. Quando tudo parecia solucionado, os ânimos mais serenados e a obra em condições de ser impressa, Molina, ressentido pelas dificuldades anteriores e agastado pelas delongas que continuavam a bloquear o processo, solicitou a autorização dos superiores para abandonar Portugal. Em Janeiro de 1591 regressava a Espanha, passando por Évora, a cidade de muitos sonhos, muitas realizações e também de algumas desilusões.

Apesar das instâncias do provincial português para regressar e de lhe ter enviado amostras de novos tipos de letra existentes em Portugal, Molina resistiu sempre com um não rotundo.

Dois anos depois, a Universidade de Coimbra e a Companhia de Jesus ainda voltaram a propor a Molina o regresso a Portugal, desta vez para ocupar a cátedra de *Prima* daquela academia, então vaga, mas Filipe II, talvez para evitar novas controvérsias à volta da *Concordia*, preteriu-o em favor do grande pensador Francisco Suárez, que também havia sido indigitado por aquelas duas instituições³. O exemplar que agora se expõe da *Concordia* tem o interesse acrescido de ter pertencido à biblioteca pública do “collegii regalis eborensis” de Nossa Senhora da Purificação, ligado à Universidade de Évora, como se indica em nota manuscrita no seu rosto. Refere também, em nota manuscrita lançada na zona do pé de imprensa, ter sido comprado pelo mesmo colégio em 1635.³

IC/JL

¹ Outras edições da *Concordia*: Cuenca, 1592; Lião, 1593; Veneza, 1594; Antuérpia, 1595; Veneza, 1602; Antuérpia, 1609; Antuérpia, 1615; Leipzig, 1722; Paris, 1876.

² Sobre toda esta problemática, ver Rodrigues, *História*, II, p. 154 e ss.

³ *Carta de Baltasar Barreira ao Geral da Companhia*, em 18 de Maio de 1596, cit. in Francisco Rodrigues; “O Doutor Exímio” na Universidade de Coimbra”, in *Brótéria*, n.º 24, 1937, p. 439. Para poder legalmente assumir a cátedra coimbrã, o *Doctor Exímio* teve de se sujeitar às provas de doutoramento na Universidade de Évora, em 4 de Junho de 1597, onde encontrou como opositor o lente Cristóvão Gil, a quem aquele muito admirava.

COUTO, Sebastião do
Assertiones de Universo Quaestio.
Utrum Sphaerae mobiles sint numero
undecim?
Defendet Emmanuel à Cruce,
VIII Martii, Feria quinta solitis
scholarum horis
 S.l.: excudebat Emmanuel d'Araujo,
 1601

Cota: BPE, C Azul 6498.
 Ref.: IV Centendrio, p. 126.



O filósofo português Sebastião do Couto era natural da vila alentejana de Olivença, onde nasceu em 1567. Abraçou a Companhia de Jesus no Colégio do Espírito Santo de Évora, quando tinha apenas 15 anos de idade. Aí estu-

dou Humanidades, Artes, de que recebeu o grau de mestre, em 1596, e Teologia, depois de ter ensinado Filosofia em Évora (1596) e no Colégio das Artes de Coimbra (1597-1601).

Continuou na cidade do Mondego durante mais quatro anos, entregue ao ensino da Teologia, enquanto lhe era confiada a redacção da *Lógica* do *Cursus Conimbricensis*. Que foi ele o seu autor, prova-o o *Memorial* da Congregação Provincial, reunida em Lisboa, em Abril de 1606. Nessa congregação, o padre Fernão Rebelo, então procurador em Roma, sugeriu que fosse o padre Sebastião do Couto a redigir a *Metafísica*, justificando assim a proposta: “Porque fez a *Lógica* e nella fez muytas questões que depois pareceo que devia reservar pera a *Metaphysica*, e pera tambem ir tudo mais conforme sendo feito pollo mesmo Autor” [Gomes, 1960, p. 186].

Em 1605 regressou a Évora, onde se doutorou em Teologia, a 23 de Janeiro de 1605. Aí assumiu a segunda cadeira de Moral, até 1610, ano em que lhe foi confiada a de *Prima*.

Durante todo esse período, até 1620, manteve-se sempre em Évora, com excepção dos anos de 1605-1606, em que se deslocou a Coimbra para tratar da impressão da *Lógica*, e de 1612-1613, passados em Lisboa, na redacção e revisão da *Física* do *Cursus Conimbricensis*, para ser reeditado em Portugal.

Durante essa longa estada em Évora, Sebastião do Couto passou por uma das mais difíceis fases da sua vida. A sua nomeação para vice-reitor do Colégio da Purificação de Évora, embora de acordo com os Estatutos, que previam que esse cargo podia ser ocupado por um colegial ou por um jesuíta, provocou uma autêntica revolução por parte dos estudantes, que exigiam a nomeação de um elemento da sua corporação. O contencioso foi de tal modo grave que exigiu a intervenção do cabido da Catedral, das autoridades civis e até da Santa Sé.

A partir de 1620 viveu sucessivamente em Lisboa, Madrid, Braga, Coimbra e Évora, onde a morte o veio buscar, em 20 de Novembro de 1639, quando se encontrava a descansar na Herdade de Montes Claros, um ano antes da Restauração de Portugal, para a qual ele tanto lutara. Foi sepultado na Capela do Fundador da Companhia de Jesus da Igreja do Espírito Santo de Évora, ao lado de outros grandes luminares da ordem, entre os quais o primeiro reitor da Universidade, Leão Henriques.

A ligação de Sebastião do Couto e de outros autores do *Cursus Conimbricensis* a Évora dá razão ao cronista Manuel Fialho que, já no início do século XVIII, reclamava tenazmente para essa obra o título de *Curso Eborensis*, com igual direito ao que cabia à cidade do Mondego. Apoiava-se o cronista no facto de os seus

autores, nomeadamente Manuel de Góis, Baltazar Álvares e Sebastião do Couto, estarem intimamente ligados à Universidade de Évora, quer como religiosos quer como alunos, quer como professores. Diz ele: *“Imprimio-se em nome deste Sancto Collegio [de Coimbra] o curso filosófico, vulgarmente e por seu título, chamado Conimbricence. Eu porém lhe quero chamar também Eborensis, porque os autores que o compuserão mais têm de Évora, do que de Coimbra. O seu principal e maior autor, ao menos autor da maior parte, foi o Padre Manuel de Goes natural de Portel neste arcebispado [...] o mesmo veremos do Padre Doutor Sebastian de Couto que foi autor da Lógica; aqui entram ambos na Companhia e aqui estudaram. [...] Pelo que todo esse curso Conimbricence com mais razão se deve chamar Eborensis. Teve porém Coimbra a ventura de assistirem no seu magnifico Collegio esses tais Autores, quando se resolveram a sair à luz com essa grande obra”* [Fialho, n.º 305r, p. 305r-305v].

A *Lógica* de Sebastião do Couto, que foi editada em Coimbra, em 1606, com o título *Commentarii Collegii Conimbricensis e Societate Jesu in Universam Dialecticam Aristotelis Stagiritae*, teve sucessivas edições em Lyon (1607, 1610 e 1622), Colónia (1607, 1611 e 1620),

e Veneza (1616). Foi também traduzida para chinês, pelo padre Francisco Furtado, em 1631.

O filósofo oliventino deixou várias obras teológicas manuscritas que reproduzem o seu ensino nas universidades de Coimbra e Évora e que hoje se encontram na Biblioteca Nacional de Lisboa, *Quatro Pareceres* com cópias na Torre do Tombo [IAN/TT, Armário dos Jesuítas 8, fls. 539r-539v] e na Biblioteca Pública de Évora [BPE, cód. CXIX/1-24, fls. 32r-32v] e um *Sermão que [...] se prêgou no auto da Fé que se fez em Lisboa a 14 de Março de 1627*, também existente na mesma biblioteca [BPE, P. E. – S. = B/24.527].

Em Valladolid publicou, em 1625, a *Censura da Obra de Frei Serafim de Freitas: De Justo Imperio Lusitanorum Asiatico*. Apesar das boas relações dos Jesuítas com a dinastia filipina, a Universidade de Évora teve um papel relevante na Restauração nacional. Inicialmente defensora dos direitos de D. Catarina de Bragança, depressa discerniu e apoiou o sentimento nacional que, incarnado na figura de D. João IV, havia de conduzir Portugal à libertação do jugo espanhol.

As “alterações” de Évora de 1637 tiveram o apoio decidido de muitos mestres e alunos da Universidade eborense. Esse apoio, manifestado pelos professores, através de sermões e opúsculos, e pelos alunos, através do alistamento militar, contribuiu decisivamente para a vitória da causa brigantina.

Já antes, quando, em 1535, o futuro rei veio a Évora para ser padrinho de baptismo de um filho do marquês de Ferreira e conde de Olivença e Tentúgal, D. Francisco de Melo, a Universidade de Évora manifestara inequivocamente que estava do lado do duque de Bragança. Depois do discurso apoteótico do padre Gaspar Correia, na Sé, que augurou ao homenageado “*uma coroa... de glória*”, recebeu-o com galhardia e júbilo não contido.

Era o ensaio geral das “alterações de 1637” que, por sua vez, preludiavam a reviravolta de 1640.

A corte espanhola compreendeu bem o alcance da movimentação dos jesuítas da Universidade de Évora, chamando quatro deles, entre os quais Sebastião do Couto e Gaspar Correia, a Madrid. Sebastião do Couto, porém, negou-se a comparecer, invocando a sua ancianidade e razões de saúde.

No caso de Francisco Freire, ele foi metido na prisão por ter apoiado os motins de 1637, numa sessão na Sé, no terceiro Domingo do Advento, 13 de Dezembro. Libertado por Filipe III, voltou a manifestar-se e foi desterrado para o Porto.

Já depois da revolução, a Universidade continuou a apoiar D. João IV. Inácio de Mascarenhas foi por ele incumbido, em 1641, de uma delicada missão política na Catalunha. A sua intervenção foi decisiva, pelo apoio moral e até militar que deu aos catalães. Através de cartas e do apoio que, a partir de vários pontos de Itália e

França, prestou às causas portuguesa e catalã, granjeou vitórias diplomáticas que o creditaram em Portugal e no estrangeiro. Graças à sua intervenção, muitos capitães e nobres portugueses abandonaram os exércitos de Castela, onde se haviam alistado, e regressaram à Pátria.

A maior expressão de fidelidade à causa da independência pátria foi dada pelo jesuíta Diogo de Alfaia que, juntamente com o reitor Francisco Soares e cerca de uma centena de alunos, foi vítima de uma explosão de pólvora em Juromenha, em 1659, quando participavam activamente na luta contra os Espanhóis.

O texto que se expõe é o primeiro de uma miscelânea de cento e treze conclusões de disputas estatutárias de Filosofia, defendidas por alunos das universidades de Évora e de Coimbra, entre os anos de 1601 e 1610, sob a orientação e presidência de um mestre. Neste caso, o aluno é Manuel da Cruz, o mestre Sebastião do Couto, e a disputa teve lugar no dia 7 de Março de 1601, no Colégio das Artes de Coimbra, onde o filósofo terminava, nesse ano, a docência de Filosofia para encetar os estudos de Teologia. A questão, sintetizada em nove conclusões, era sobre “*se as Esferas móveis são onze*”.

Segundo os Estatutos, todos os alunos eram obrigados, ao longo do ano, a defender publicamente as teses lidas nas aulas e a publicitar, com um ou dois dias de antecedência, as conclusões que ti-

nham de defender, afixando-as nas salas de aula. Na mesma miscelânea figuram doze conclusões da responsabilidade de Sebastião do Couto, todas elas consagradas à filosofia aristotélica, de acordo com os programas oficiais das referidas universidades [BPE, *Estatutos da Universidade de Évora*, cód. CXIV/2-3].

IC/JL

FONSECA, Pedro da (jesuíta)
Commentariorum [...]
in Libros Metaphysicorum
Aristotelis Stagiritae [...]
Lugduni: Sumptibus Horatii
Cardon, 1601

Cota: BPE, Sala de Leitura – estante 69, caixa 7.

Ref.: Catálogo da Sala de Leitura (ficheiro).

465



Pedro da Fonseca nasceu em Proença-a-Nova, em 1528, e morreu em Lisboa, em 1599.

Tendo entrado na Companhia de Jesus em 1548, fez o noviciado e estudou filosofia em Sanfins.

Em 1551 deixou o Colégio de Jesus em Coimbra para continuar os estudos em Évora, e depois em Coimbra novamente, onde chegou a ser reitor do Colégio das Artes. Leccionou Filosofia na cidade do Mondego e Teologia em Évora, onde tomou o grau de doutor, regendo, durante algum tempo, a cadeira de Véspera.

Em 1576, indo a Roma para a eleição do geral da Companhia, foi escolhido para assistente, tendo-se lá demorado durante uns anos.

Em 1581, por escolha do padre Cláudio Aquaviva, fez parte da comissão de doze membros destinada a elaborar o futuro *Ratio Studiorum*, processo que, apesar de não ter sido concretizado, mostra a consideração que por ele tinham as mais altas instâncias da Companhia de Jesus. Em 1582 foi nomeado prepósito da Casa de São Roque e, mais tarde, visitador da Província Portuguesa.

Virá a ter vários cargos importantes: participante em Roma, em 1593, na quinta Congregação Geral; eleito por Filipe II para assistir na Mesa da Reformação; e escolhido para testamenteiro da infanta D. Maria. E só não foi o primeiro bispo do Japão por não ter aceite o cargo.

A sua obra principal, aquela que, pela sua originalidade e profundidade o tornou um dos maiores expoentes da segunda Escolástica, são estes *Comentários* que agora se expõem.

Devido a ela, é considerado o maior filósofo escolástico português e aquele que gozou de maior fama no estrangeiro.

Ainda hoje se discute a paternidade da ciência média, que recebeu o nome de Molinismo. Pedro da Fonseca reivindicou para si essa glória nos *Comentários à Metafísica de Aristóteles*, dizendo que havia trinta anos que a ensinara: “*Trinta anos atrás do ano em que escrevíamos, que era o de 1596, entrando a explicar em aulas públicas a matéria da Providência Divina e da Predestinação, e sendo muitas e graves as dificuldades que nela se nos ofereciam, pareceu-nos que não havia modo mais fácil de resolver essas dificuldades, do que estabelecer a distinção [...] do dúplice estado destes contingentes, que realmente existirão, absoluto e condicionado, e asseverar em Deus a certeza do conhecimento deles, em um e outro estado, primeiro condicionado e depois absoluto. Esta distinção e confirmação de ambas as certezas, de tal maneira nos dissiparam as trevas de todas as dificuldades, que uma nova luz nos brilhou aos olhos da inteligência*” [*Commentariorum Petri Fonsecae... Tomus Tertius*, l.6. c.2, 9.4, s.8].

Esta ciência de Deus, situada entre a natural e a livre, e que, na altura em que

Pedro da Fonseca publicava a sua obra, já havia sido vulgarizada com o nome de ciência média, foi ensinada por aquele pensador quando, entre 1564 e 1566, lecionava Teologia na Universidade de Évora e novamente em 1569-1570, ano em que aí se doutorou, a 7 de Março. Por sua vez, Molina, com termos análogos, já havia reclamado para si tal paternidade, afirmando, na primeira edição dos *Commentaria in Primam divi Thomae Partem*, impressa em Cuenca, em 1592, que havia trinta anos que ele discutia particular e publicamente essa problemática e que, vinte anos antes, a ditara, nos seus comentários à primeira parte da *Summa*, utilizando o nome de ciência natural. Afirmava ainda que, antes, ninguém ensinara essa doutrina (*"a nemine quem viderim hucusque tradita"*). Hoje ninguém duvida que Molina tenha ensinado em 1572 a ciência média. Ensinou-a, efectivamente, na Universidade de Évora. Os referidos *Comentários à I Parte da Summa*, que recolhem o ensino de Molina na Universidade de Évora, são a prova irrefutável da veracidade daquela afirmação. O que seriamente se põe em dúvida é que Molina tenha discutido e assumido, em 1562, privada e publicamente, como ele próprio afirma, a doutrina da ciência média.

Indica-se em notas manuscritas, lançadas no rosto deste livro, ter ele pertencido à Livraria Pública do colégio de Coimbra dos Jesuítas (Colégio de Jesus).

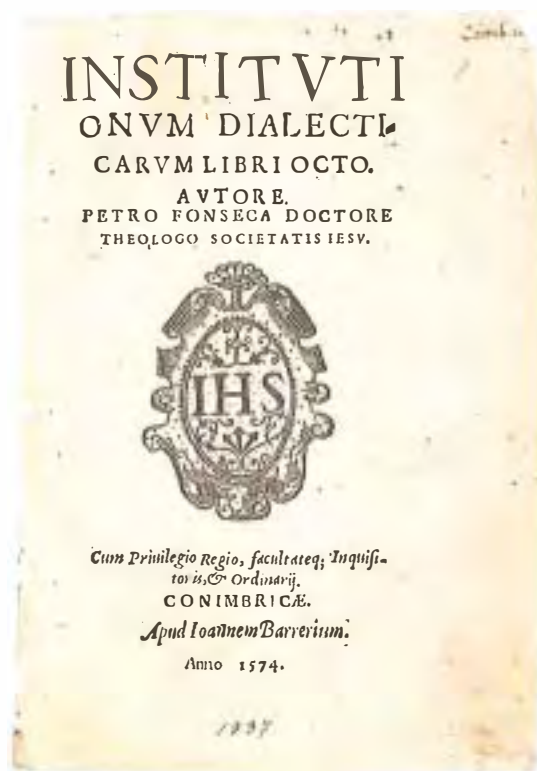
IC/JL

155

FONSECA, Pedro da
Institutionum Dialecticarum Libri Octo
Coimbra: João de Barreira, 1574
[1575 no cólofon]

Cota: BPE, Século XVI, 1337.

Ref.: Ans. 221.



467

Pedro da Fonseca entrou na Companhia de Jesus com 20 anos, deixou, em 1551, o Colégio de Jesus, em Coimbra, para prosseguir os seus estudos em Évora, onde se instalou com a primeira leva de jesuítas chamados pelo cardeal D. Henrique. Foi seu colega de estudo D. António, filho do infante D. Luís e futuro prior do Crato. Entre os mestres desse primeiro grupo contavam-se João de Ol-

medo, Pedro Margalho, mestre Luís e frei Bartolomeu dos Mártires.

Foi professor no Colégio de Jesus e no Colégio das Artes, em Coimbra, e na Universidade de Évora. Em 1567, foi nomeado reitor do Colégio das Artes, após o que, em 1570, tomou o grau de doutor em Teologia na Universidade de Évora, onde regeu posteriormente a cadeira de Véspera.

Foi para Roma, em 1581, e, como antes se disse, em 1582 é nomeado prepósito da Casa de São Roque.

Pela originalidade e extensão da sua obra, de grande vigor e penetração especulativa, foi chamado o Aristóteles Português, o que significa o seu reconhecimento como o maior filósofo escolástico do nosso país e aquele que gozou de maior projecção e influência no estrangeiro.

Pedro da Fonseca reclamou para si o mérito de ter sido o inventor da ciência média, posteriormente divulgada por Luis de Molina, também professor da Universidade de Évora.

A presente obra teve cinquenta edições, em Portugal e no estrangeiro, o que denota o seu valor e aceitação nos meios universitários.

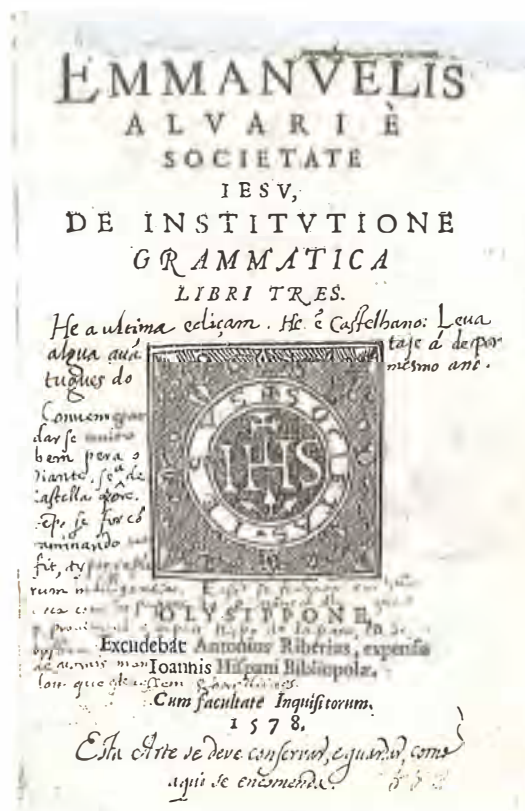
O exemplar que se expõe tem a indicação manuscrita de "Coimbra" no rosto, o que indica ter certamente pertencido à Livraria Pública dos Jesuítas nessa cidade.

ÁLVARES, Manuel
De Institutione Grammatica
Libri Tres

Lisboa: António Ribeiro,
"expensis Joannis Hispani
Bibliofolae", 1578

Cota: BPE, Século XVI, 552.

Ref.: Ans. não conheceu esta edição.



O erudito padre jesuíta Manuel Álvares nasceu na ilha da Madeira, em 1526, e morreu em Évora, em 1583. Tendo leccionado Latim, Grego e Hebraico, foi reitor do Colégio das Artes, da Universidade de Évora e do Colégio de Santo Antão, bem como prepósito de São Roque.

A sua principal obra, *De Institutione Grammatica Libri Tres*, é uma gramática, editada pela primeira vez em 1572, que marca o início de uma nova era para o estudo da língua latina.

Esta obra foi mandada escrever pelo geral da Companhia de Jesus, São Francisco de Borja, depois de várias tentativas frustradas de outros latinistas. Nela porá por escrito o padre Álvares o resultado do seu ensino no Colégio das Artes e na Universidade de Évora.

Com a sua edição, foram gradualmente abandonadas as gramáticas de Nicolau Clenardo, Êlio António Nebrija e João Despautério que, apesar de eruditas e de gozarem de grande favor anteriormente, foram consideradas inferiores a ela.

O número de cerca de seiscentas edições, impressas por toda a Europa, no Oriente, incluindo o Japão, e no Brasil, é uma expressão eloquente do seu valor, cantado pelo cronista setecentista Manuel Fialho: “A arte de gramática latina, que é o A. B. C. de toda a latinidade é a mais estimada ainda entre as nações estrangeiras de quantas até agora saíram. Por ella apprendem quasi todas as nações do mundo que querem saber latim.”

Curiosamente, enquanto a *Gramática* de Manuel Álvares continuava a ser editorialmente um êxito proclamado por todo o mundo, o Marquês de Pombal proibiu-a e interditou-a em Portugal, como “aquella que contribuiu mais para faser difficultozo o estudo da Latinidade destes Reynos”.

Dos vários exemplares existentes na Biblioteca Pública de Évora, escolheu-se este, apesar de existirem três da primeira e raríssima edição de 1572 e vários outros, por ter sido o que o livreiro deu ao autor, como se refere em apontamento manuscrito colocado na primeira folha da guarda: “Deu-a o livreiro ao padre Manoel Alvares como elle dis no fim desta simili folio [...]”. Vendo a folha indicada, realmente nela se diz: “[...] esta Arte deu senhor d’Espanha estando em S. Roque.”

Também se indica na obra que foi pertença “do cubiculo do livreiro” (primeira folha de guarda) e de instituição não identificada, talvez a Universidade de Évora (visto que, no mesmo fôlio, se indica “Da provincia”).

No próprio fôlio de rosto há ainda três frases muito curiosas, de autores diferentes: 1.^a – “He a ultima ediçam. He en Castellano: Leva alguma vantagem á de portugueses do mesmo ano”; 2.^a – “Convem e guardar-se muito bem pera o diante se \al de Castella por tempo se for contaminando ut fit, typographorum indiligentia. E assi se fechava em hua arca com os papees do p. Manoel Alvares que o p. provincial e depois Bispo de Japam D. Sebastiam de Moraes mandou que estevessem goardados”; e 3.^a – “Esta Arte se deve conservar e guardar como aqui se encomenda”.

É, portanto, como se constata, um exemplar precioso.

MOLINA, Luís de
IHS. Tractatus Secundus de Iustitia

[1581-1582]

Manuscrito, em papel, cerca de 21,2 × 14,5 cm, 578 fólios numerados com carimbador, notas marginais, sublinhados, correcções, justificação aparentemente por dobragem da margem exterior paralela à goiteira, escrita de um modo geral com efeitos de cursividade, letra do século XVI. Encadernação lisa em pergaminho, ostentando no dorso a inscrição “*De Iustitia*” e a letra A. Estado razoável dos fólios, apesar de alguns problemas de hidrólise ácida. Encadernação em mau estado, rasgada, perfurada, quebradiça.

No rosto escreveu-se “*Traditus atque explicatus a [...] doctore Ludovico a Molina ex Societate Iesus in florente Eborensi Academia*”.

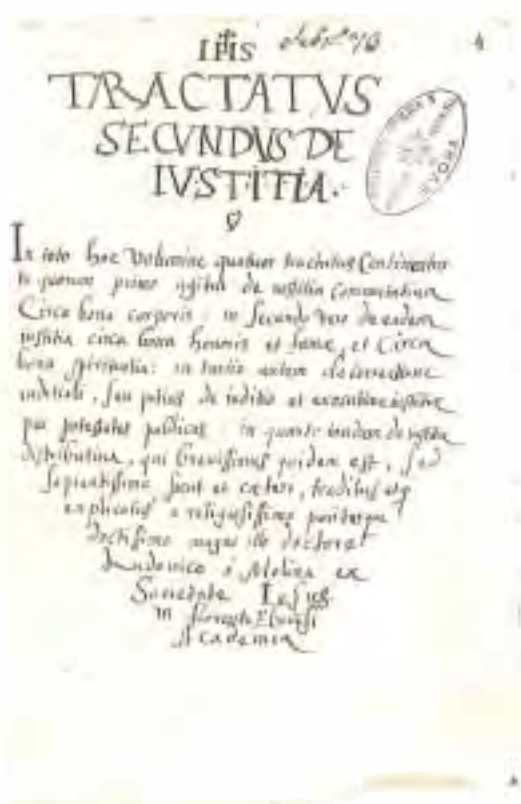
No início do fólio inscreveu-se posteriormente (letra da época mas outra tinta) “*Dictabat D. Lodovicus a Molina*”.

No recto do fólio 3 diz-se: “*Este cartapacio ficou por fallecimento do padre frei Diogo da Paxam, e está incorporado com os livros da livraria deste nosso Collegio. Evora 9 bro [Novembro] 21 de 621. Padre Crisovão da Cruz provincial*”.

No fólio 1 está escrito: “*Collegium Ordinis S. Pauli*”

Cota: BPE, *Manuscriptos*, cód. CXIX/2-3.

Ref.: Rivara, tomo IV, p. 34.



Uma das obras que mais dignificaram Molina e a Universidade de

Évora, onde ele ensinou, foi o *De Ius-*

titia et Iure, cujos seis tomos da pri-

meira edição foram sucessivamente

publicados entre 1593 (Cuenca)

e 1609 (Antuérpia). Posterior-

mente, foram objecto de outras

edições parciais, em Mogúncia,

Veneza, Lyon e Colónia. No

nosso século, esta importante

obra moliniana foi objecto da

tese de doutoramento do doutor

Manuel Fraga Iribarne, que a fez

editar entre os anos de 1941 e

1944. O códice que aqui apre-

sentamos contém o segundo tra-

tado desta obra.

Molina trata no *De Iustitia et*

Iure temas candentes e ainda

hoje actuais, como as relações

entre a Igreja e o Estado, a ori-

gem da sociedade, a escravatura,

a colonização, a guerra justa e

o direito à resistência, em que

se manifestam influências de Vi-

tória, Domingos Soto e Afonso

de Castro, entre outros.

É de notar que o conteúdo deste

livro foi redigido e ditado nas

aulas da Universidade de Évora,

durante os anos lectivos de

1576-1577 e 1581-1582, inte-

grado nos comentários à II^a, II^{ae},

q. 57-89, de São Tomás.

Os próprios manuscritos das lições eborenses, que se encontram espalhados por várias bibliotecas, principalmente pelas da Universidade de Coimbra, Nacional de Lisboa e Pública de Évora, dão testemunho da sua procedência eborense, na medida em que as datas da redacção dos respectivos tratados coincidem com a docência dessas matérias em Évora, como pode ver-se pelos seguintes exemplos arquivisticamente documentados: o *De Bello* foi leccionado no ano lectivo de 1574-1575; o *De Homicidio* foi começado em 11 de Abril de 1579; o *De Iustitia Commutativa* foi terminado em 6 de Outubro de 1581; o *In III S. Th.* foi começado em 5 de Outubro de 1582; o *De Iustitia Distributiva* foi terminado em 6 de Julho de 1583; o *De Iudicio Temerario* foi começado em 26 de Maio de 1584.

O códice CXIX/2-3 da Biblioteca Pública de Évora, que hoje expomos, integra os seguintes tratados: *Iustitia commutativa circa bona corporis*; *Eadem iustitia circa bona honoris et fame, et circa bona spiritualia*; *De correctione iudiciali* [...]; e *De Iustitia Distributiva*.

É natural que os restantes tratados, que com estes andam intercalados nos códices, tal como o foram na docência, também tenham sido escritos em Évora, à medida que deles tinha necessidade para os ditar nas aulas da Universidade.

Em Cuenca o autor limitou-se a “rever e a limar” a obra, de acordo com os livros

que, entretanto, tinham sido publicados sobre o tema, e a prepará-la para a tipografia. É isso também que explicitamente declara na carta que escreveu, precisamente quando leccionava essa matéria na Universidade de Évora, em 29 de Agosto de 1582, ao superior-geral, Aquaviva: “[...] não tenho necessidade de ver outros livros para isso, a não ser os que saíram desde que o fiz para cá, por causa da muita exactidão e diligência com que, enquanto o fazia, resolvi o resto” [Fraga Iribarne, 1961, pp. 68-69].

As incursões que faz ao direito português e às constituições do arcebispado de Évora, sobretudo no primeiro tomo, e ainda mais o tratamento de temáticas que tinham que ver com o posicionamento de Portugal no mundo de então, manifestam também o contexto em que a obra foi escrita. As revisões de que foram alvo os tomos seguintes tiveram como objectivo, além do aperfeiçoamento do texto, a adaptação ao contexto espanhol em que aqueles foram revistos e publicados, o que explica a substituição do referencial da legislação portuguesa pelo da espanhola. *De Iustitia et Iure* foi, pois, uma obra pensada, ensinada, e redigida na Universidade de Évora.

De lamentar que as polémicas e aborrecimentos suscitados pela *Concordia* tenham travado a sua actividade intelectual e precipitado de tal maneira a sua saída de Portugal que tenha sido Cuenca a receber os louros que naturalmente pertenceriam a Évora e à sua Universidade. O *De Iustitia et Iure* tornou-se uma obra clássica nos campos da Moral e do Direito, o que é verdadeiramente extraordinário, se pensarmos que o autor era um filósofo e teólogo por formação e, quase diríamos, por profissão.

IC/JL

**[Carta do Padre Leão Henriques
de 24 de Abril de 1573, sobre a
eleição do Padre Everardo, geral
da Companhia de Jesus]**

[Século XVI]

Cópia manuscrita, inserida em códice com miscelânea, papel, 38,6 × 20 cm. Encadernação a couro, ostentando na lombada um rótulo que diz "*Cartas. Livro 2.º*", com decoração impressa a seco, da época.

Bom estado de conservação.

Na primeira página do códice escreve-se: "*Segundo Tomo das Cartas de Europa do Anno de 1560 ate o anno de 1575*".

Cota: BPE, *Manuscritos*, cód. CVIII/2-2, fls. 357v-358.

Ref.: *IV Centenário*, p. 202.

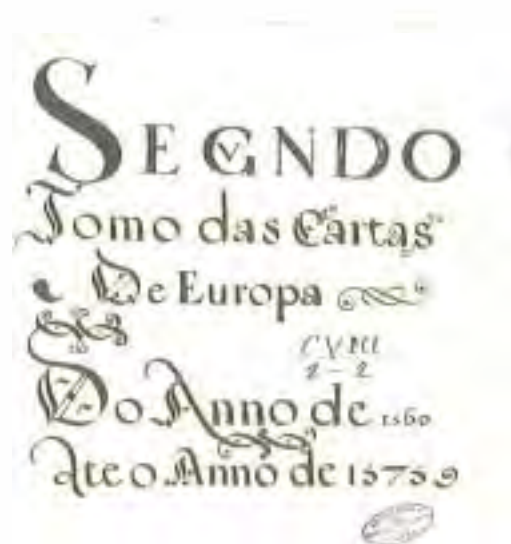
Natural da ilha da Madeira, mais precisamente da localidade de Ponta do Sol, Leão Henriques era filho de pais ilustres e detentor do título de "Dom", que conservou até 1565, ano em que a segunda Congregação Geral da

Companhia de Jesus retirou aos seus membros a utilização de denominações nobiliárquicas. Era bisneto de Henrique Henriques, senhor das Alcáçovas, por parte do pai, D. João Henriques, e de João Gonçalves da Câmara, segundo capitão da ilha da Madeira, por parte da mãe, D. Filipa de Noronha.

Ainda jovem, frequentou com o primo, Luís Gonçalves da Câmara, a Universidade de Paris, onde se distinguiu pelo seu mérito.

Voltou a Coimbra, para retomar os estudos na Universidade.

Entrou na Companhia em Coimbra, a 30 de Abril de 1546.



O papel desempenhado pelo jesuíta madeirense Leão Henriques na vida religiosa, cultural e política do século XVI em Portugal foi de tal maneira relevante que merece uma análise aprofundada.

No campo religioso, foi um dos mais distintos membros da Companhia de Jesus, de que foi provincial.

No campo cultural, são de salientar, além da sua actividade de professor de Teologia Moral no Colégio do Espírito Santo e de Teologia Especulativa na Universidade de Évora, os cargos de reitor dos colégios de Coimbra, Évora e Braga e de primeiro reitor da Universidade de Évora, em 1559.

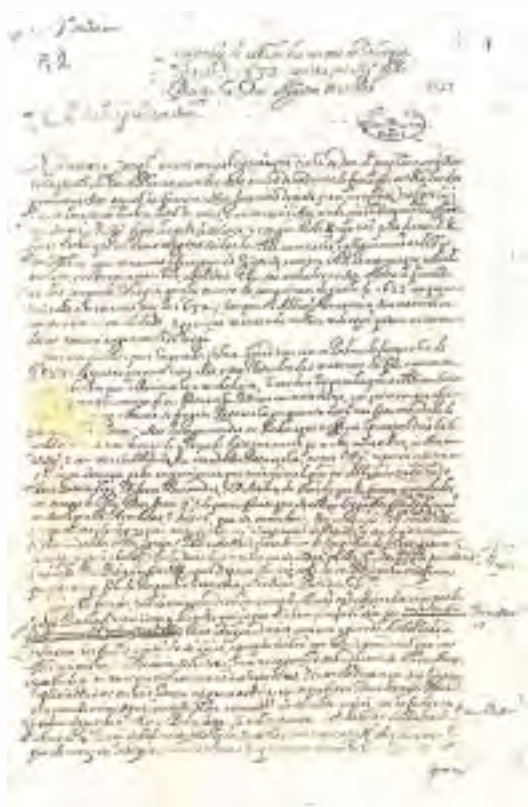


No campo político, a sua influência sobre o cardeal D. Henrique, de quem era confessor e consultor, tornou-se de tal maneira proverbial que grandes figuras internacionais, como o rei Filipe II de Espanha e o próprio papa, se valeram dos seus serviços junto do rei português. Logo após a tragédia de Alcácer Quibir, quando o cardeal D. Henrique assumiu a Coroa de Portugal e começou a debater-se a questão da sua sucessão, Leão Henriques viveu angustiada e empenhadamente a problemática, quer perante o próprio rei, quer perante a hierarquia eclesiástica, interpelada pela hipótese da dispensa dos votos do cardeal, quer ainda perante a nação portuguesa, que se debatia pela sobrevivência ante o perigo de absorção pela vizinha Espanha, quer finalmente perante os candidatos mais fortes, que eram Filipe II, D. Catarina e o Prior do Crato.

Todas estas circunstâncias deverão ser tidas em conta ao analisar o posicionamento de Leão Henriques face à Inquisição, de que foi delegado, e ao contencioso com os cristãos-novos, aceso dentro e fora da Companhia de Jesus.

MENDES, Afonso (D., patriarca)
Informação do estado das couzas
de Ethiopia do anno de 1632 escrita
a Sua Magestade pello Patriarcha
Dom Affonço Mendes
 Cremona, 9 de Maio de 1633

Manuscrito, em papel, 32×22 cm, 38 fólhos numerados de 4 a 41, diferentes letras da época, alguns pontos muito corrigidos. Integrado em pasta com outros manuscritos. Estado razoável mas com áreas muito manchadas por hidrólise ácida. Parece o borrão autógrafo impresso na *História da Etiópia* pelo padre Baltasar Teles (Coimbra, 1660, livro VI, caps. IV e VII).
 Cota: BPE, *Manuscritos*, cód. CXV/2-7, peça 2, pp. 4-41.
 Ref.: Rivara, tomo I, p. 249.



 patriarca da Etiópia, D. Afonso Mendes, nasceu em Santo Aleixo (Évora), em 1579, e morreu na Índia, em 1656.

Entrou na Companhia de Jesus em Évora, onde também se doutorou em Teologia, em 1618, e ensinou Sagrada Escritura. Nomeado patriarca em 1621, partiu para a Índia, acompanhado por vinte e três missionários.

Trabalhou na Etiópia de 1624 a 1633, reorganizando a cristandade lá existente. Foi eminente teólogo, canonista e humanista, tendo escrito vários tratados doutrinais e históricos. As suas muitas cartas, grande parte ainda por publicar, são ricas em informações sobre missões e missionologia. Esta é uma delas.

As suas principais obras históricas foram: a *Oração a El-Rei Filipe II*, na sua entrada em Portugal; três tomos da sua *Expedição à Etiópia*; *Relação do Martírio do Bispo D. Apolinar de Almeida*; *Carta ou Relação da Entrada na Etiópia*.

Como Afonso Mendes, foram muitos os missionários jesuítas que espalharam pelo mundo fora, juntamente com a religião, a cultura ocidental, e recolheram a cultura dos povos das novas terras, contribuindo assim para o encontro das culturas e dos povos. Para citarmos apenas bispos, aqui ficam alguns desses nomes: D. Estêvão Brioso, bispo de Pernambuco e da Madeira, D. Sebastião Pessanha, arcebispo de Goa, D. João Sanches Goulão, bispo de Meliapor, D. António Pais Godinho, bispo de Nanquim, e D. João do Casal, bispo de Macau.

IC/JL

RETRATO DE SEBASTIÃO BARRADAS

Portugal
Século XVII
Óleo sobre tela
800 × 1200 cm
Évora, Universidade de Évora

Natural de Lisboa, Sebastião Barradas foi cancelário e professor da Universidade de Évora, onde se doutorou, e do Colégio das Artes de Coimbra.

ropa: os quatro tomos das *Commentaria in Concordiam et Historiam Evangelicam*, editados em Coimbra, em 1599 e 1604-1611, com repetidas reedições em Mogúncia, Bréscia, Lyon, Veneza, Antuérpia e Augsburg; e o *Itinerarium Filiorum Israel ex Aegypto in Terram Promissionis*, sucessivamente editado em Lyon, Colónia e Antuérpia. Encontram-se ainda manuscritas as seguintes obras: *Concordantia pro explicatione quattuor evangeliorum*



SEBASTIANVS BARRADAS FEREGIAE SANCTITATIS VIR. SCRIPSIT 5. TOMOS. OBIIT. 14.

Além de teólogo, humanista, orador e poeta, afirmou-se como um escriturista de renome internacional, com duas obras editadas nas melhores tipografias da Eu-

volumina e *De usuris*, na Biblioteca Nacional de Lisboa; e *Commentarius in Concordantiam evangeliorum*, na Biblioteca Bodleiana de Oxford.

Este interessante retrato do grande lente e escriturista Sebastião Barradas integra-se numa provável série dedicada a grandes mestres da Universidade de Évora, de que apenas este e o de Luís de Molina [cat. n.º 151] chegaram até nós. Vistos em paralelo, o retrato de Barradas é a contrapartida do de Molina, se situarmos este à esquerda.

Com efeito, tal como no outro quadro, Sebastião Barradas é representado na sua cela, sentado a uma mesa, escrevendo num grosso volume assente sobre uma estante. A figura encontra-se de perfil, virada para a esquerda do espectador e tem junto de si um documento (uma carta?), diversos livros, um dos quais aberto, e uma ampulheta. Ao fundo da mesa vê-se uma estante repleta de livros. Por detrás do mestre divisa-se um modesto banco de madeira. A inscrição que corre inferiormente ressalta as virtudes egrégias do escritor.

Trata-se, como o retrato de Molina, de uma pintura reveladora de um mestre com recursos, sobretudo no tratamento do rosto e na recriação do cenário e ambiente de recolhimento e estudo, que já se encontra influenciado pelas pesquisas lumínicas do naturalismo tenebrista. Por isso e atendendo a que devemos es-

tar perante obra de um pintor da própria Companhia de Jesus, propomos (ver comentário ao cat. n.º 151), a sua atribuição ao irmão Manuel Henriques (1593-1654), activo em Évora e Coimbra em meados do século XVII, ou a um discípulo próximo da sua maneira.

FABP

Bibliografia
Espanca, 1966.

BARRADAS, Sebastião (jesuíta)
Itinerarium filiorum Israel ex Aegypto in Terra Repromissionis [...]
Antuérpia: Apud Gulielmum à Tongris, 1612

Cota: BPE, *Fundo Geral*, c- 7058.
Ref.: Hoefer, tomo IV, p. 554.





exegeta Sebastião Barradas nasceu em Lisboa, em 1543, e morreu em Coimbra, em 1616.

Entrou na Companhia de Jesus, em Lisboa, em 1558, recebido pelo beato Inácio de Azevedo, e fez o noviciado em Coimbra. Estudou Filosofia no Colégio das Artes e Teologia na Universidade de Évora, de 1568 a 1572.

Ensinou em Lisboa e pregou em Coimbra e Évora entre 1572 e 1575. Na capital alentejana, nos intervalos da pregação, leccionou, como substituto, algumas aulas de Teologia.

Após algum tempo em que esteve inativo por doença, distinguiu-se no campo da exegese bíblica, primeiro como lente de Escritura em Évora (1578-1590) e depois em Coimbra.

Distinguiu-se também como escritor. Os seus quatro tomos de *Comentários à Concórdia e História Evangélica* impuseram-no pela erudição, aplicações morais e solidez da interpretação. Cita muitas vezes os textos grego e hebraico da Bíblia. A obra foi reeditada repetidamente em Mogúncia, Bréscia, Lyon, Veneza, Antuérpia e Augsburg.

A obra *Itinerarium Filiorum Israel ex Aegypto in Terram Promissionis* teve também a honra de edições estrangeiras em Lyon, Colónia e Antuérpia.

Paralelamente à cátedra universitária, Sebastião Barradas honrou os púlpitos do Alentejo e de Portugal inteiro. A chama

oratória e o zelo apostólico que o animavam valeram-lhe epítetos expressivos. Em Coimbra era chamado “São Paulo”; nas Beiras, “Santo Apóstolo”; e, por toda a parte, “Apóstolo de Portugal”.

Indica-se em anotação manuscrita lançada na folha de rosto deste exemplar ter pertencido à Livraria da Congregação do Oratório de Estremoz e a frei António de Santa Ana, não se sabe em que datas.

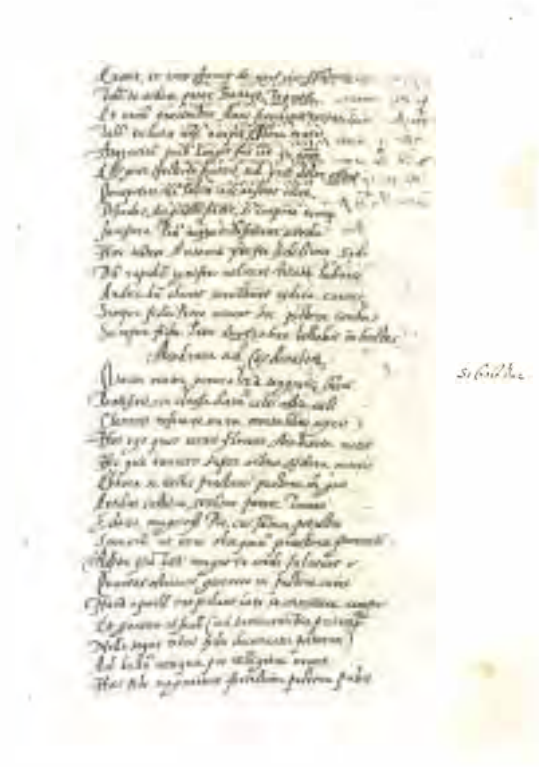
IC/JL

BARRADAS, Sebastião *Academia ad Cardinalem* (1571)

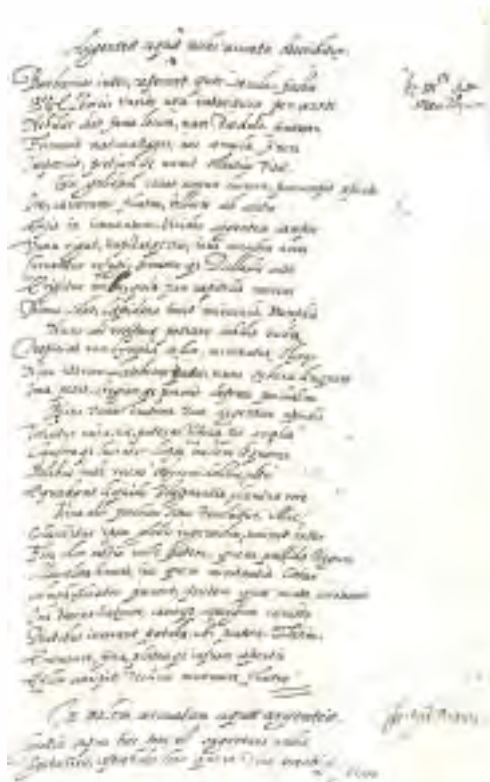
Epigrama redigido por este teólogo da Universidade de Évora, por ocasião da visita do cardeal Alexandrino a Évora em 1571, códice onde de resto se incluem outros epigramas enunciados na entrada cat. n.º 166.

BPE, *Manuscriptos*, cód. CVIII/2-7.

477



[Poemas sobre o Aqueduto de Évora]



São os seguintes:

MENDONÇA, Manuel de
Argenteae aquae moles arcuata
describitur

fl. 207.

ABREU, Gil de
In molem arcuatam aquae argenteae

fls. 207-207v.

DIAS, Brás
Aquae argenteae moles arcuata
describitur

fls. 207v-208.

BRITO, Bartolomeu de
De nobili aquae ductu, quem vulgo
aquam argenteam vocant

fls. 208-208v.

ALMEIDA, Simão de
Aquae argenteae moles arcuata

fls. 208v-209.

LEIVA, Simão de
Argenteae aquae moles
describitur

fls. 209-209v.

PEREIRA, Pedro
In arcuatam molem argenteae
aquae

fls. 209v-210.

Manuscritos em miscelânea, papel, 29,8 × 20,5 cm. Bom estado, embora com efeitos de hidrólise ácida. Miscelânea encadernada em pergaminho com restos de fitas de atar.

Cota: BPE, *Manuscritos*, cód. CVIII/2-8 (fls. 207-210).

Ref.: *IV Centenário*, pp. 262, 13, 133, 63, 21, 213 (o último está omissso).



s poemas sobre o aqueduto que se encontram neste códice são o resultado de trabalhos práticos das aulas de Humanidades, em que os alunos não apenas exercitavam os seus dotes poéticos e os conhecimentos de latim, mas também contribuía para amenizar a vida académica com a declamação e afixação dos seus trabalhos.

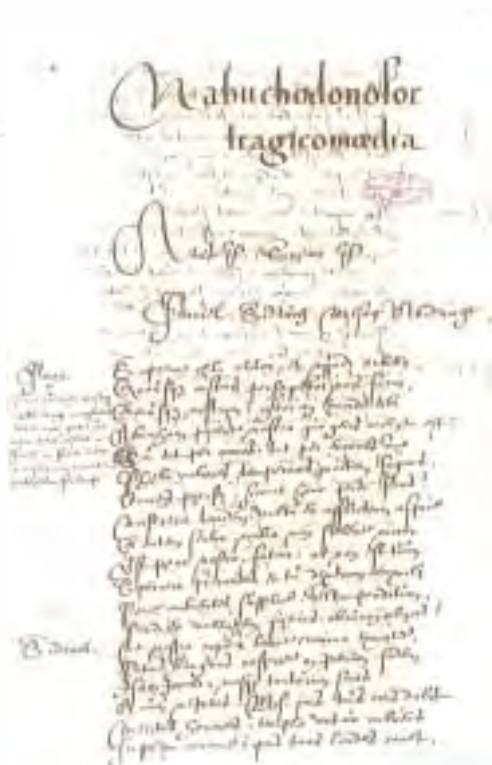
Neste caso, o tema era o do Aqueduto da Água da Prata, tão eruditamente cantado por Camões nos *Lusíadas*. A sua construção, realizada entre 1533 e 1537, ficou a dever-se ao grande arquitecto Francisco de Arruda que, a pedido de D. João III, dotou a cidade de Évora de uma construção não apenas fundamental para a abastecer de água, mas também de um monumento do mais apurado gosto estético renascentista.

O mesmo aqueduto foi objecto da veia poética de outros humanistas, como André de Resende e D. Miguel da Silva, bispo de Viseu e futuro cardeal da Cúria Romana, que alimentaram uma longa polémica sobre os precedentes romanos do tão celebrado monumento.

IC/JL

Nabuchodonosor. Tragicomedia

Manuscrito em miscelânea, papel, 32,3 × 21,8 cm, fólhos 35 a 68, notas marginais, correcções, reclusos. Estado razoável apesar de apresentar problemas de hidrólise ácida. Encadernação em pergaminho, com restos de fitas de atar. Cora: BPE, *Manuscritos*, cód. CVIII/2-8, fls. 35-68. Ref.: *IV Centenário*, p. 296.



Companhia de Jesus introduziu, desde o início, as representações teatrais nas suas casas de formação e colégios. Os objectivos dessa actividade eram múltiplos: a formação cultural, literária e moral dos intervenientes; a recreação saudável dos alunos e do público em geral; e a solemnização das festas académicas, religiosas, políticas e outras. Os Jesuítas cultivaram o teatro popular e académico (novilatinista) não apenas em Portugal continental, principalmente na Universidade de Évora, no Colégio das Artes de Coimbra e na Casa de Santo Antão, de Lisboa, mas em todas as províncias ultramarinas em que tinham colégios ou missões, como na Baía, em Goa, em Rachol, em Meliapor, no Congo, em Cranganor e em Candelur.

O padre Francisco Rodrigues, na obra *Formação Intelectual do Jesuíta*, faz o levantamento de setenta e cinco peças teatrais representadas em Portugal continental e ultramarino, o que proporciona uma ideia relativa à sua produção e ao favor de que gozavam.

Bem cedo a Universidade de Évora se evidenciou não só no

campo das Artes Liberais, da Teologia e da Moral, mas também no das actividades científicas e artísticas, como a Oratória, a História, a Geografia, o Direito, o Teatro e a Poesia.

A abertura solene das aulas, a outorga de graus académicos, a atribuição de prémios escolares, a celebração de festas religiosas e sociais, a recepção de visitantes ilustres e tantas outras circunstâncias eram conjunturas favoráveis ao desenvolvimento de actividades não integradas nos *curricula* académicos mas de importância relevante para a formação integral dos alunos e para o apoio universitário à comunidade. De entre essas actividades, sobressai a teatral, considerada um complemento imprescindível do ensino curricular.

Poemas, epigramas e elegias, diálogos, discursos e enigmas, comédias, tragédias e tragicomédias, eram as actividades de carácter teatral mais utilizadas pelos mestres e alunos do Colégio e da Universidade de Évora na animação cultural e extra-curricular, extensiva à comunidade citadina envolvente.

Sabemos pelo cronista P. Polanco que essas actividades circum-escolares se realizavam já, ainda que discretamente, em 1555, portanto ainda antes da transformação do Colégio do Espírito Santo em Universidade.

No dia 5 de Novembro de 1559, integrada nas festas de inauguração da Universidade, iniciadas no dia 1 anterior, foi

apresentada a *Tragédia de Saúl*, peça em cinco actos, da autoria do mestre de Retórica, Simão Vieira. Presidiu ao sarau, em representação do cardeal D. Henrique, o seu auxiliar, o bispo de Targa, D. Manuel dos Santos [Teles, 1647, vol. II, p. 345]. Um palco monumental, levantado no Pátio das Escolas, em frente da igreja, a actual Sala de Actos, possibilitava a visibilidade à multidão apinhada na vastidão do espaço envolvente. A seriedade do tema, que punha em confronto, de um lado, a figura régia de Saúl e, do outro, o jovem David, foi enriquecida pela vivacidade da interpretação. A expressividade verbal e mímica dos actores, a riqueza dos cenários e vestuários, cedidos pelos guarda-roupas e guarda-jóias da cidade, as intervenções dos cantores e instrumentistas e o enquadramento artístico em que a acção se desenrolou foram de molde a galvanizar a multidão, integrada por intelectuais e gente humilde, e calculada entre seis a sete mil pessoas, durante as três horas que durou a representação.

Esta tragédia foi repetida no final da Quaresma de 1560, estando presentes, desta vez, o cardeal D. Henrique, São Francisco de Borja e D. Jerónimo Osório, futuro bispo de Silves [Rodrigues, 1938, vol. I, p. 205].

Nesse mesmo ano, na festa da Santíssima Trindade, 9 de Junho, fez-se a primeira solene atribuição de prémios. Recebidos

estes, que eram livros ricos de conteúdo e apresentação, procedeu-se a uma festa lúdico-literária: “Logo se levantou no pátio das escolas um aparatoso teatro, bem disposto para a realização da simpática solenidade. Decorreu esta graciosamente no meio da expectativa daquela briosa juventude. Houve discursos e composições em prosa e verso, e uma criança, trajada visivelmente, anunciava o nome dos premiados e os prémios, que eram distribuídos ao som de alegre música” [ibidem, p. 329]. A *Tragédia Nabucodonosor*, que hoje expomos, deleitou o cardeal D. Henrique e a numerosa assistência que o acompanhava, quando, em Maio de 1576, foi representada, durante cinco horas.

IC/JL

165

ÁLVARES, Luís (padre, jesuíta)
[Sermão]

Como em cólofon, escreve-se: “Anno Domini 1585 – habita Eborae decima die mensis Decembris, dominica 2.^a Adventus, in foro publico à Patre Ludovico Álvarez e Societate Jesu.”

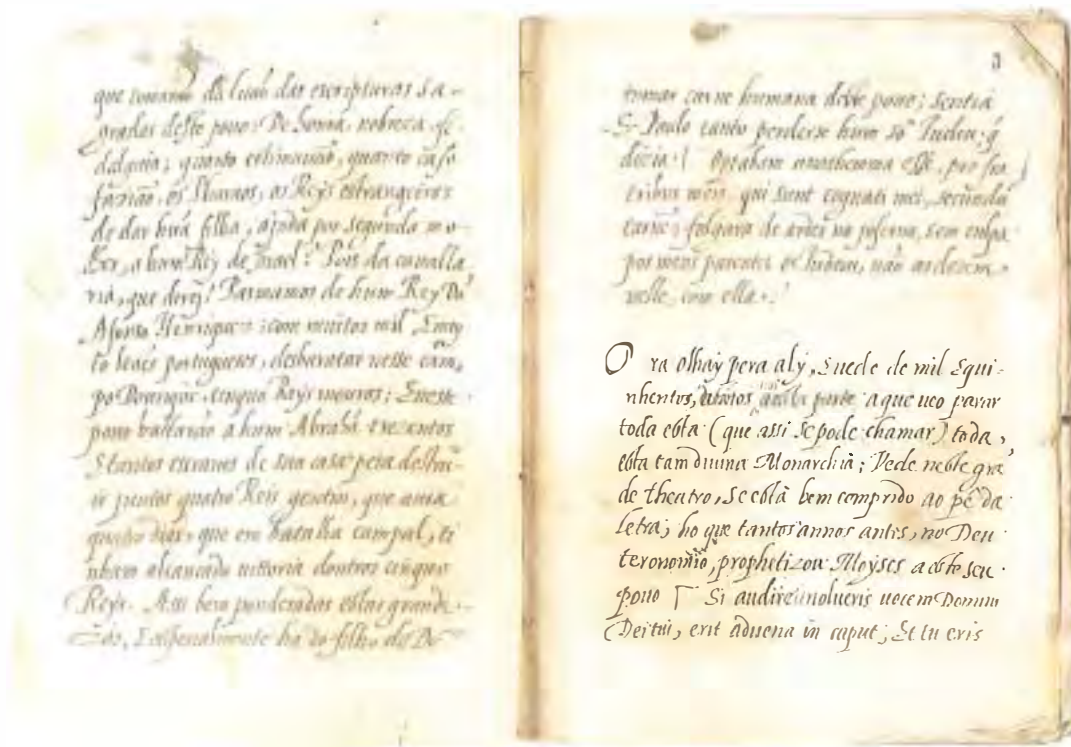
Manuscrito em pasta com miscelânea, papel, 21,2×15,7 cm, 56 fólhos com numeração carimbada. Estado razoável, com muitos efeitos de hidrólise ácida. Pasta simples em pergaminho aproveitado de obra anterior. Restos de fitas de atar. Cota: BPE, *Manuscritos*, cód. CX/1-14, peça 1, fls. 1-56.

Ref.: *IV Centenário*, p. 25.



célebre orador jesuíta Luís Álvares nasceu em Lisboa, em 1539, e morreu em Avis, em 1590.

Dele dizia Pio V, dirigindo-se a São Francisco de Borja: “[...] ouço dizer que tendes em Portugal um São Paulo.”



Luís Álvares galvanizava as multidões, sobretudo em Coimbra e Évora. O seu estilo vivo e acutilante levava-o a escarpelizar os vícios em quem quer que se encontrassem, o que lhe acarretou não poucos dissabores.

Pregador na corte de D. Sebastião, foi desterrado para Sanfins, junto ao rio Minho, como punição pelo desassombro com que condenava os males do seu tempo. Resoluto defensor dos direitos de D. Catarina, ousou defender em público a causa da duquesa por diversas vezes.

Interpelava directamente o reitor da Universidade, os professores e os alunos; os bispos, cónegos e clérigos de Lisboa, Coimbra e Évora; os nobres e todos os que julgava responsáveis pelo desastre de Alcácer Quibir; os espanhóis, que vituperou vigorosamente no púlpito da Catedral de Évora, quando, na festa da Assunção de 1580, se aproximavam já da fronteira do Alentejo. Nesse sermão histórico, ao convidar os seus compatriotas a cerrar fileiras em prol da independência de Portugal, escarpelizava altissonantemente a decadência das virtudes pátrias: *“Portugueses, não vos acovarde o estranho sucesso da África; porque além de ser mais desastre nosso que esforço do inimigo, a guerra de África, como vós mesmos confessais, fez-se com imperiais atroceladas de oiro e luvas de âmbar; esta se há-de fazer com calças de burel e lanças ferrugentas; a guerra de África fez-se com mimos e delí-*

cias; esta se há-de fazer com uma boleima na cevadeira; a guerra de África fez-se com muita tafularia e mulher pública no arraial; esta se há-de fazer com muita honestidade em nossos exércitos” [Rodrigues, 1931, vol. II, p. 439].

A fama de Luís Álvares como orador era tanta que, quando pregava na Igreja do Espírito Santo de Évora, uma hora antes do amanhecer já as pessoas se acotovellavam para encontrar um lugar no templo. Era necessário abrir as três grandes portas e levantavam-se escadas do lado de fora, para nos seus degraus se empoleirarem os ouvintes que não encontravam lugar na igreja.

Apesar da sua fama oratória, decidiu passar, a partir de Setembro de 1590, os últimos anos da sua vida como pregador itinerante, trocando os auditórios cultos das cidades pela gente simples do mundo rural.

Arraiolos e Avis tiveram o privilégio de ouvir os seus últimos sermões. Morreu ainda novo, ao que parece envenenado. Os seus restos mortais descansam na Igreja do Espírito Santo, na Capela do Senhor Crucificado, ao lado de outros companheiros também célebres, como Manuel Fernandes, Brás Viegas, Manuel Álvares, Fernão Rebelo e Estêvão do Couto.

IC/JL

*Epigramata habita
ad Cardinalem Alexandrinum*

São os seguintes:

GONÇALVES, Gaspar
Fides

fl. 9

GONÇALVES, Gaspar
Religio ad Cardinalem

fls. 9-9v

BARRADAS, Sebastião
Lusitania ad Cardinalem

fls. 9v-10

BARRADAS, Sebastião
Academia ad Cardinalem

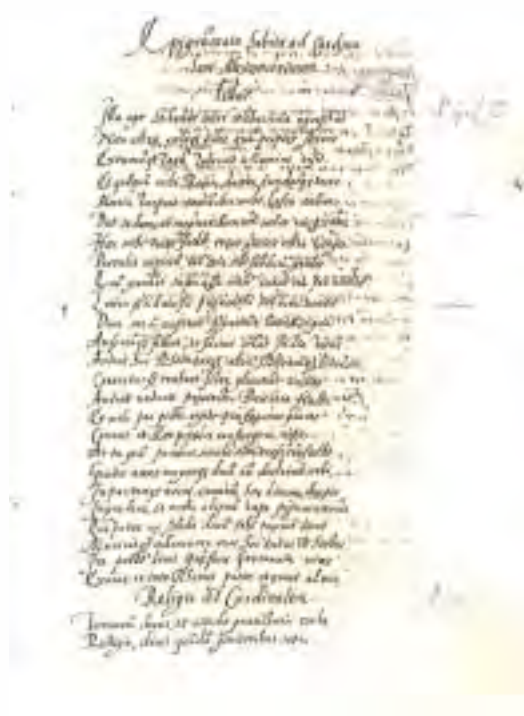
fls. 10-10v

GONÇALVES, Gaspar
*Querella urbis Romae in discessu
Cardinalis Alexandrini*

fls. 10v-12v

[Seguem-se cinco epigramas em latim e em grego,
sem indicação de autoria.]

fls. 13-13v



ROCHA, Marcelo

[Sem título – indica apenas “*Aliud*”]

fls. 13v-14

[Seguem-se dez epigramas em latim e em grego, sem
indicação de autoria]

fls. 14-15v

Manuscritos em miscelânea, papel, 30,8 × 21,5 cm,
numeração a lápis. Bom estado, embora com efei-
tos de hidrólise ácida. Capa da miscelânea em per-
gaminho, com restos de fitas de atar.

Cota: BPE, *Manuscritos*, cód. CVIII/2-7 (fls. 9-
-15v).

Ref.: *IV Centenário*, p. 192, 194, 58, 57, 194, 354.



humanista e teólogo Gaspar Gon-
çalves nasceu em Coimbra, em
1540, e morreu em Roma em 1590.

Na cidade natal entrou para o noviciado
dos Jesuítas, tendo estudado filosofia com
Pedro da Fonseca. Mais tarde, teve como
mestre frei Martinho de Ledesma.

Em 1567 continuou os estudos de teolo-
gia e a exercer o cargo de prefeito dos
estudos na Universidade de Évora. No-
meado lente substituto em 1570, logo em
1572 tomou a cadeira de Véspera, até aí
regida por Luís de Molina, que subiu à
de Prima. Doutorado em 1572, foi can-
celário de 1575 a 1577.

Autor de várias obras, fez parte da co-
missão encarregada de preparar o *Ratio
Studiorum* dos Jesuítas, pelo que se au-
sentou para Roma em 1583.

No consistório público de 23 de Março
de 1585 pronunciou um discurso perante
Gregório XIII, em nome dos embaixado-
res japoneses ali presentes.

Foi, depois, escolhido por Sisto V para
colaborar na edição crítica da *Vulgata*.
Dos outros autores de epigramas não se

dá notícia aqui por já terem sido objecto de referência.

Os epigramas que se apresentam foram redigidos e declamados aquando da visita à Universidade de Évora do cardeal Miguel Bonelli, conhecido por cardeal Alexandrino por ser originário da pequena cidade italiana de Alessandria, tal como o tio, o papa Pio V. A visita do cardeal a Portugal realizou-se em 1571 e teve como objectivo negociar a aliança do nosso rei com os da Espanha e França para uma cruzada contra os Turcos, que continuavam a ameaçar a Europa. Durante a sua permanência entre nós, a Cristandade conseguiu infligir aos invasores uma pesada derrota, em Lepanto, em 15 de Outubro de 1571.

A cidade de Évora foi visitada duas vezes pelo cardeal.

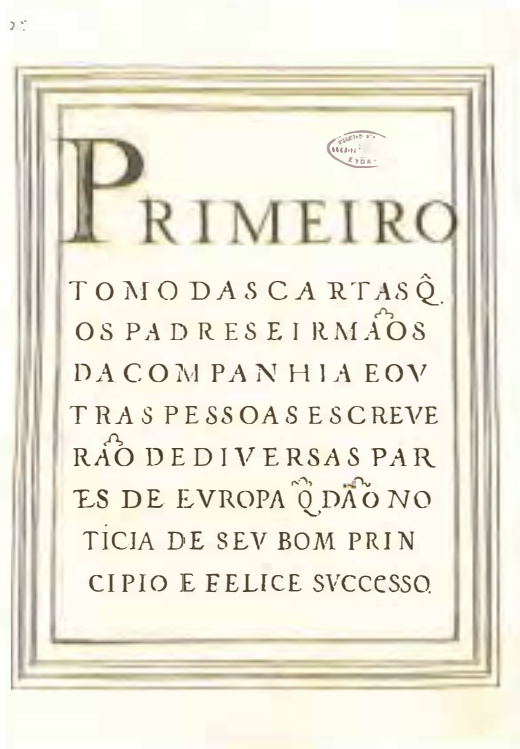
O cronista italiano Giovanni Battista Venturini, que acompanhou o ilustre visitante, narra aspectos interessantes da vida religiosa, social e até económica da cidade e descreve com realismo os festejos e as celebrações religiosas que se realizaram na Sé.

BARRETO, Afonso (irmão, jesuíta)
Carta que o Irmão Afonso Barreto escreveu aos Irmãos de Coimbra, de Évora o anno de 1551

Manuscrito em miscelânea, papel, 28,8 × 20,7 cm, numeração da época, notas marginais, justificação por dobragem. Bom estado, embora com alguns efeitos de hidrólise ácida. Encadernação em pergaminho, tendo inscrito no primeiro plano "Cartas. Livro Primeiro", o que se repete num pequeno rótulo em papel colado na zona internervural da lombada. Estado razoável.

Cota: BPE, *Manuscritos*, cód. CVIII/2-1, fls. 213v-216.

Ref.: *IV Centenário*, p. 59.



Natural do Porto e irmão do patriarca João Nunes Barreto e do padre Belchior Nunes Barreto, entrou na Companhia de Jesus a 8 de Junho de 1545, na cidade de Coimbra.

Foi um dos jesuítas que, juntamente com Pedro da Fonseca, acompanharam o infante D. António, futuro Prior do Crato, de Coimbra para  vora, onde inauguraram, como alunos, em 1551, o colégio jesuíta, sob a orientação do reitor padre Belchior Carneiro e tendo como professor, entre outros, frei Bartolomeu dos Mártires.

Na carta que expomos, Afonso Barreto refere ainda o nome dos professores João de Olmedo, que lia o quarto livro das *Sentenças* e os respectivos *Comentários* de Durando, e Artanho, que lia São Tomás de Aquino. Conta ainda que D. António tirava apontamentos nas aulas por sua própria mão e respondia aos professores sempre com a cabeça descoberta.

Afonso Barreto tornou-se muito conhecido, tanto em Coimbra como em Lisboa, pelas suas mortifica  es públicas. Apesar de não ser muito eloquente nas suas pregações, provocava grande impressão nos ouvintes e levava-os   contrição [Franco, 1945, p. 228].

Morreu t sico em Lisboa em 12 de Fevereiro de 1557.

IC/JL

PEANHA

Trabalho indo-português(?)

Século XVII

Madeira policromada

67 x 20 cm

Lisboa, Colecção António Miranda

Este fragmento de talha policromada, que se apresenta pela primeira vez, parece ser uma peanha que tem, sobre a base hemisférica, quatro figuras de *putti* e prossegue em sucessivos andares de enrolamentos de acantos até terminar na plataforma furada em que seria enfiado e assente um outro elemento (uma imagem?, uma bandeira?).

A maior curiosidade reside, contudo, nas figurinhas da base cujas fisionomias, claramente diferenciadas sob o ponto de vista r cico, sugerem as "quatro partes do mundo". Essa referência "planetária" foi sendo progressivamente assumida pelo Cristianismo católico no quadro da missionação que, do Oriente  s Américas, cumpria e prolongava o mandato dos Apóstolos.

O carácter compósito da decoração, o tipo de talha, assim como os vestígios de policromia subsistentes, fazem pensar num trabalho de possível influência indo-portuguesa.

FABP



169

COLHER

Arte afro-portuguesa

Século XVI

Marfim

3,5 × 25 × 4 cm

Porto, Colecção Pádua Ramos



Um dos episódios mais interessantes do encontro de culturas proporcionado pelas viagens de descobrimento dos Portugueses foi a emergência, nos séculos XV e XVI, em pontos da costa ocidental de África, como a Serra Leoa ou o Benim, de uma arte em marfim (e também em bronze) que se convencionou chamar afro-portuguesa, com as variantes sapi-portuguesa (do povo Sapi da Serra Leoa) e bini-portuguesa (dos habitantes do Benim) [cf. Susan Vogel *in* Bassani e Fagg, 1988, pp. 13-20]. Na foz do rio Congo existiu também uma certa produção, que nunca chegou a atingir os volumes de exportação das outras áreas [*ibidem*]. Esses artefactos mantêm as características formais da escultura autóctone, bem como numerosos motivos da tradição figurativa local, combinando-os com motivos e temas de importação inspirados não apenas na observação dos viajantes mas

também em gravuras dos incunábulo ou outros objectos de que eles eram portadores. Os artistas africanos satisfizeram encomendas de objectos de uso em marfim muito apreciados pelas cortes peninsulares e europeias de então, tais como trompas de caça ou *olifantes*, saleiros, colheres e garfos ou ainda píxides

[cf. *catalogue raisonné in ibidem*, pp. 224-250].

Este belo exemplar da Colecção Pádua Ramos pertence ao grupo de colheres do Benim, que constituem, segundo Bassani e Fagg [*ibidem*, pp. 171-178], o maior conjunto de artefactos dessa proveniência. A forma muito peculiar da concha assim como a delicadeza e finura do talhe, que produzem a quase translucidez da matéria, são as características mais relevantes. Aqueles autores consideram que os modelos originais das colheres foram sugeridos pelos comitentes portugueses, enquanto a forma da concha se inspiraria em folhas, raras no imaginário do Benim, mas frequente na arte produzida pelo povo Ioruba de Owo, cidade a cerca de 100 quilómetros para o interior [*ibidem*, pp. 171-172]. Todavia, não deve descartar-se a hipótese de a forma específica da concha das colheres se poder inspirar também em conchas marinhas próximas do *nautilus*. Quanto ao cabo, são muito frequentes as figurações

zoomórficas, com destaque para pássaros, antílopes e répteis, assim como serpentes e crocodilos comendo outros pequenos animais [*ibidem*]. No presente caso, temos uma singela decoração serrilhada de intenção zoomórfica que articula subtilmente cheios e vazios, numa clara demonstração de virtuosismo técnico, e termina numa cabeça pontiaguda que segura um elemento esférico, sugerindo uma ave engolindo um grão. Apresenta afinidades com duas colheres do Museum für Völkerkunde, de Viena, que Bassani e Fagg datam de 1525 a 1600 [*ibidem*, n.ºs 150 e 154].

FABP

Bibliografia

Bassani e Fagg, 1988.

OLIFANTE

Arte afro-portuguesa

Séculos XV-XVI

Marfim e prata

6,5 × 30 × 4 cm

Porto, Colecção Pádua Ramos



Os *olifantes* são trompas de caça em marfim, com embocadura apical, destinadas a compradores europeus, distinguindo-se das buzinas, com embocadura lateral, para o mercado africano. O rei D. Manuel I e alguns dos seus familiares possuíram diversos *olifantes*, que subsistem em alguns museus, ornamentados com as armas de Portugal. O Venturoso presenteou os Reis Católicos com quatro deles, juntando à heráldica portuguesa as armas dos seus sogros e a respectiva divisa “Tanto monta”. Além da heráldica e de inscrições alusivas a divisas ou a invocações religiosas, aparecem, a par de motivos da simbólica africana, plasmados na flora e na fauna autóctones, diversas cenas de caça e temas da História Sagrada, baseados nas gravuras, quer de página inteira quer das tarjas dos fólios, de incunábulos, como as edições da *Biblia Pauperum* ou as *Horae Beatae Mariae Virginis*, publicado em Paris, em 1498 [Bassani e Fagg, 1988, pp. 90-122]. Foi através deste processo que os artistas africanos puderam copiar a heráldica

régia e os motivos decorativos semelhante utilizados pela escultura manuelina.

Este *olifante* sapi-português da Colecção Pádua Ramos é, apesar das suas pequenas

dimensões e da parcimónia da sua decoração, um exemplar raro, pois é o único subsistente com uma secção em prata [*ibidem*, n.º 108]. Um outro, da colecção do arquiducado Ferdinando do Tirol, entretanto desaparecido, aparece descrito num inventário de 1596 como tendo três secções em prata e cadeias de suspensão no mesmo material [*ibidem*, n.º 110].

Após a embocadura, encontramos uma secção definida até à primeira ansa que está delimitada por anelados e ornamentada com a habitual cabeça de alimária (crocodilo?). Segue-se um sector liso até à segunda ansa que emerge de motivos em *torsade*. Um novo sector liso antecede a parte terminal, em prata, que integra uma terceira ansa e se encontra decorada com delicados motivos solares em saliências perladas. Integra-se no conjunto de *olifantes* sapi-portugueses, de pequenas dimensões, datáveis do período que medeia entre 1490 e 1530. Pertenceu à colecção do Castelo de Hever (Inglaterra).

FABP

Bibliografia
Bassani e Fagg, 1988.

MENINO JESUS BOM PASTOR

Índia, trabalho indo-português

Século XVII

Marfim

23 cm

Évora, Colecção António Charrua Faustino



Entre as várias criações da imaginária de marfim indo-portuguesa, as representações do Bom Pastor sobre peanha rochosa formam uma das manifestações mais originais, em expressão artística e em conteúdo iconográfico, e constituem o exemplo mais representativo da combinação de modelos portugueses e de temas cristãos com as

culturas orientais e a criatividade dos artistas indianos, que realizavam avultado número destas imagens destinadas ao mercado português. A composição e a complexidade do Bom Pastor variam em função da dimensão de cada peça. O elemento fundamental encontra-se na imagem do

Menino Jesus, representado como um pastor rodeado pelo seu rebanho, espalhado pela peanha rochosa, na qual, dispostos em socalcos, aparecem variados elementos cristãos e uma Fonte da Vida. Nas costas eram enquadrados por ramagens evocando uma Árvore da Vida, por vezes encimada pelo Padre Eterno e o Espírito Santo, desaparecidos na maior parte dos exemplares. A forma rochosa da peanha e a concentração de elementos diversos reflectem a decoração esculpida em bandas, nas superfícies dos templos hindus, e a concepção e o carácter meditativo do Bom Pastor revelam uma forte influência das representações budistas, em especial da imagem de Maitreya, uma das reencarnações de Buda da qual depende a salvação do mundo.

O exemplar exposto, de dimensões reduzidas, é relativamente simples e apresenta semelhanças muito acentuadas com outras imagens do Bom Pastor de dimensões idênticas e produção oficinal afim. A peanha está envolvida por um friso perlado, na base, sobre o qual se abrem três grutas, a da frente com a usual imagem de Santa Maria Madalena, deitada, com a cabeça apoiada no braço direito e a mão esquerda sobre um livro, e as laterais com animais. No socalco central vêem-se três ovelhas e, no superior, a Fonte da Vida, com uma carranca que deita fios de água para uma taça, na qual bebem duas aves. O Menino Jesus, apoiado na peanha (tapa

com os pés a carranca da fonte), deveria inicialmente estar sentado num suporte distinto, talvez em forma de coração. A sua representação é a mais usual, com as pernas cruzadas, a cabeça descaída sobre o braço direito e os olhos cerrados, absorto em meditação, e a mão esquerda pousada num cordeiro deitado no colo. São igualmente características o tratamento estilizado do cabelo, o gibão de pele com as pontas ligeiramente entreabertas, e os tufo de pêlo tratados como minúsculas pontas de diamante, preso por um cinto com um laço, do qual pende uma cabaça, faltando-lhe o habitual cordeiro pousado no ombro esquerdo.

Sobre a cabeça foi colocada uma pequena placa que originalmente rematava a Árvore da Vida nas costas da imagem, com o busto do Padre Eterno antecedido pela pomba do Espírito Santo, envolvidos por nuvens.

JM

Bibliografia

A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim, 1991, Silva; 1966; Távora, 1983.

CRISTO CRUCIFICADO

Trabalho cingalo-português

Séculos XVI-XVII

Marfim

64 × 46,5 × 12 cm

Lisboa, Colecção António Miranda



A presença portuguesa em Ceilão, desde o início do século XVI até meados do seguinte, caracterizada por situações muito instáveis, agravadas pelo envolvimento nos conflitos internos da própria ilha, não deixou de criar marcas bastante profundas na mesma, evocadas ainda hoje pela presença de inúmeros apelidos portugueses.

Este relacionamento deu origem a focos artísticos excepcionalmente fecundos apesar de efémeros, quase paralelos ao desenvolvimento da arte *namban*, no Japão, cujas criações, destinadas a abastecer o mercado português, tiveram bastante impacto na Europa, como as peças de cristal de rocha e os cofres de marfim. Entre estes encontram-se os de paredes arredadas com temática budista, religião predominante em Ceilão, que marcou profundamente as criações desta ilha, mas os mais destacados são os cofres sumptuários, com montagem de ouro ou de prata, formados por placas de marfim trabalhadas em baixo-relevo,

nas quais aparecem lado a lado cenas católicas e personagens das cortes de Portugal e de Ceilão, que os reis portugueses usaram como presentes de Estado. Entre outros trabalhos incluem-se alguns móveis, de madeira entalhada ou de sândalo coberto de placas de marfim relevadas, e uma vasta produção de imaginária de marfim, que inclui excepcionais placas. As imagens, realizadas em marfim da melhor qualidade, tanto as mais elaboradas como as relativamente simples, são sempre individualizadas e revelam a excepcional mão-de-obra dos artistas de Ceilão, em relação ao carácter mais seriado e rudimentar da imaginária indo-portuguesa, a qual só teve um grande incremento com o fim da produção cingalesa.

A figura de Cristo Crucificado morto teve vários modelos de representação na imaginária cingalo-portuguesa. O mais usual consistiu numa imagem de tipo realista, de influência europeia, extremamente bem proporcionada, com a cabeça descaída, cuja serenidade parece reflectir o fim da agonia, no momento após a morte.

Inclui-se neste tipo a peça exposta, de excepcional qualidade, que se salienta dos diversos exemplares semelhantes pelo



notável tratamento escultórico e pela dimensão muito superior (um Cristo idêntico, do Museu Carlos Machado, em Ponta Delgada, tem dimensão intermédia). Apesar de cuidado, o corpo é mais sumário do que a cabeça ou as extremidades dos membros. A realização do rosto é exemplar, tanto na finura dos pormenores anatómicos como na estilização da barba, a qual se repete no cabelo, cujas pontas descaem sobre o ombro direito. As mãos, com dedos muito finos, alguns esticados e outros fletidos, mostram uma delicadeza comparável, mantida na cuidada representação dos pés cruzados, nomeadamente na tensão dos dedos encurvados e nos pormenores das unhas. O sandal, apanhado ao lado do corpo, é outro elemento muito representativo destas imagens, em especial a elasticidade do desenho ondulado das pregas, de execução primorosa.

JM

Bibliografia

A Arte na Rota do Oriente, 1983; Távora, 1983;
A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim, 1991;
Imaginária em Marfim na Ilha de São Miguel, 1989;
Via Orientalis, 1991.

MENINO JESUS SALVADOR DO MUNDO COM OS SÍMBOLOS DA PAIXÃO GRAVADOS NA TÚNICA

Trabalho luso-oriental
 Século XVII
 Marfim
 25 cm

Azeitão, Colecção António Francisco Avillez

Esta notável escultura, que foi por nós revelada, pela primeira vez, na exposição *Macau. As Ruínas de São Paulo, Um Monumento para o Futuro* [1994, n.º 100], foi adquirida pelo seu actual proprietário em Londres como sendo peça proveniente de Portugal. Trata-se do tema do Menino Jesus na variante de *Salvator Mundi*, segurando o globo encimado por uma cruz e abençoando. Todavia, em vez de se apresentar nua, como é mais frequente, a figura veste túnica cingida por corda atada na frente com nó e calça san-



dálias, numa alusão ao sacerdócio apostólico instituído pelo Redentor e prosseguido pelos missionários, tendo gravados, numa larga tira frontal, os instrumentos da Paixão, as chamadas *Arma Christi*, visivelmente inspirados nas gravuras devocionais da época. Desta forma, a pequena escultura oferece-se como uma clara exposição visual do dogma fundamental do Cristianismo: a Paixão, Morte e Ressurreição de Jesus Cristo, por amor e salvação dos Homens.

Francisco Hipólito Raposo divulgou, no catálogo *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim* [1991, cat. n.º 348], uma peça indo-portuguesa da colecção de Ernesto Martins (Lisboa), com algumas semelhanças iconográficas mas com acentuadas diferenças estilísticas, ainda sobre a peanha de origem. Nesta escultura, de dimensões um pouco menores (cerca de 19 centímetros), a figura enverga um manto que lhe cai dos ombros, a túnica é cingida por um cinto com fecho e apresenta os instrumentos gravados sobre uma tira muito mais estreita. Diversos aspectos da modelação, de feição mais sumária, afastam-na da peça da Colecção Avillez, de factura muito mais cuidada, que lembra algumas das melhores produções cingalo-portuguesas.

FABP

Bibliografia

Macau. *As Ruínas de São Paulo, Um Monumento para o Futuro*, 1994.

NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO COM O MENINO JESUS

Trabalho cingalo-português
Primeira metade do século XVII
Marfim; coroa de prata
22 × 5,8 × 3,5 cm
Lisboa, Colecção António Miranda

AA

o contrário da individualidade e do requinte das criações cingalo-portuguesas do século XVI (re-

presentadas nesta exposição pelos dois invulgares Cristos Crucificados), algumas imagens produzidas em Ceilão durante a transição ou na primeira metade do século XVII têm características mais seriadas e menor elaboração formal, em especial um grupo numeroso de imagens da Virgem, tanto de Nossa Senhora da Conceição como de Nossa Senhora do Rosário, que têm as mãos postas ou seguram o Menino e o rosário, respectivamente. Evoluindo dos modelos quinhentistas com formato mais cilíndrico

e com trajes de pregas direitas e verticais, estas imagens mais tardias são bastante achatadas e apresentam as pregas



do vestuário estereotipadas e mais movimentadas.

A imagem exposta mistura alguns atributos de Nossa Senhora do Rosário (nomeadamente o rosário e o Menino Jesus ao colo) e da Imaculada Conceição (o crescente lunar por baixo dos pés), o que se observa com muita frequência na imaginária mariana luso-oriental. A representação é frontal e hierática. A cabeça, levantada, tem traços fisionómicos esquemáticos, exceptuando o cabelo finamente estriado, que cai ao longo das costas numa única madeixa ondulada. A mão direita segura o rosário, pendente ao longo do corpo, e a esquerda ampara o Menino Jesus Salvador do Mundo, que abençoa e segura com a mão esquerda o globo. A túnica de Nossa Senhora, com gola redonda acentuada por perlado e apanhada na cintura por um cordão duplo, cai em pregas verticais que na ponta se alargam em leque, adaptando-se à curvatura do crescente lunar, num desenho bastante frequente nas imagens cingalesas de Nossa Senhora. O manto cobre apenas o ombro esquerdo e forma dobras onduladas sobre as pregas da túnica, com as duas pontas apanhadas a caírem sobre o mesmo ombro. A peanha, de madeira, não é a original.

JM

Bibliografia

A Arte na Rota do Oriente, 1983; *A Missionação Portuguesa e a Arte do Marfim*, 1991 (peça n.º 199); Távora, 1969 e 1983.

NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO

Trabalho indo-português
Primeira metade do século XVIII
Marfim com policromia
25,5 × 7 × 5 cm

Azeitão, Colecção António Francisco Avelaz



Após o abandono de Ceilão e do Japão, em meados do século XVII, a maior parte da produção de arte luso-oriental concentrou-se nos antigos domínios portugueses da Índia, onde, para além de abastecerem as necessidades do culto católico, das ordens religiosas e das famílias abastadas reinóis, permitiram alimentar um vastíssimo mercado destinado à Metrópole, às ilhas atlânticas, ao Brasil ou a Macau, desenvolvendo a capacidade criativa dos artistas indianos e compensando a decadência do comércio português das especiarias, desviado por outras potências europeias. Sucedendo a uma fase quinhentista de extraordinária qualidade, com destaque para os trabalhos de ourivesaria e de tartaruga, alguns móveis entalhados e marfins, o incremento desta produção implicou uma arte indo-portuguesa feita na maior parte em série, nomeadamente a dos marfins, que atingiu uma dimen-



são incalculável, atendendo aos milhares de peças existentes na actualidade.

A imagem exposta apresenta semelhanças com outras representações de Nossa Senhora, assim como a peanha, envolvida por folhas de acanto com a ponta retorcida e rematada por duas fiadas de pontas de diamante. De pé, com as mãos postas e de cabeça levantada, Nossa Senhora veste uma túnica pregueada, cintada por um cordão, com gola redonda e mangas definidas por debrum perlado. A orla da saia, decorada com pintura, alarga-se num movimento elegante e cobre a parte central do crescente lunar. O manto, pelas costas, tem as duas pontas apanhadas pelos braços e mostra a borda com serrilha e uma orla decorada por pequenos discos gravados, com o centro perfurado. Este ornato, e alguns convencionalismos, como o pregueado rígido do peito e das mangas, em fole de harmónio, sugerem para esta imagem uma data relativamente tardia, situável no início ou ao longo da primeira metade do século XVIII. O rosto, amendoado, é cuidado, e o seu aspecto estático reflecte a influência indiana. O pormenor mais belo encontra-se no cabelo, tratado com delicadeza, dividido em madeixas onduladas, duas caídas sobre os ombros e as restantes pelas costas.

JM

Bibliografia

A Arte na Rota do Mar, 1983; *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim*, 1991; Silva, 1966; Távora, 1983.

FUGA PARA O EGIPTO

Trabalho sino-português ou hispano-filipino

Primeira metade do século XVII

Placa de marfim

12,7 × 8 × 0,5 cm

Lisboa, Colecção António Miranda



Para além do contexto colonial português e das originais manifestações artísticas híbridas que germinaram no seu meio, teve especial importância, no Oriente, a presença espanhola no arquipélago das Filipinas, onde se desenvolveu uma original arte hispano-filipina, ao nível das rendas e dos bordados (os “mantos de Manila”), da escultura de madeira e, muito

especialmente, da imaginária de marfim, profundamente marcados pela arte da vizinha China e realizados pelos *sangleyes*, artesãos de origem chinesa fixados nas Filipinas. São muito acentuadas as semelhanças entre estes trabalhos hispano-filipinos e os sino-portugueses, que eram realizados na China por artistas locais, para o mercado português, criando com frequência estas peças problemas de identificação, em especial quando se encontram fora do contexto original. A interessantíssima placa com a Sagrada Família na Fuga para o Egito apresenta um carácter chinês bastante pronunciado, completamente distinto das peças indo ou cingalo-portuguesas. No notável estudo sobre marfins em Espanha, a historiadora Margarita Estella inclui a fotografia de uma placa idêntica [Estella, 1984, tomo I, est. 334; tomo II, cat. n.º 759], existente no México, em localização desconhecida (refere outra placa semelhante no México, no Museu Bello, em Puebla), que considera de classificação difícil, por não ter explícitas as características mais marcantes quer dos marfins hispano-filipinos quer dos sino-portugueses. A forma recortada desta placa é idêntica às de algumas hispano-filipinas. A definição dos planos da cena e a diferenciação dos espaços foram resolvidas com eficácia pelo artista, tratando em alto-relevo a linha do solo e o contorno das figuras, enquanto os restantes elementos estão espalmados e quase

gravados. Nossa Senhora, envolvida por um manto que lhe cobre a cabeça, prepara-se para dar de mamar ao Menino, que leva ao colo, sentada de lado sobre o burro. A figura de São José, que caminha ao lado, com um cajado ao ombro, é notável por apresentar indumentária europeia, nomeadamente o chapéu de aba curta e a gola de folhos, habituais no vestuário masculino ibérico de cerca de 1600. Mais especificamente chineses são o arbusto em primeiro plano e a estranha árvore do fundo, bem como as formas rochosas da falésia por onde o grupo caminha, cujas linhas curvas lembram as das nuvens chinesas, mais buriladas, e muito especialmente o elemento de paisagem que se avista entre as pernas de São José e as patas do burro, uma montanha estilizada cujo perfil está definido por dois contornos paralelos, elemento habitual dos marfins hispano-filipinos.

Esta pequena placa, e as dúvidas que suscita, são afinal reveladoras da grande importância que a arte chinesa teve para a Europa, através de diversas vias, e o papel preponderante que tanto os Portugueses como os Espanhóis desempenharam no contexto colonial da Ásia do Sudeste, criador de formas híbridas que enriqueceram especialmente as manifestações artísticas da Igreja Católica.

JM

Bibliografia

Estella, 1984; Távora, 1974 e 1983.

MENINO JESUS SALVADOR DO MUNDO

Trabalho sino-português
Séculos XVI-XVII
Marfim

9,5 × 5 × 6 cm
Lisboa, Colecção António Miranda

E

sta excepcional e encantadora figurinha do Salvador do Mundo apresenta características chinesas pronunciadas, em especial o seu aspecto meditativo e a posição acentuadamente budista, com a cabeça ligeiramente descaída sobre o braço esquerdo e as pernas cruzadas pelos tornozelos, com os joelhos afastados, a da direita um pouco descaída com o peso do globo do mundo que a mão respectiva segura. A túnica, bastante sumária, tem gola circular simples e mangas largas com pregas artificiais. O rosto

singelo, de menino, caracteriza-se pelo aspecto chinês dos delicados traços fisiológicos, e o cabelo, apanhado por um diadema na fronte, é formado por pequenas madeixas terminadas por caracóis, de carácter distinto das representações hispano-filipinas, assemelhando-se na sua estilização ao cabelo de algumas figuras

cíngalo-portuguesas (como o de duas Nossas Senhoras das colecções João Miguel Teixeira e António Miranda, de Lisboa). Uma imagem praticamente igual encontra-se na Igreja Paroquial de Paracuellos de Ribera (Saragoça), integrada num templete-relicário de prata, semelhante a uma custódia, de cerca de 1600. Foi revelada por Margarita Estella no estudo sobre marfins em Espanha [Estella, 1984, tomo I, est. 224; tomo II, cat. n.º 533], que o considerou hispano-filipino, por não encontrar modelos idênticos nas manifestações luso-orientais. Novos elementos permitem uma perspectiva diferente e uma provável filiação deste Menino Jesus na arte sino-portuguesa, desenvolvida na China por artistas locais para abastecer o mercado português, nomeadamente duas imagens muito semelhantes mas com a posição dos membros e do globo invertida, ambas da colecção do arquitecto José Lico (divulgados na exposição *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim*, com os números 290 e 291), bem como o parentesco da sua concepção budista com diversas imagens luso-orientais do Menino Jesus. Vagamente semelhante é um Menino cíngalo-português da Colecção José Lino da Mota, do Porto, sem globo e sentado numa esfera com as pernas abertas [Távora, 1983, n.º 87]. É mais idêntico um Menino Jesus Salvador do Mundo indo-português, do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro (apresentado na expo-

sição *Arte do Marfim*, realizada na Alfândega do Porto em 1998, com o n.º 112), sentado num coração, à semelhança de muitas imagens do Bom Pastor, as quais, abstraindo da indumentária e dos atributos de pastor, também adoptam posição bastante semelhante a este Salvador do Mundo.

Mais idênticas ainda são algumas representações de Santa Maria Madalena sentada à oriental e com a cabeça apoiada num braço, feitas em alto-relevo na base de algumas peanhas do Menino Jesus Bom Pastor, ou soltas, colocadas no pedestal de calvários indo-portugueses, as quais, em vez do globo, seguram por vezes uma chibata. Todos estes parentescos são reflexo da fascinante viagem de formas por todo o espaço luso-oriental que a expansão portuguesa fomentou.

JM

Bibliografia

A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim, 1991;
Arte do Marfim, 1998, Estella, 1984; Távora, 1983.

ORATÓRIO PORTÁTIL EM FORMA DE LIVRO COM NOSSA SENHORA E CALVÁRIO

Trabalho indo-português
Século XVII
Marfim
5 × 3,7 × 2,6 cm
Lisboa, Coleção António Miranda

O encanto especial deste oratório portátil reside na sua dimensão minúscula, de bolso. Com forma de livro, abre-se em duas metades, deixando ver no interior de cada uma cena, desbastadas na espessura do marfim, as quais estão bastante pormenorizadas, apesar de tão reduzidas. Nos cantos destes vãos, quatro orifícios circulares, maiores na placa da esquerda, facilitavam o encaixe das duas metades do livro. Na placa da esquerda, Nossa Senhora, pousada numa cabeça de anjo alada e com o crescente lunar sob os pés, atributo da Imaculada Conceição, pega num ramo com a mão direita (Nossa Senhora da Rosa, ou Nossa Senhora dos Remédios?), enquanto que com a esquerda segura ao colo o Menino Jesus Salvador do Mundo, com o globo respectivo. Dos lados, sobre dois dos orifícios referidos, estão duas figuras ajoelhadas e de mãos postas, vestidas de hábitos religiosos, possivelmente Santa Teresa de Ávila, à esquerda, e São João da Cruz, à direita (ou Santa Catarina de Siena e São Domingos?), mas a dimensão reduzida não permite maior rigor na iden-



tificação. Um resplendor enquadra a imagem de Nossa Senhora. O volante direito, preenchido por um Calvário que estabelece alguma simetria com o oposto, está centrado pelo Cristo Crucificado, com a figura de Maria Madalena ajoelhada, a abraçar a base da cruz, e dos lados Nossa Senhora, à esquerda, e São João, à direita, assentes nos orifícios dos cantos inferiores, os quais correspondem às figuras ajoelhadas que ladeiam Nossa Senhora. Esta invulgar peça é um dos muitos exemplos da originalidade criativa dos artistas orientais, quando confrontados com as necessidades dos portugueses fixados na Índia e a apetência pelos mais variados objectos devocionais que o catolicismo contra-reformista suscitou.

JM

Bibliografia

A Arte na Rota do Oriente, 1983; Silva, 1966; Távora, 1983.

CRISTO CRUCIFICADO

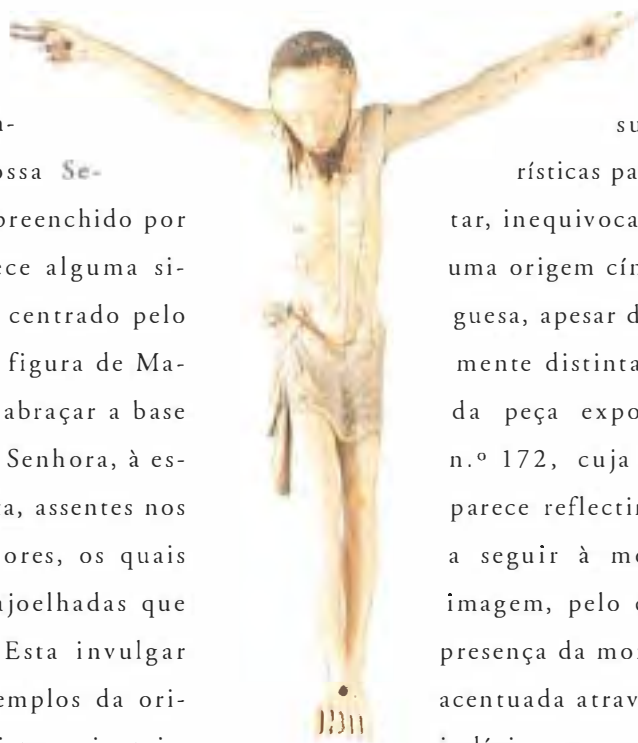
Trabalho cingalo-português
Segunda metade do século XVI

Marfim

33 × 28 × 7 cm

Lisboa, Coleção António Miranda

Esta notável representação de Cristo Crucificado, morto, já foi várias vezes considerada sino-portuguesa, mas as



suas características parecem apontar, inequivocamente, para uma origem cingalo-portuguesa, apesar de completamente distinta do modelo da peça exposta com o n.º 172, cuja serenidade parece reflectir o instante a seguir à morte. Nesta imagem, pelo contrário, a presença da morte está bem acentuada através de vários indícios, nomeadamente o aspecto esquelético do

corpo, o tronco com as costelas muito marcadas e a barriga mais encovada do que é habitual. Este carácter está ainda mais vincado na cabeça, no rosto cadavérico que acentua o encovado dos olhos, o volume do nariz e a saliência dos málares, com a barba e os cabelos descaídos sobre o ombro direito, policromados e tratados com a cuidada estilização habitual. Os braços, mãos e pernas têm realização semelhante à das imagens afins, mas os pés achatados, cruzados segundo o ângulo habitual, mostram o mesmo aspecto esquelético, com os dedos extremamente finos, longos e espalmados. O sendal apresenta o desenho ondulado das pregas característico destas peças, mas nesta imagem cola-se às pernas, acentuando o aspecto fúnebre. Esta representação macabra, de acutilante realismo, reflecte uma mani-

festação bastante rara na arte cingalo-portuguesa (e ausente das restantes luso-orientais), a qual encontra semelhanças numa imagem da Colecção Joaquim Torres, do Porto, ambas ultrapassadas por outro extraordinário Cristo da Colecção João Gonçalves do Amaral Cabral, na qual os traços cadavéricos estão ainda mais exacerbados.

JM

Bibliografia

A Arte na Rota do Oriente, 1983; *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim*, 1991 (peça n.º 394); Távora, 1983.

ANCHIETA, José de *Arte de Grammatica de Lingoa mais usada na Costa do Brasil* Coimbra: António de Mariz, 1595

Cota: BPE, Res. 274.
Ref.: Ans. 908.



Com licença do Ordinário & do Preposito geral
da Companhia de I E S V.
Em Coimbra per Antonio de Mariz, 1595:

O venerável José de Anchieta, missionário e apóstolo do Brasil, nasceu em São Cristóbal de la Laguna, Tenerife, Canárias, em 1534, e morreu em Reritiba, actual Anchieta, no estado do Espírito Santo, no Brasil, em 1597.

Em 1548 foi estudar para Coimbra, onde, três anos mais tarde, entrou na Companhia de Jesus. Em 1553 foi enviado para o Brasil.

O seu apostolado em terras de Vera Cruz prolongou-se por quarenta e quatro anos. À actividade missionária aliou a da promoção cultural dos índios. Começou por ensinar gramática na Casa de Piratininga, mudada depois para novo local, que virá a ser a actual cidade de São Paulo.

Além do ensino dedicou-se o padre Anchieta ao estudo da língua indígena, compondo uma arte da língua tupi, uma gramática, um vocabulário, um opúsculo para os confesores e outro para os que assistiam aos moribundos.

Estas obras foram um notável auxílio para os missionários e muito contribuíram para a uniformização da língua. Elas são análogas a muitas outras, escri-

tas por missionários jesuítas no Brasil, na África e, sobretudo, no Oriente, o que mostra como aqueles homens levavam, juntamente com a religião, a cultura, contribuindo assim para o encontro dos povos e o engrandecimento de Portugal.

Como Anchieta, muitos outros missionários, saídos da Universidade de Évora e de outras escolas jesuítas, estudaram em profundidade as línguas indígenas, que articulavam com a portuguesa, o que constituiu um grande passo para o estudo comparado das línguas do Oriente, do Brasil e da África. Foram pioneiros, entre outros, João Rodrigues, com a *Arte da Língua do Japan*; Manuel Álvares, cuja *Gramatica* ou *Arte* também foi publicada no Japão, com expressão bilingue; Luís Figueira, com a *Arte da Língua Brasileira*; e Álvaro Semedo, com os dicionários *Chinês-Português* e *Português-Chinês*.

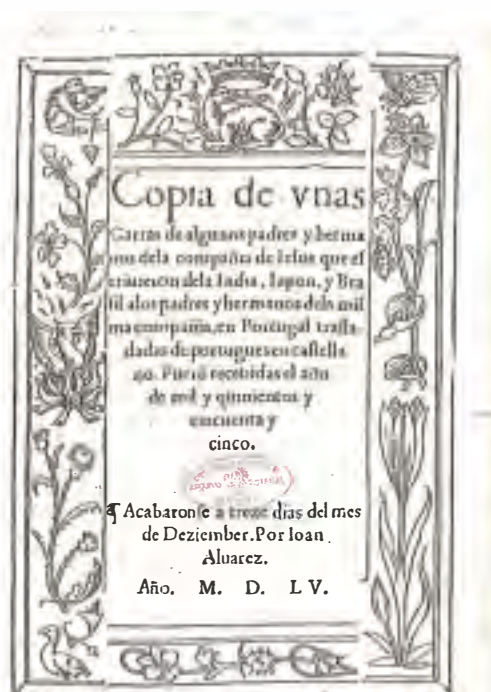
IC/JL

O conhecido apreço dos Jesuítas pela arte epistolar levará a que um manancial de cartas escritas das mais variadas zonas do império afluam a Portugal. No entanto, apesar de em princípio se destinarem a circular dentro da Companhia de Jesus, esses documentos interessavam também, pelo seu conteúdo, a todos os que sentiam uma natural curiosidade pelo que se passava além-mar. Assim, são abundantes as missivas que irão ser publicadas em português e em diversas traduções, como o prova esta edição, para circularem no estrangeiro com notícias da expansão dos Portugueses. Além dos objectivos de ordem social e cultural, esta literatura constituía, pois, um instrumento eficaz de divulgação da actividade dos Portugueses no mundo, desde o Brasil até ao Extremo Oriente, como é o caso da presente colecção.

IC/JL

*Copia de unas Cartas
de algunos padres y hermanos dela
Compañia de Iesus que escrivieron
dela India, Iapon y Brasil a los
padres y hermanos dela misma
Compañia en Portugal trasladadas de
portugues en castellano. Fueron
recebidas el año de mil y quinientos y
cincuenta y cinco
S.l.: João Álvares, 1555*

Cota: BPE, Res. 72.
Ref.: Ans. 66.



PRATO

China, dinastia Qing
Finais do século XVII(?)
Porcelana branca decorada a azul-cobalto
sob o vidrado
6 cm; Ø 37 cm
Lisboa, Colecção José Rosa

Prato circular, moldado com caldeira de perfil curvilíneo, aba levantada com bordo recortado e pé inclinado para o centro, de porcelana branca decorada a azul-cobalto intenso sob o vidrado.

O fundo mostra as armas dos Lancastre: o escudo com as armas reais portuguesas e, como timbre, o pelicano tirando sangue do peito para alimentar os filhos. As armas são rodeadas por dois ramos com frutos e flores.

A caldeira e a aba são preenchidas por decoração à maneira da *Kraakporselein* (literalmente “porcelana de car-

raca”): sobre fundo azul

brilhante, oito painéis ogivais, brancos, com motivos florais, alternam com bandas mais estreitas.

O tardo, além dos dois círculos que sublinham o pé e que separam a caldeira da aba, apresenta friso de

ondas rígidas azuis e, na aba, símbolos de bom augúrio com fitas ondulantes, nomeadamente os “objectos preciosos” – jóia (emblema de felicidade), corno de rinoceronte (o par simboliza alegria), pedra sonora (insígnia de justiça e perfeição, símbolo de boa sorte e emblema de harmonia), e folha de artemísia que afasta a doença e os espíritos malignos –, os “emblemas budistas” – concha (símbolo de boa sorte que quando soprada é suposto ouvir-se a voz de Buda chamando para a oração), livros (representam a ciência) e as castanhetas (atributo do Imortal taoísta Cao Guojiu). Nuno de Castro datou este prato da dinastia Ming, período Wanli (1575-1605). Ainda que pela forma, moldado e decoração da peça pareça tratar-se de um prato de porcelana dita *Kraakporselein*,

a decoração do tardo não é característica deste tipo de porcelana.

Além disso, é de referir que, entre os motivos decorativos, os frutos dos ramos que rodeiam as armas são semelhantes aos que decoram os serviços encomendados,



segundo o mesmo autor, cerca de 1715-1720, por D. Pedro de Lancastre Silveira Valente Castelo Branco Vasconcelos Barreto e Meneses (1697-1752).

Os mesmos frutos repetem-se em algumas peças “azul e branco” de cerca de 1700-1710 com armas de outras famílias portuguesas, nomeadamente Caldeira, Coelho e Costa, o que nos leva a crer que o prato em apreço é bastante mais tardio do que a época apresentada pelo autor atrás referido.

O nome da família Lancastre está relacionado com o Palácio de Santos, onde ainda hoje se pode apreciar um impressionante e intacto conjunto de porcelana chinesa “azul e branco” que preenche o tecto da sala de “porcelanas”.

MAPM

Bibliografia

Castro, 1987, pp. 43, 47-52; 1992, vol. II, n.º 74, pp. 92-93; Castro e Solla, 1928-1930, vol. II, n.º CXCII, pp. 162-164.

COFRE

Japão, arte *namban*
Inícios do século XVII, período Momoyama (finais)
Madeira lacada, com decoração dourada
e incrustações de madrepérola; ferragens de prata
10 × 16,5 × 9 cm
Évora, Coleção Particular

Este pequeno cofre integra-se num numeroso conjunto de peças de madeira lacadas, produzidas no Japão para o comércio português, conhecidas pela designação de arte *namban*, onde aparecem com frequência motivos de origem portuguesa ou símbolos cristãos. A forma, de pequena arca com tampa abaulada, é a habitual destas caixas de madeira, revestidas de laca negra. A decoração é realizada com pó de ouro e de prata, com pintura dourada e com incrustações de madrepérola, usuais na arte *namban*, destacando-se, neste caso, a preponderância dos elementos geométricos, em vez das ramagens e dos motivos livres, mais habituais, o que pode indicar uma realização relativamente tardia, na cronologia da arte *namban*, correspondendo ao final do período Momoyama ou à transição para o período Edo (cerca de 1614). As faces e o tampo estão contornados por frisos de dente de lobo, onde os dentes de madrepérola alternam com triângulos de laca decorada, semelhantes ao remate



de outras peças *namban*, como uma arqueta da Coleção Francisco Hipólito Raposo, em Lisboa, de um cofre da Coleção Herdeiros do Eng.º Bernardo Ferrão, no Porto, ou a moldura de uma pintura de oratório, do Museu Nacional de Soares dos Reis, no Porto. As superfícies do cofre estão cobertas por uma malha decorativa uniforme, em geral designada por enxaquetada (vulgar na azulejaria portuguesa dos séculos XVI e XVII), formada por quadrados de laca em disposição oblíqua, decorados com o mesmo motivo desenhado a ouro, separados por finas tarjas de madrepérola, composição pouco frequente na arte *namban*, que aparece a servir de fundo aos apainelados de uma arqueta da Coleção Francisco Hipólito Raposo. Na tampa, esta decoração é contínua mas a frente do cofre apresenta-se tripartida, através de dois frisos verticais pintados sobre o fundo enxaquetado. As ferragens, de prata, incluem o ferrolho gravado, com a forma de um escudete heráldico, dois botões relevados, em forma de flor de crisântemo, os lados da lingueta do ferrolho, vulgares nestas peças, e a pega simples, fixada ao tampo através de dois pequenos discos, também com a flor de crisântemo gravada.

JM

Bibliografia

Arte Namban, Os Portugueses no Japão, 1990; Ferrão, 1990; Pinto, 1990; *Via Orientalis*, 1991.

ESCRITÓRIO

Japão, arte *namban*

Finais do século XVI, período Momoyama

Madeira lacada, com decoração de pó de ouro e de prata e incrustações de madrepérola; ferragens de cobre dourado

33 × 51 × 34 cm

Proveniente da Quinta do Jogo (Arraiolos)

Arraiolos, Museu Municipal Tenente António Apolónio Piteira

Inv. n.º 52



utilização europeia dos escritórios, modelos reduzidos dos contadores, incentivou uma larga produção luso-oriental destes móveis, em especial na Índia e no Japão, como este exemplar, também designado por “arca-escritório”, caracterizado pela porta de baixar, ou batente. A caixa, que pode ser fechada pelo batente, está completamente preenchida por gavetas de diversas dimensões, centradas por uma de

frente quadrada e mais alta que as restantes, com fechadura, que evoca o cofre na parte central de diversos contadores europeus. Neste excelente móvel de arte *namban*, produzido no Japão para o mercado português, é especialmente notável a decoração de ramagens livres que o reveste integralmente, semelhante à de numerosas criações *namban* do final do século XVI, a qual excluiu os motivos geométricos também frequentes nestas peças. Lacado de negro, este escritório apresenta os ornatos desenhados a traço dourado, com alguns preenchidos a ouro e os outros sombreados a pó de ouro ou a pó de prata, sobre laca vermelha, o que proporciona uma variedade considerável de texturas e de efeitos cromáticos, enriquecidos pelas incrustações de fragmentos de madrepérola. As molduras das faces, os separadores das gavetas e o enquadramento da frente das mesmas estão decorados apenas com sinuosos filamentos dourados, cujas ondulações reproduzem gavinhas de videiras. As faces laterais, as costas e o tampo estão preenchidos por ramagens soltas e livres, com flores e frutos de diversas espécies. A decoração mais densa e elaborada concentra-se na face exterior do batente, com variadas plantas floridas sugerindo uma paisagem, e um casal de tigres representado na parte central. A face interna, pelo contrário, mostra ramagens mais soltas e leves, destacadas sobre o negro do fundo

lacado, semelhantes às usadas no interior do batente de outros escritórios e na parte interna dos tampos e nos tabuleiros de diversas arcas *namban*. Os graciosos motivos das gavetas são igualmente variados e soltos completando esta excelente criação da arte *namban*. As várias ferragens do móvel são de cobre dourado. As cantoneiras e as dobradiças, sóbrias, o escudete do ferrolho do batente e o espelho da fechadura da gaveta central são recortados e decorados com motivos gravados. Os puxadores das gavetas, em forma de pingentes, bem como as duas pegas das ilhargas, estão presos a botões relevados em forma de flor de crisântemo, muito vulgares nas peças *namban*.

JM

Bibliografia

Arte Namban, Os Portugueses no Japão, 1990 (peça n.º 50); Ferrão, 1990; Okamoto, 1972; Pinto, 1990.

CERQUEIRA, Luís

(padre, jesuíta, bispo do Japão)

Algumas couzas que o Bispo de Japão Dom Luíz Cerqueira assentou acerca desta Christandade com parecer de huma consulta que sobre isto fez em Nangazaqui em Novembro de 1598

Manuscrito em pasta com diversos outros documentos, em papel, 38,5 × 23,3 cm, numeração carimbada, tendo também outras mais antigas. Bom estado.

Cota: BPE, *Manuscritos*, cód. CXVI/2-11, peça 44, fl. 376.

Ref.: *IV Centenário*, p. 95.



bispo do Japão, D. Luís Cerqueira, nasceu em Alvito, em 1552.

Entrou na Companhia de Jesus em Évora, em 1566, onde fez o curso de Filosofia e começou o de Teologia que, segundo parece, concluiu em Roma, onde trabalhou um ano na Secretaria da Assistência de Portugal.

Leccionou Filosofia e Teologia em Coimbra e foi companheiro dos provinciais Sebastião de Moraes e João Correia.

No período de 1589 a 1593 foi lente de Teologia em Évora, onde se doutorou neste último ano, quando já havia sido eleito como coadjutor do bispo do Japão D. Pedro Martins.

Recebeu a sagração episcopal em Évora, em 1594, ano em que partiu para o Oriente. Aportado a Macau, em 1595, aí permanecerá com D. Pedro Martins, que havia sido desterrado do Japão.

Só desembarcará em Nagasaki em 1598. Seguiram-se dezasseis anos de actividade pastoral, nos quais visitou as cristandades, mesmo as mais remotas, criou as primeiras cinco paróquias, promoveu a formação do clero indígena, ordenando sete pagãos, e fez imprimir um *Manual de Casos de Consciência* em japonês, e a *Administração dos Sacramentos* em latim.

Teve sempre, porém, de lutar com dificuldades de vária ordem: instabilidade política, paganismo da maior parte da população, inimizade de poderosos, carência de recursos materiais e calúnias de protestantes.

D. Luís Cerqueira morreu em Nagasaki, a 15 de Fevereiro de 1614, depois de ter convertido ao Cristianismo 152 909 japoneses.

Além das obras já referidas escreveu as seguintes: *De Coelo et Mundo* (1582), *De Sphaeris* (1583), *In Parva Naturalia* (começado em 1582), *De Legibus*



(1590), *De Gratia* (1590), *Relatio de Martyrio Sex Christianorum Japonensium, 8 et 9 Decembris 1603 Habito, Epistola ad Claudium Aquavivam de Martyrio Christianorum Japonensium, 8 Martii 1606 Habito e Epistola ad Claudium Aquavivam de Martyrio Christianorum Japonensium 6 Octobris 1613 Habito*.

O documento que expomos constitui, com os últimos três, uma fonte privilegiada da história do Cristianismo no Japão e das dificuldades que os missionários tiveram de enfrentar, a custo da própria vida.

D. Luís Cerqueira é o terceiro de uma série de bispos jesuítas, ligados à Universidade de Évora, que organizaram canonicamente a cristandade do Japão, iniciada pelo grande apóstolo que foi São Francisco Xavier. O primeiro desses bispos, que foi também o primeiro do Japão, foi o madeirense D. Sebastião de Moraes, nomeado por Xisto V, em 1588, e o segundo, o conimbricense D. Pedro Martins.

A seguir a D. Luís Cerqueira foi nomeado, em 1618, o lisboeta D. Diogo Valente. Posteriormente, ainda foram eleitos os teólogos eborenses Diogo Luís, natural de Alpalhão, em 1641, e André Fernandes, natural de Viana do Alentejo, em 1649, mas o condicionalismo histórico não possibilitou a sua confirmação.

IC/JL

186

IESUS. Cartas que os Padres e Irmãos da Companhia de Jesus escreverão dos Reynos de Iapão e China aos da mesma Companhia da India e Europa desd'o anno de 1549 até o de 1580 [...]

Évora: Manuel de Lira, 1598

Cota: BPE, Res. 420 e 420-A (na Biblioteca Pública de Évora existem ainda, da mesma edição, o Res. 244, incompleto, e o *Século XVI*, 965, truncado).

Ref.: Ans. 774.



Esta obra, impressa em Évora, por ordem do arcebispo da mesma cidade, D. Teotónio de Bragança, transcreve e publica cartas que se referem à implantação do Cristianismo em terras longínquas, a usos e costumes de diversos povos

e a outras religiões, encontradas pelos Jesuítas nas suas missões em diversas partes do mundo, a partir de meados do século XVI.

D. Teotónio fez anteceder a compilação epistolar de um parecer e de uma carta que dirigiu a São Francisco Xavier e ao beato Simão Rodrigues, os introdutores da Companhia de Jesus em Portugal,



e evocou a acção dos Jesuítas, que continuaram a sua acção nas terras de missão. O prelado eborense explicitou também o grande objectivo da edição das *Cartas do Japão e da China*: o exemplo dos maiores deve servir de incentivo à acção missionária dos seus contemporâneos.

O arcebispo de Évora recordou, ainda, e com uma certa melancolia, o facto de ele próprio não ter conseguido realizar um dos seus sonhos de juventude: o de ser missionário em terras do Oriente. Note-se que as obras deste tipo se não destinavam apenas a uma circulação interna, a nível da Companhia de Jesus, mas também, e talvez principalmente, a corresponder a uma natural curiosidade dos leitores sobre as zonas exóticas a que a expansão e a missionação portuguesas chegavam.

As cartas dos missionários jesuítas constituíram, juntamente com as gramáticas das línguas portuguesa, latina e autóctones e os livros de geografia, história, ciências naturais e outras, instrumentos privilegiados de encontro dos povos. Essa preocupação cultural foi uma consequência natural da aturada formação académica dos missionários, adquirida em algumas das universidades do tempo, como a de Évora.

IC/JL

CRUZ, Gaspar da (frei)
Tratado das cousas da China
 Évora: André de Burgos, 1569-1570

Impresso sobre papel
 Lisboa, Biblioteca Nacional, Res. 386 P.



O *Tratado em que se cõtam muito por estẽso as cousas da China, cõ suas particularidades, e assi do reyno d'Ormuz* cuja impressão se iniciou ainda em 1569 mas que só haveria de terminar em Fevereiro de 1570, é o primeiro livro inteiramente dedicado à China a ser publicado na Europa. É seu autor o dominicano Gaspar da Cruz que, nascido em Évora, partiu para Goa em 1548, integrado no grupo de frades que inaugu-

rou as missões daquela ordem religiosa na Ásia. Volvidos alguns anos, em 1555, viajou de Malaca para o Camboja, esperançado numa rápida difusão do Cristianismo nesse reino. Todavia, os primeiros resultados haveriam de o desiludir e logo seguiu para a China, aportando na cidade de Cantão em finais do ano seguinte. Aí se demorou cerca de um mês, mas manteve-se na Ásia pelo menos durante mais uma década, deslocando-se ao sabor da estratégia missionária dos Dominicanos. Sabe-se que estava em Lisboa em 1569, tendo falecido a 5 de Fevereiro do ano seguinte em Setúbal. Duas semanas depois, a sua obra era publicada em Évora. O *Tratado das Cousas da China* foi publicado por André de Burgos, impressor espanhol que trabalhou em Sevilha antes de se estabelecer em Évora, sob a protecção do cardeal-infante D. Henrique. A obra de frei Gaspar da Cruz é uma das mais de quarenta que este impressor haveria de dar à estampa até 1579, o ano anterior à sua morte. No prólogo de sua autoria, que precede o do autor, André de Burgos dedica

a obra a D. Sebastião (o monarca, aliás, encontrava-se em Évora quando a obra saiu do prelo), louvando-lhe o interesse por “*coisas novas, em especial as da China, de que há tanto que dizer que põem admiração aos ouvintes*”.

O *Tratado* é composto por vinte e nove capítulos, rematando com um apêndice sobre Ormuz que parece constituir iniciativa do editor. Frei Gaspar da Cruz conjuga habilmente a sua experiência concreta da China com informações de terceiros (nomeadamente de Galiote Pereira), apresentando um detalhado retrato do império chinês e, bem assim, uma súmula das relações sino-portuguesas até 1556. A obra do padre dominicano, cujo plano é explicado no “aviso aos leitores”, é o corolário de um conjunto apreciável de notícias portuguesas sobre o Império do Meio que vinham sendo produzidas desde há meio século. Com essa massa informativa, de resto, o *Tratado* partilha o fascínio pela “*grandeza das coisas da China*”.

Publicada em ano de peste, a obra terá tido escassa tiragem, não se conhecendo hoje mais de uma dezena de exemplares da edição *princeps*. Não obstante, o *Tratado das Cousas da China* constituiu alfofobre de trabalhos posteriores sobre a China que lograram alcançar uma enorme difusão europeia. É o caso de Bernardino Escalante, *Discurso de la Navegacion que los Portugueses Hazen á los Reinos y Provincias del Oriente, y de la Noticia Que Se Tiene de las Grandezas del Reino de la China* (Sevilha, 1577); e de Juan González de Mendonza, *Historia de las Cosas mas Notables, Ritos y Costumbres del Gran Reyno de la China* (Roma, 1585). Do texto de Cruz se serviu também, embora citando, frei Jerónimo Román (*Republicas del Mundo*, Salamanca, 1595), até que uma tradução condensada do *Tratado* foi incluída na terceira parte da colectânea de viagens editada por Samuel Purchas (*Haklutyus Posthumus, or Purchas his Pilgrimages, Contayning a History of the World in Sea Voyages and Lande Travels*, Londres, 1625).

O *Tratado das Cousas da China*, de frei Gaspar da Cruz, é um caso modelar da importância de Évora no que respeita à divulgação de notícias, em Portugal e na Europa, sobre os novos mundos.

JMF

Bibliografia

Anselmo, 1977; Boxer, 1953; Cruz, 1997; D’Intino, 1989; Lach, 1965, vol. 1.

SANDE, Duarte de
*De Missione Legatorum Japonensium
ad Romanam curiam, rebusque
in Europa, ac toto itinere
animadversis [...]*
Macau: in Domo Societatis Jesu cum
facultate Ordinarii et Superiorum,
1590

Cota: BPE, Res. 364.
Ref.: Ans. 711.



çaim e Macau e Superior da Missão da China, tendo falecido em Macau em 1600.

Esta obra narra a viagem de uma embaixada de jovens japoneses a Roma. Partiram do Japão em 1582, num navio português, e chegaram a Lisboa em 1584. Foram calorosamente recebidos na capital e também em Évora e Vila Viçosa, contactando com uma realidade cultural e social totalmente diferente da sua. De Portugal, seguiram para Itália, de onde voltaram ao nosso país e daqui novamente para o Japão.

A edição que se expõe é considerada muito rara e parece ter sido a primeira a imprimir-se em Macau.

IC/JL

Bibliografia

Alciato, 1993; Battelli, 1931, p. 326; Borges, 1980; De Angelis, 1984; Dias, 1995 e 1996; Espanca, 1973; Moreira, 1991; Pereira, 1947; Sebastián, 1995.

padre Duarte de Sande, jesuíta, natural de Guimarães, partiu para a Índia em 1578, zona em que viveu por mais de vinte anos. Foi sucessivamente reitor dos colégios da Companhia em Ba-



IBLIOGRAFIA

- ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA, *Bibliografia Geral Portuguesa, Século XV*, 2 vols., Lisboa, Imprensa Nacional, 1941-1944 (inclui, a partir da página 183, a descrição das espécies que se encontram no Arquivo Distrital de Évora)
- ALCIATO, *Emblemas*, 2.^a ed., ed. e comentário de Santiago Sebastián, Madrid, 1993
- ALEGRIA, José Augusto, *História da Escola de Música de Évora*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973
- ALEGRIA, José Augusto, *Biblioteca Pública de Évora. Catálogo dos Fundos Musicais*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1977
- ALEGRIA, José Augusto, *O Colégio dos Moços do Coro da Sé de Évora*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997
- ALMEIDA, Fortunato de, *História da Igreja em Portugal*, 4 vols., Porto/Lisboa, Livraria Civilização, 1968
- ALMEIDA, Justino Mendes de, *Estudos de História da Cultura Portuguesa*, Lisboa, Academia Portuguesa da História, 1996
- ALVES, Ana Maria, *Iconologia do Poder Real no Período Manuelino: À Procura de Uma Linguagem Perdida*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1985
- ANSELMO, António Joaquim, *Bibliografia das Obras Impressas em Portugal no Século XVI*, Lisboa, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1926
- ANSELMO, António Joaquim, *Bibliografia das Obras Impressas em Portugal no Século XVI*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1977
- El Arte en la Época del Tratado de Tordesillas*, Valhadolide, Sociedad V Centenário do Tratado de Tordesilhas/Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994
- Arte Namban, os Portugueses no Japão*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1990
- A Arte na Rota do Oriente*, XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa, 1983
- BACKSBACKA, Ingjald, *Lufs de Morales*, Helsinquia, 1962
- BAPTISTA, Júlio César, *Limites da Diocese de Évora*, Évora, 1972
- BAPTISTA, Júlio César, *A Formação do Clero na Diocese de Évora*, Évora, 1979
- BAPTISTA PEREIRA, Fernando António (coord.), *Macau. As Ruínas de São Paulo, Um Monumento para o Futuro*, Lisboa/Macau, Missão de Macau e Instituto Cultural de Macau, 1994
- BARRETO, Luís Filipe, *Caminhos do Saber no Renascimento Português*, Lisboa, 1986
- BASSANI, E., e FAGG, W., *Africa and Renaissance: Art in Ivory*, Nova Iorque, 1988
- BATAILLON, *Études sur le Portugal au Temps de l'Humanisme*
- BATTELLI, Guido, "Um Medalhão da Renascença Italiana no Museu Machado de Castro", in *Ilustração Moderna*, Porto, n.º 52, 1931
- BEAUMONT, Maria Alice, *As 50 Melhores Obras de Arte em Museus Portugueses*, Lisboa, 1991
- BORGES, Nelson Correia, *João de Ruão Escultor da Renascença Coimbrã*, Coimbra, 1980
- BOXER, Charles Ralph, *South China in the Sixteenth Century, Being the Narratives of Galeote Pereira, Fr. Gaspar da Cruz, O.P., Fr. Martin de Rada, O.E.S.A. (1550-1575)*, Londres, The Hakluyt Society, 1953

BRANCO, Manuel J. C., "A Fundação da Igreja do Bom Jesus do Valverde e o Tríptico de Gregório Lopes", in *A Cidade de Évora*, n.ºs 71-76, 1988-1993

O Brilho do Norte. Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses/Instituto Português do Património Arquitectónico, 1997

BRUNET, Jacques-Charles, *Manuel du Libraire et de l'Amateur de Livres*, 5.ª ed., 6 vols., Paris, Firmin-Didot, 1860-1865

BUESCU, Ana Isabel, *Imagens do Príncipe. Discurso Normativo e Representação (1525-1549)*, Lisboa, Edições Cosmos, 1996

CAETANO, Joaquim Oliveira, "Identificação de Um Pintor", in *Oceanos*, n.º 13, Lisboa, 1993a, pp. 112-118

CAETANO, Joaquim Oliveira, "Diogo de Contereiras e a Sua Actividade no Convento de S. Bento de Cástris", in *A Cidade de Évora*, n.ºs 71-76, Évora, 1993b, pp. 73-94

CAETANO, Joaquim Oliveira, "Ao Modo de Itália: A Pintura Portuguesa na Idade do Humanismo", in *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no Tempo de Camões*, Lisboa, Centro Cultural de Belém/Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1995

CAETANO, Joaquim Oliveira, *O Que Janus Via. Rumos e Cenários da Pintura Portuguesa (1535-1570)*, dissertação de mestrado, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1996

CAETANO, Joaquim Oliveira, "Garcia Fernandes. Uma Exposição à Procura de Um Pintor", in *Garcia Fernandes. Pintor do Renascimento. Eleitor da Misericórdia de Lisboa*, Lisboa, Museu de São Roque, s.d. (1998)

CAETANO, Joaquim Oliveira, e CARVALHO, José Alberto Seabra, *Frescos Quinhentistas do Paço de São Miguel*, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 1990

CALVO, Ricardo, *Lucena. La Evasión en Ajedrez del Converso Calisto*, Ciudad Real, Perea Ediciones, 1997

CAPITÃO, Maria Amélia R. Mota, "Do Ensino das Artes na Universidade de Évora", in *A Cidade de Évora*, n.ºs 41-42, 1959

CARVALHO, José Alberto Seabra, *Estudo sobre Proveniências nas Coleções do Museu Nacional de Arte Antiga. Relatório de Estágio para Técnico Superior de 2.ª Classe do MNAA (Maio 1990-Maio 1991)* (inédito)

CARVALHO, José Alberto Seabra, "Pintura Luso-Flamenga em Évora no Início do Século XVI. O Mestre da Lamentação da Oficina do Espinheiro", in *A Cidade de Évora*, n.ºs 71-76, 1988-1994

CASTRO, Nuno de, *A Porcelana Chinesa e os Brasões do Império*, Porto, Civilização Editora, 1987

CASTRO, Nuno de, *A Porcelana e a Cerâmica Chinesa*, Porto, Civilização Editora, 1992

CASTRO E SOLA, Conde de, *Cerâmica Brasileira*, Lisboa, 1928-1930

CEBALLOS, Alfonso Rodriguez, "El Mundo Espiritual del Pintor Luis de Morales. En el IV Centenario de su Muerte", in *Goya*, n.º 196, Madrid, 1987

CENTENO, Yvette K., e RECKERT, Stephen (org.), *A Viagem de "Os Lusíadas": Símbolo e Mito*, Lisboa, Arcádia, 1981

CEREJEIRA, Manuel Gonçalves, *O Renascimento em Portugal, Clenardo e a Sociedade Portuguesa*, 2 vols., Coimbra, Coimbra Editora, Limitada, 1974

CHECA, Fernando, *Pintura y Escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, Cátedra, 1983

CID, Isabel, *Incunábulo da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora. Catálogo Abreviado*, Évora, Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, 1988

CID, Isabel, *Gil Vicente e a Sua Época*, Évora, 1992

- CID, Isabel (Estudo histórico, codicológico, paleográfico e índices), António Bocarro, *O Livro das Plantas de todas as Fortalezas, Cidades e Povações do Estado da Índia Oriental*, 3 vols., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992
- CID, Isabel (e outros), *Lugares e Regiões em Mapas Antigos*, s.l., Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997 (obra realizada por ocasião da exposição *Lugares e Regiões em Mapas Antigos*, Biblioteca Pública de Évora, de 11 de Julho a 11 de Agosto de 1997, no âmbito do XVII Congresso Internacional da História da Cartografia)
- COPINGER, W. A., *Supplement to Hain's Repertorium Bibliographicum or Collections towards a New Edition of that Work*, 3 vols., Milão, Gorlich Editore, 1950
- CORREIA, Vergílio, *Vasco Fernandes. Mestre do Retábulo da Sé de Lamego*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1924
- COSTA, M. Gonçalves da, "Inéditos de Filosofia na Biblioteca de Évora", in *A Cidade de Évora*, n.ºs 23-24
- COUTO, João, *A Pintura Flamenga em Évora no Século XVI. Variedade de Estilos e de Técnicas na Obra Atribuída a Frei Carlos*, Lisboa, 1943
- COUTO, João, "Alguns Tipos de Porta-Paz nas Coleções do Museu das Janelas Verdes", in *Boletim do MNAA*, vol. I, n.º 1, Lisboa, 1946
- COUTO, João, *A Oficina de Frei Carlos*, Lisboa, Artis, 1955
- COUTO, João, "Artes Plásticas", in *Ocidente*, Lisboa, Abril de 1963
- CRUZ, Frei Gaspar da, *Tratado das Coisas da China*, ed. de Rui Manuel Loureiro, Lisboa, Cotovia, 1997
- DE ANGELIS, Maria Antonietta, *Gli Emblem di Andrea Alciato nella Edizione Steyner del 1531. Fonti e Simbologie*, Salerno, 1984
- DESCHAMPS, P., e BRUNET, G., *Manuel du Libraire et de Amateur de Livres*, Paris, Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1878
- DIAS, J. S. Silva, *Portugal e a Cultura Europeia*, Coimbra, 1953
- DIAS, J. S. Silva, *Correntes do Sentimento Religioso em Portugal (Séculos XVI a XVIII)*, 2 vols., Coimbra, Universidade de Coimbra/Centro de Estudos Filosóficos, 1960
- DIAS, J. S. Silva, *A Política Cultural da Época de D. João III*, 2 tomos, Coimbra, Faculdade de Letras, Instituto de Estudos Filosóficos, 1969
- DIAS, Pedro, *A Arquitectura Manuelina*, Porto, Civilização, 1987
- DIAS, Pedro, *A Escultura Maneirista Portuguesa. Subsídios para Uma Síntese*, Coimbra, 1995
- DIAS, Pedro, *O Fydias Peregrino. Nicolau Chanterene e a Escultura Europeia do Renascimento*, Coimbra, 1996
- D'INTINO, Raffaella, *Enformação das Cousas da China. Textos do Século XVI*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989
- Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura***, 18+3 vols., Lisboa, Editorial Verbo, s.d.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana***, 70+10+22 vols., Madrid, Espasa-Calpe, S.A., s.d.
- Estatutos da Universidade de Évora***, BPE, cód. CXIV/2-31
- ESPANCA, Túlio, *Património Artístico do Concelho de Évora. Arrolamento das Freguesias Rurais*, Évora, Câmara Municipal de Évora, 1957
- ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal. Concelho de Évora*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1966
- ESPANCA, Túlio, "O Convento de N.ª S.ª do Paraíso de Évora", in *A Cidade de Évora*, ano xxx, n.º 56, 1973
- ESTELLA, Margarita, *La Escultura Barroca de Marfin en España, Escuelas Europeas y Coloniales*, Madrid, Instituto Diego Velazquez, 1984
- A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim***, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991

- FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português, dos Primórdios ao Maneirismo*, Porto, Lello & Irmãos Editores, 1990
- FIGUEIREDO, José de, "Pintura Primitiva Portuguesa. Frey Carlos", in *Lusitânia*, fasc. 1, Janeiro de 1924
- FONSECA, Francisco da, *Evora Gloriosa*, Roma, Officina Komaerkiana, 1728
- FONSECA, Martinho da, *Aditamentos ao Dicionário Bibliográfico Português de Inocêncio Francisco da Silva*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1927
- FRAGA IRIBARNE, Manuel, *Luis de Molina y el Derecho de la Guerra*, Gráficas Salnés, 1961
- FRANCISCO HENRIQUES, *Um Pintor em Évora no Tempo de D. Manuel*, Évora, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses/Câmara Municipal de Évora, 1997
- FRANCO, António, *Évora Ilustrada*, Évora, Edições Nazareth, 1945
- GARCIA ROJO, Diosdado, e ORTIZ DE MONTALVAN, Gonzalo, *Catalogo de Incunables de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1945
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Luis de Morales*, Madrid, 1961
- GIL, Fernando, e MACEDO, Hélder, *Viagens do Olhar. Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português*, Lisboa, Campo das Letras, 1998
- GOMES, João Pereira, *Os Professores de Filosofia da Universidade de Évora (1559-1759)*, Évora, 1960
- GOMES DA SILVA, N. E., "Algumas Notas sobre a Edição das Ordenações Manuelinas de 1512-1513", in *Scientia Iuridica*, n.º 26, 1977
- GOMES, Pinharanda, *Caminhos Portugueses de Teresa de Ávila*, Braga, Editora Pax Lda., 1983
- GONZÁLEZ MARTÍ, J., "Cuatro Retablos de la Catedral Atribuidos a Juan de Borgoña y Francisco de Amberes", in *Boletín Academia de Toledo*, 1924
- GRILLO, Fernando, "São João Evangelista", in *O Brilho do Norte, Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses/Instituto Português do Património Arquitectónico, 1997
- GUERREIRO, Jerónimo de Alcântara, *Galeria dos Prelados de Évora*, Évora, 1971
- GUERREIRO, Jerónimo de Alcântara, *Notícias da Igreja Eborense*, Évora, 1973
- GUSMÃO, Adriano, "Os Primitivos e a Renascença", in *Arte Portuguesa*, dir. de João Barreira, vol. II, Lisboa, s.d. (1951)
- HAEBLER, Conrado, *Bibliographia Ibérica del Siglo XV. Enumeración de todos los Libros Impresos en España y Portugal hasta el Año de 1500 con Notas Críticas*, 2 vols., La Haye/Leipzig, Martinus Nijhoff/Karl W. Hiersemann, 1904-1917
- HAIN, Ludovicus, *Repertorium Bibliographicum in quo Libri Omnes ab Arte Typographica Inventi usque ad Annum MD*, 5 vols., Milão, Gorlich Editore, 1948
- HARTHAN, J. P., *Lâge d'Or des Livres d'Heures*, Paris/Bruxelas, Elsevier Séquoia, 1977
- HOEFER (dir.), *Nouvelle Biographie Universelle depuis les Temps les plus Reculés jusqu'a nos Jours [...]*, 46 tomos, Paris, Firmin Didot Frères Éditeurs, 1852-1866
- Imaginária em Marfim na Ilha de São Miguel*, Ponta Delgada, Museu Carlos Machado, 1989
- Inventário Colectivo dos Registos Paroquiais, vol. I – Centro e Sul*, Lisboa, Arquivos Nacionais-Torre do Tombo, 1993
- Inventário do Museu de Évora – Coleção de Ourivesaria*, Lisboa, 1993
- KLIBANSKY, R., PANOFKY, E., e SAXL, F., *Saturno y la Melancolía*, Madrid, Alianza, 1991
- KUBLER, George, *A Arquitectura Portuguesa Chã entre as Especiarias e os Diamantes, 1521-1706* (1.ª ed., 1972), versão portuguesa, Lisboa, 1988

- LACH, Donald, *Asia in the Making of Europe*, Chicago, The University of Chicago Press, 1965
- LAVAJO, Joaquim Chorão, *Os Jesuítas e as Missões no Alentejo no Século XVI*, separata da *Igreja Eborensis*, 1991
- LAVAJO, Joaquim Chorão, *O Cardeal D. Henrique e a Formação do Clero de Évora*, separata de *Actas do Congresso de História do IV Centenário do Seminário de Évora*, vol. II, Évora, 1994
- Livros Impressos no Século XVI Existentes na Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora. I – Tipografia Portuguesa*, Évora, Publicações da Junta Distrital de Évora, 1964
- Livros Impressos no Século XVI Existentes na Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora. II – Tipografia Espanhola*, Évora, Publicações da Junta Distrital de Évora, 1966
- Livros Impressos no Século XVI Existentes na Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora. III – Tipografia Francesa*, Évora, Publicações da Junta Distrital de Évora, 1966
- LUKÁKS, Ladislaus, *Monumenta Paedagogica Societatis Iesu*, 4 vols., Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 1974
- MACEDO, Hélder, *Camões e a Viagem Inicidática*, Lisboa, 1980
- MACHADO, Diogo Barbosa, *Biblioteca Lusitana Histórica, Crítica e Cronológica*, 2.^a ed., 4 tomos, Lisboa, 1930-1935
- MARIAS, Fernando, *El Largo Siglo XVI*, Madrid, 1986
- MARIAS, Fernando, *Luis de Morales*, Madrid, 1992
- MARKL, Dagoberto, “O Xadrez na Arte e na Literatura Portuguesas na Idade Média e no Renascimento. Breves Exemplos”, in *A Cidade de Évora*, 2.^a série, n.º 1, 1994-1995
- MARKL, Dagoberto, in *História da Arte Portuguesa*, vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995
- MARKL, Dagoberto, *Ibn Ammar, Um Xadrezista-Poeta de Silves (1031-1086)*, opúsculo publicado com o apoio da Câmara Municipal de Silves, 1998
- MARKL, Dagoberto L., e PEREIRA, Fernando António Baptista, *O Renascimento*, vol. VI da *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986
- MARLIER, George, *Ambrosius Benson et la Peinture à Bruges au Temps de Charles-Quint*, Damne, 1957
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., e BAPTISTA PEREIRA, F. A. (coord.), *El Arte en el Tiempo del Tratado de Tordesillas*, Valhadolide, Sociedade V Centenário do Tratado de Tordesilhas/Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994
- MARTINS, José V. de Pina, *Humanismo e Erasmismo na Cultura Portuguesa do Século XVI. Estudos e Textos*, Paris, Centro Cultural Português, 1973
- MARTINS, Mário, *Estudos de Cultura Medieval*, vol. III, Lisboa, Edições Brotéria, 1983
- MATOS, Luís de, “Ebora Humanística 1490-1550”, in *A Cidade de Évora*, Évora, n.º 59, 1970
- MENDEIROS, José Filipe, “Vultos Insignes da Universidade de Évora”, in *Lumen*, 1937
- MENDEIROS, José Filipe, “O Humanismo da Universidade de Évora”, in *A Cidade de Évora*, vols. XVII-XVIII, 1960-1961
- MENDEIROS, José Filipe, *As Ciências Sagradas no Primeiro Meio Século da Universidade de Évora*, Évora, 1963
- MENDEIROS, José Filipe, *Guia do Museu de Arte Sacra da Catedral de Évora*, Évora, 1985
- MENDEIROS, José Filipe, “O Calipolense D. João de Melo”, in *Calípole*, n.ºs 3-4, 1995-1996
- MENDES, João, *Verbo. Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. XII, col. 763
- MOREIRA, Rafael, *Vasco Fernandes, Jorge Afonso e o Mestre da Lourinhã. Três Notas sobre Pin-*

tura Manuelina, separata das *Actas do Simpósio "Vasco Fernandes, Pintor Renascentista de Viseu"*, Viseu, Museu Grão Vasco, 1991a

MOREIRA, Rafael de Faria Domingues, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal. A Encomenda Régia entre o Moderno e o Romano*, Lisboa, dissertação de doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991b

OKAMOTO, Yoshiro, *The Namban Art of Japan*, Nova Iorque, John Weatherhill, Inc., 1972

OREY, Leonor, *Cinco Séculos de Joalharia*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1995

ORTA, Garcia de, *Colóquios dos Simples e das Drogas e Cousas da Índia*, 2 vols., Lisboa, 1891

PALAU CLAVERAS, Agustin, *Indice Alfabético de Titulos-Materias, Correcciones, Conexiones y Adiciones del Manual del Librero Hispano-americano de Antonio Palau y Dulcet [...]*, 7 vols., Empuries-Oxford, Palacete Palau Dulcet-The Dolphin Book, 1981-1987

PALAU Y DULCET, António, *Manual del Librero Hispano-Americano*, 2.^a ed., 28 vols., Barcelona, Lib. Palau, 1948-1977

PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre Iconología*, Madrid, Alianza, 1972

PELLECHET, M., *Catalogue Général des Incunables des Bibliothèques Publiques de France*, 3 vols., Paris, Alphonse Picard et Fils, 1897-1909

PEREIRA, Duarte Pacheco, *Esmeraldo de Situ Orbis*, Lisboa, 1905

PEREIRA, Gabriel, *Documentos Históricos da Cidade de Évora*, parte II, Évora, Tip. da Casa Pia, 1885-1895

PEREIRA, Gabriel, *Estudos Eborenses. História e Arqueologia*, I, 2.^a ed., Évora, Edições Nazaréth, 1947

PEREIRA, Gabriel, *Estudos Eborenses*, Évora, 2.^a ed., 1951

PEREIRA, Isaías da Rosa, "Subsídios para a História da Igreja Eborense, Séculos XVI e XVII", in *Arquivo do Centro Cultural de Paris*, vol. IV, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992

PINTO, Maria Helena Mendes, *Lacas Namban em Portugal*, Lisboa, Edições Inapa, 1990

PORFÍRIO, José Luís, *Pintura Portuguesa. Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, 1991

PORFÍRIO, José Luís, *A Pintura no Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, 1992

Portugal et Flandres. Visions de l'Europe, Bruxelas, Europália 91-Portugal, 1991

IV Centenário da Fundação da Universidade de Évora, Exposição Bibliográfica, Évora, 1959

QUEIRÓS, José, *Cerâmica Portuguesa e outros Estudos*, organização de José Manuel Garcia e Orlando da Rocha Pinto, Lisboa, Editorial Presença, 1987

RAMALHO, Américo da Costa, "Algumas Figuras de Évora no Renascimento", in *A Cidade de Évora*, n.ºs 65-66, Évora, 1982-1983

RAMALHO, Américo da Costa, *Para a História do Humanismo em Portugal*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1988

RÉAU, Louis, *Iconographie de l'Art Chrétien*, tomo III, *Iconographie des Saints, P-Z, Répertoires*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959

Regimento dos Colegiais Moços de Côro, ASE, EE, 20, O

REIS-SANTOS, Luís, *Frei Carlos*, Lisboa, 1940

REIS-SANTOS, Luís, "Frei Carlos", in *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol. V, Lisboa, Ed. Enciclopédia, s.d. (1940)

REIS-SANTOS, Luís, *Painéis dos Mestres de Ferreira de Igrejas e Conventos de Évora*, separata de *A Cidade de Évora*, Évora, 1950

REIS-SANTOS, Luís, *Garcia Fernandes*, Lisboa, Artis, 1957

- RESENDE, André de, *Oratio de Synodis L. Andreae Resendii Eborensis Poemata, Epistolae, Orationes*, Colónia, 1613
- RESENDE, André de, *Vida do Infante D. Duarte [...]*, Lisboa, Officina da Academia das Sciencias, 1789
- RESENDE, André de, *Oração de Sapiência (Oratio pro rostris)*, tradução de Miguel Pinto de Meneses, introdução de Artur Moreira de Sá, Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1956
- RESENDE, André de, *Elogio de Erasmo (Erasmii Encomium)*, Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1961
- RIVARA, Joaquim Heliodoro da Cunha, *Catalogo dos Manuscriptos da Bibliotheca Publica Eborensis*, 4 vols., Lisboa, Imprensa Nacional, 1850-1871
- RODRIGUES, Dalila, "A Pintura no Período Manuelino", in *História da Arte Portuguesa*, dir. de Paulo Pereira, vol. II, Lisboa, 1995
- RODRIGUES, Dalila, "A Obra do Entalhador e Escultor Flamengo Arnao de Carvalho – Novos Contributos", in *Arte Ibérica*, n.º 16, Julho de 1998
- RODRIGUES, Francisco, *A Formação Intelectual do Jesuíta*, Porto, Liv. Magalhães & Moniz, 1917
- RODRIGUES, Francisco, *História da Companhia de Jesus na Assistência de Portugal*, 7 vols., Porto, 1931-1950
- RODRIGUES, Maria Idalina Resina, *Fray Luis de Granada y la Literatura de Espiritualidad em Portugal (1554-1632)*, Madrid, 1988
- RUIVAL, Maria Julieta, *Teremos um Van Eyck em Portugal?*, separata de *Belas-Artes*, n.º 23, Lisboa, 1967
- SANDÃO, Artur de, *Faiança Portuguesa, Séculos XVIII-XIX*, Barcelos, Livraria Civilização, 1976
- SANTOS, Armando Vieira, *Obras-Primas da Pintura Estrangeira no Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, 1965
- SANTOS, Cândido dos, "Humanismo e Teologia nos Meados do Século XVI", in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. IX, Paris, 1975
- SANTOS, Domingos Maurício Gomes dos, *A Universidade de Évora. IV Centenário, 1 de Novembro de 1559-1 de Novembro de 1959*, Lisboa, Ed. Brotéria, 1959
- SARAIVA, António José, *História da Cultura em Portugal*, vol. II, Lisboa, Jornal do Foro, 1955
- SEBASTIÁN, Santiago, *Emblemática e História del Arte*, Madrid, 1995
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo, "Évora e os Ebo-renses na Expansão Portuguesa", in *A Cidade de Évora*, n.º 59, 1976
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal*, vol. III, Lisboa, Editorial Verbo, 1978
- SERRÃO, Vitor, *A Pintura Maneirista em Portugal*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982
- SERRÃO, Vitor, "A Pintura Maneirista e o Desenho", in *O Maneirismo*, dir. de Vitor Serrão, vol. VII da *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986
- SERRÃO, Vitor, "A Actividade do Pintor Maneirista Luís de Morales em Portugal: Novas Obras e Rastreio de Influências", in *As Relações Artísticas entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos*, II Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte, Coimbra, 1987
- SERRÃO, Vitor, "O Corpo e a *Maniera* Portuguesa do Século XVI", in *Vértice*, n.º 51, Lisboa, 1992
- SILVA, Inocêncio Francisco da, *Diccionario Bibliographico Portuguez. Estudos de Innocencio Francisco da Silva applicaveis a Portugal e ao Brasil*, 22 vols., Lisboa, Imprensa Nacional, 1858-1923
- SILVA, Maria Madalena de Cagigal e, *A Arte Indo-Portuguesa*, Lisboa, Edições Excelsior, 1966
- SILVA JÚNIOR, António Joaquim Lopes da, *Os Reservados da Biblioteca Pública de Évora*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1905
- SOLIS RODRIGUEZ, Carmelo, *Escultura y Pintura del Siglo XVI*, separata de *Historia de la Baja Extremadura*, Badajoz, 1986

- SOLIS RODRIGUEZ, Carmelo, "Luis de Morales. Nuevas Aportaciones Documentales", in *Revista de Estudios Extremeños*, tomo XXXIII, n.º 3, tomo XXXIV, n.º 1, Badajoz, 1977-1978
- SORIA, Martin S., "Francisco de Campos (?) and Mannerist Ornamental Design in Evora, 1555-1580", in *Belas-Artes*, n.º 10, Lisboa, 1957b, pp. 33-39
- SORIA, Martin S., "The S. Quintino Master" in *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, 3.ª série, n.º 3, Lisboa, 1957a, pp. 22-27
- SOUSA, Frei Luis de, *História de São Domingos* (1.ª ed., 1623), Lisboa, 1977
- SOUSA, Francisco António Clode, "A Igreja Matriz da Ribeira Brava", in *Ourivesaria – A Sala de Ourivesaria da Igreja da Ribeira Brava*, Funchal, 1995
- SOUZA, A. C., *Provas do Livro IV, da História da Casa Real Portuguesa*, Coimbra, 1950
- SOUZA, José Soares de, *Índice Alfabético do Dicionário Bibliográfico Português de Inocêncio Francisco da Silva*, São Paulo, Departamento de Cultura, Divisão de Bibliotecas, 1938
- STEGMÜLLER, Friedrich, *Filosofia e Teologia nas Universidades de Coimbra e Évora no Século XVI*, Coimbra, 1959
- TAROUCA, Carlos da Silva, *Inventário das Cartas e dos Códices Manuscritos do Arquivo do Cabido da Sé de Évora*, Évora, Edições Nazaréth, 1946
- TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, "Imaginária de Marfim Indo, Singalo, Sino e Nipo-Portuguesa", in *Musev*, 2.ª série, n.º 11, Porto, 1969
- TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, *Imaginários Hispano-Filipina e Luso-Portuguesa*, separata de *Gil Vicente*, 2.ª série, vol. XXV, n.ºs 3-4 e 5-6, Guimarães, 1974
- TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983
- TEIXEIRA, José Carlos da Cruz, *A Pintura do Renascimento em Portugal. Ensaio de Caracterização*, tese de doutoramento mimeografada apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991 (inédito)
- TELLES, Baltasar, *Chronica da Companhia de Jesus na Provincia de Portugal*, Lisboa, 1647
- No Tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimentos*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses/Instituto Português de Museus, 1992
- VASCONCELLOS, Diogo Mendes de, *Vida do Licenciado Andre de Rezende Escripta por [...] Tirada do Latim em Lingoagem*, ed. de Bento Jozé de Souza Farinha, *Colleçam das Antiguidades de Evora*, Lisboa, Officina da Real Meza Censoria, 1785
- VELOSO, José Maria Queirós, *A Universidade de Évora. Elementos para a Sua História*, Lisboa, Academia Portuguesa da História, 1949
- Via Orientalis*, Bruxelas, Europalia 91-Portugal, Galeria da CGER, 1991
- VINDEL, Francisco, *El Arte Tipográfico en Cataluña durante el Siglo XV*, 9 vols., Madrid, 1945



COMISSÃO NACIONAL
PARA AS COMEMORAÇÕES
DOS DESCOBRIMENTOS
PORTUGUESES



CÂMARA MUNICIPAL
DE ÉVORA



MC
Município de Évora
Município de Évora

Arquitetura de Évora