

## 3.4 A escultura

### 3.4.1 *O naturalismo e os novos temas*

Na escultura gótica **reflete-se, de forma directa e intensa, a mudança clara que o homem medieval, a partir do século XII, experimentou no seu relacionamento com o mundo e a natureza.** Transformações de ordem variada processadas ao longo desse século estão na origem dessa mudança de atitude: o mundo, criação de Deus, passa a ser olhado como um lugar de beleza e de harmonia que compete ao homem fruir e desenvolver, e não como o «vale de lágrimas», lugar de expiação da culpa e da preparação do dia último do Juízo Final. Por consequência, aos temas apocalípticos, às visões monstruosas e terríficas da arte românica, sucede-se, paulatinamente, **a serenidade de um naturalismo visível quer na temática quer no tratamento das formas.** Os motivos vegetalistas estilizados e de feição geometrizar que a escultura românica utilizara são substituídos, na arte gótica, por folhagem tratada com um naturalismo fresco e primaveril, reflexo, como se disse, do novo entendimento do mundo e do papel que o homem nele deve desempenhar. No **Mosteiro de Alcobaça** é já sensível essa mudança: nos capitéis da igreja e do dormitório, a par dos entrançados e da folhagem hirta, surge uma outra folhagem mais solta de movimentos, se bem que acusando ainda alguma timidez. **Nos claustros da Sé Velha de Coimbra, da Sé de Lisboa e do Mosteiro de Alcobaça,** a presença de temas ainda românicos (que não disfarçam, no entanto, um tratamento plástico mais próximo das formas góticas) alterna com a decoração de elementos vegetalistas assumidamente góticos. Esta hesitação no abandono da tradição românica está ainda presente em duas obras fundamentais do século XIV: nos capitéis do **claustro do Mosteiro de Celas** e das naves da **igreja de Leça do Balio**, os respectivos escultores deixaram-nos a obra-prima dos capitéis historiados de toda a arte medieval portuguesa. Ocupando por inteiro a cesta de cada capitel, desdobram-se cenas figurativas do Novo Testamento cujas figuras, porém, têm mais espaço de respiração e de movimento, com uma liberdade já característica da arte gótica.

De qualquer forma, é ao longo do século XIV que a escultura atinge a dimensão total da imitação da natureza: na igreja matriz da **Lourinhã**, no deambulatório da **Sé de Lisboa**, no coro fernandino da **Igreja de S. Francisco de Santarém**, as folhas de hera, as parras de videira e outras espécies da flora campestre desdobram-se em dois andares e enchem-se de um viço definitivamente naturalista. Quando mestre Huguet é colocado à frente das obras da **Batalha**, introduz nessa decoração vegetalista os enrolamentos nervosos, as folhas espinhosas e carnudas do cardo, que, na expressão poética de Huizinga, anunciam os tons cálidos do Outono. Será, então, o momento de, na **época manuelina**, a decoração arquitectónica explodir numa multiplicidade temática em que à folhagem até aí usada se acrescentam os frutos da azinheira, da romãzeira, do cardo, etc., reaparecendo, entre outros temas zoomórficos, as sereias e os dragões que o românico já utilizara, em conjunto com a presença obsessiva do brasão régio e da esfera armilar. É, de certa forma, a celebração orgiaca de uma arte em momento final, quando novos temas, retirados de uma gramática renascentista, se imiscuem por entre o tumultuar das formas ainda góticas.

Figura 113.

As novidades da escultura gótica não se restringem, no entanto, apenas aos motivos naturalistas dos capitéis. A escultura de vulto e autónoma adquire maior importância, **ganhando as imagens uma serenidade cuja expressão, uma vez mais, traduz o humanismo da visão e do pensamento góticos.** Cristo deixa de ser o juiz implacável e severo para se tornar misericordioso, aproximando-se, sem que a sua divindade seja posta em causa, da humanidade à qual se havia igualado. Neste aspecto, uma das peças mais representativas é o «**Cristo ressuscitado**» executado nas oficinas eborenses (séculos XIV-XV): a beleza do mármore de Estremoz acentua a serena elegância e humanismo da figura, com um tratamento muito cuidado e exemplar, sobretudo ao nível do manto e do rosto. Ao longo dos séculos XIV e XV, é o dramatismo da morte de Cristo que, entre os temas escolhidos, adquire nova coloração: o «**Cristo Negro**», de Coimbra, resume exemplarmente o sentido do sofrimento e do patético de um Deus que, em definitivo, é abandonado à sua condição de mortal.

A novidade maior, no entanto, dos temas da escultura gótica é o **destaque dado à representação da figura da Virgem como mãe de Cristo.** Devoção espalhada sobretudo por S. Bernardo, reflecte, uma vez mais, o sentido humanista da época gótica e, inclusive, o novo papel desempenhado pela mulher na sociedade, como, a outro nível, as trovadorescas cantigas de amigo e de amor confirmam. **Sentada num trono, com o filho no regaço** – como as duas esculturas guardadas no Museu do Caramulo, dos séculos XIII e XIV, das quais uma se destaca «pela beleza, pelo ar amoroso e juvenil»<sup>1</sup> – **ou de pé, expectante, com a mão direita sobre o ventre que esconde o filho nascituro** – as populares «Senhoras do Ó», de que as mais notáveis são as que saíram das mãos do mestre coimbrão Pero, no século XIV –, as representações da Mãe de Deus são um dos exemplos mais impressionantes das novidades que a época gótica apadrinou e que na arte se concretizaram de forma exemplar.

<sup>1</sup> Pedro Dias, «O Gótico», in *História da Arte em Portugal*, vol. 4, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, p. 113.

Figura 114.

Entretanto, **no portal da Sé de Évora** e por intervenção do bispo D. Pedro, na sequência da construção do claustro, a escultura gótica conhece, pela primeira vez, um programa iconográfico desenvolvido, que aproxima este templo dos programas ambiciosos dos portais das catedrais góticas. Substituindo em parte os colunelos das arquivoltas, dispõem-se 10 Apóstolos, envoltos em mantos de pregas largas e sustentando um livro. Apesar da aparente monotonia desses dez rostos bem modelados, cada estátua possui uma vida própria, obtida sobretudo pelo movimento diferenciado que ostenta. A completar o grupo, S. Pedro e S. Paulo, isolados na ombreira do portal, destacam-se também pela mão diferente que os modelou e que, apesar de revelar algum arcaísmo, soube imprimir um ricto de patética angústia que contrasta com a serenidade de todos os outros Apóstolos. A qualidade e a inovação plástica deste conjunto iconográfico completa-se com a colocação, em cada ângulo interior do claustro, das estátuas dos quatro Evangelistas e, na capela funerária do prelado, de outras estátuas de vulto que confirmam não só o momento artístico de excepção atingido em Évora como também a envergadura do próprio encomendante.

Figura 115.

É no **Mosteiro da Batalha**, no entanto, que pela primeira vez se encontra desenvolvido, em toda a plenitude, o programa iconográfico característico das grandes

---

obras da arquitectura gótica. Aos Apóstolos, colocados sobre os umbrais como colunas simbólicas da Igreja, sobrepõe-se, nas arquivoltas, a figuração da corte celestial (profetas, anjos músicos, reis de Israel, mártires, querubins), disposta do exterior para o interior, de acordo com a sua hierarquia, até se atingir, no tímpano, o clímax da representação: Deus, sentado em majestade e figurado como um anção, rodeado pelos quatro Evangelistas. Toda esta composição finaliza com o tema, disposto sobre as arquivoltas, da Coroação da Virgem, remate feliz da importância, já aqui analisada, da representação da Mãe de Deus assumida pela escultura gótica.

É, aliás, a Virgem que, no mais desenvolvido portal da época manuelina (o da fachada sul do **Mosteiro dos Jerónimos, de Lisboa**), ocupa destacadamente o centro de toda a composição, sob a invocação de Nossa Senhora de Belém. Não é esta a única novidade desta obra exemplar: juntamente com a presença inédita da representação do Infante D. Henrique, no mainel da porta, toda a restante composição (que respeita os programas tradicionais) se desenvolve, até à cornija, como um grandioso retábulo exposto à praia que a marítima gente demandava. O esplendor de toda a campanha de Belém alcança um remate condigno na própria porta principal, que, apesar de mais humilde, recebeu, em representação tirada do natural, o rei D. Manuel e sua terceira esposa, ajoelhados e protegidos pelos respectivos santos protectores.

Figuras 116 e 117.

A excelência de tratamento que os portais da época manuelina receberam teve, no portal das **Capelas Imperfeitas da Batalha**, realizado por **Mateus Fernandes** em 1509, e no **Convento de Cristo em Tomar**, concebido por **João de Castilho** em 1515 (antes de se ocupar do de Belém), não só os primeiros ensaios como também um dos momentos mais conseguidos dessa época. E se, às influências de um plateresco detectável no trabalho daquele último artista, é possível também descortinar a assunção gradual de uma estética italianizante, acaba por ser uma sensibilidade caracteristicamente portuguesa a definir, de forma globalizante, uma das obras mais emblemáticas da arte de todo este período: **a janela do Convento de Cristo de Tomar**. Devida a **Diogo de Arruda** (entre 1510-1512), constitui-se em compêndio feliz, nos motivos utilizados e na densidade de tratamento, de todas as virtualidades de uma época que a glorificação heráldica do rei D. Manuel, proposta como tema definitivo em toda a fachada onde aquela janela se expõe, remata de forma eloquente.

### 3.4.2 *A escultura funerária*

A escultura funerária, pela importância de que se revestiu ao longo da vigência da arte gótica, bem justifica um tratamento autónomo. **A preocupação com a preparação da morte, a necessidade de perpetuar a memória junto dos vivos, a demonstração da importância social de quem se faz representar nos jacentes sobre as arcas funerárias** conhece, a partir do século XIII, uma importância cada vez mais acentuada, que a multiplicidade de obras executadas e conservadas demonstra. Para tal terão concorrido diversos factores, entre os quais uma nova atitude perante a morte, a solicitude

---

demonstrada pelos Mendicantes na instituição de capelas funerárias que proovessem à salvação eterna dos defuntos, a crise profunda que, ao longo do século XIV, se instala na Europa (Peste Negra, Guerra dos Cem Anos, etc.). A partir, sobretudo, do reinado de D. Afonso III, a escultura funerária impõe-se de modo firme nos rituais ligados à Morte, acompanhando, deste modo, hábitos europeus adquiridos com a estada daquele rei, enquanto conde, em cortes transpirenaicas.

**O núcleo talvez mais antigo situa-se em Coimbra:** o túmulo de D. Rodrigo Sanches (m. 1245), em Grijó, e os da Sé Velha de Coimbra (D. Tibúrcio, m. 1246; D. Egas Fafes, c. 1260; D. Pedro Martins, m. 1301), modelados no brando calcário de Ançã, se têm em comum uma certa rigidez no tratamento dos rostos e das vestes, denunciam já uma vontade de naturalismo, na tentativa de retrato que neles se pressente. Nos anos trinta do século XIV sobressai, em Coimbra, a actividade de **mestre Pero**, escultor talvez aragonês, a quem se deve não só o túmulo de **D. Vataça** (1337) como também o da rainha **Santa Isabel** (1330), o mais monumental de toda esta fase e com influência na produção subsequente. O jacente da tumulada, vestido com o hábito franciscano, é tratado com grande monumentalidade: dois anjos seguram com delicadeza a almofada em que a rainha recosta a cabeça, protegida por um dossel, enquanto os brasões de Portugal e Aragão sublinham, sobre a tampa, a sua ascendência ilustre. A arca, de grandes dimensões, anima-se de modo extraordinário com a sucessão de graciosas e movimentadas figuras de santos dispostas em nichos individualizados.

A repercussão imediata desta obra faz-se sentir no túmulo do arcebispo de Braga **D. Gonçalo Pereira**, que o encomendou, em 1334, ao **mestre Telo Garcia**, de Lisboa, e ao **mestre Pero**, de Coimbra. Enquanto as figuras da arca denotam claramente a influência do trabalho de mestre Pero, o jacente liberta-se da rigidez até aí vigente para ganhar um tratamento de retrato naturalista que coloca este trabalho num lugar de destaque na evolução desta área escultórica. Atribuível ao mestre lisboeta, chama a atenção para o núcleo de escultura funerária da capital (**túmulos da Sé de Lisboa**), do reinado de D. Afonso IV, com esculturas de grande qualidade e com uma expressão comum na decoração heráldica das respectivas arcas. Além destes dois núcleos – Coimbra e Lisboa – ter-se-á de considerar ainda um terceiro centro de produção, localizado em **Évora** e usando como material de eleição o mármore branco de Estremoz. A obra mais notável é o túmulo do bispo **D. Pedro**, já aqui várias vezes referenciado.

As obras-primas do século XIV (e de toda a arte gótica, aliás), que culminam, de forma magnífica, a evolução notável da escultura funerária, são os **túmulos de D. Inês de Castro e de D. Pedro**, em Alcobaça. Executados entre 1354 e 1361, conseguiu o de D. Inês arrancar uma raríssima apreciação estética a Fernão Lopes: «um monumento de alva pedra, todo mui sotilmente obrado, pondo enlevada sobre a campa de cima a imagem dela com coroa na cabeça, como se fora rainha». Os jacentes, de grande dignidade, apresentam roupagem tratada com uma liberdade e delicadeza superior a qualquer dos outros túmulos da mesma época; no entanto, é a incrível riqueza decorativa das arcas e o movimento prenhe de vida das cenas representadas (passos da Paixão de Cristo, na de D. Inês, cenas da vida de

Figura 119.

S. Bartolomeu, na do rei), agora mais soltas, que confere a estas obras um carácter de mágica poesia. Sublinhe-se, ainda, na arca régia, o aparecimento de um tema raríssimo na escultura portuguesa: a Roda da Fortuna/Roda da Vida, «preciosa fonte monumental para a história e cultura do seu tempo e, no seu género, uma realização sem par em toda a Europa»<sup>1</sup>.

Ao longo do século XV a escultura funerária, aprofundando sempre mais a sua vertente naturalista no retrato dos tumulados e nas vestes que os cobrem, apresenta ainda algumas novidades. Na Batalha, **D. João I e D. Filipa de Lencastre** fazem-se não só encerrar em caixões separados (embora numa única e grande arca de calcário) como também representar-se em conjunto, sobre a arca, em gesto terno de mãos enlaçadas, situação inovadora em relação aos procedimentos anteriormente adoptados. Por outro lado, e **para além da riqueza decorativa** (obtida sobretudo através da representação de uma folhagem viva a enquadrar os brasões heráldicos e os motes ou a descrição das virtudes e façanhas de cada personagem), **assiste-se ao progressivo enquadramento arquitectónico do monumento fúnebre**. São composições de grande aparato e riqueza cenográfica, demonstrativas de uma sociedade apreciadora do espectáculo que, de forma excitante, colore os momentos finais da Idade Média. Particularmente exemplificativos desta última vertente são **os panteões familiares**, que, a exemplo de D. João I, as famílias mais importantes agora criam, destacando-se os de **Abrantes**, de **S. Marcos** (Coimbra) e de **Santarém**.

<sup>1</sup> Carlos Alberto F. Almeida, «A Roda da Fortuna/Roda da Vida do Túmulo de D. Pedro, em Alcobaça», in *Separata da Revista da Faculdade de Letras*, vol. VIII, Porto, 1991, p.p. 255-263.

Figura 120.

### 3.5 A pintura

#### 3.5.1 A pintura mural

**A pintura mural desempenhou um papel de grande relevo ao longo da época gótica.** Apesar das muitas destruições ou apagamentos de que foi alvo, pela colocação sucessiva de pinturas posteriores ou intervenções de outro tipo, logrou-se recuperar um conjunto apreciável, permitindo entender a importância de que se revestiu. **As igrejas românicas, pela maior disponibilidade da superfície mural dos seus interiores, foram as que mais facilmente receberam essa intervenção;** no entanto, os textos das Visitações realizadas no início do século XVI mostram com clareza a existência de pintura mural de norte a sul do País. **A maior predominância situa-se em zonas rurais e do interior**, o que, conjugado com o nível modesto da grande maioria dessa pintura, permite confirmar tratar-se de uma opção sobretudo económica, visto possibilitar a ornamentação de largas áreas com reduzida despesa<sup>2</sup>.

Um dos exemplos mais notórios desta prática artística está representado na igreja românica de **Bravães**, com a representação do **Martírio de S. Sebastião** e de uma imagem do **Salvador**. Nesta última, atribuída por Adriano de Gusmão ao século XIV, representa-se Cristo de pé, com a mão direita abençoando e a esquerda segurando uma esfera coroada pela cruz, símbolo do poder universal de Cristo. **A pobreza dos seus meios técnicos e inclusive alguma rudeza**, que se associa à ingénua

<sup>2</sup> Pedro Dias, «O Gótico», in *História da Arte em Portugal*, vol. 4, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, p. 161.