

Pedro Dias

D. Manuel I encarnou conscientemente um projecto político imperial, aproximando a visão do César da Antiguidade Clássica da Era Moderna, mas também a fé verdadeira. A ideia de Império, de domínio sobre vastos territórios do Mundo que então se conheciam, como fizera Augusto, ou mesmo ultrapassá-lo, foram propósitos ou factos que estiveram sempre presentes nas páginas dos panegiristas do Monarca Venturoso. Também os títulos com que adornou o seu nome são mais uma prova dos seus propósitos. Designava-se, como os seus antecessores, Rei de Portugal e dos Algarves de Aquém e Além-Mar, e, depois, Senhor da Guiné, do Comércio e das Conquistas e Navegações da Arábia, Pérsia e Índia.

Na festiva embaixada que enviou ao Papa Leão X, em 1514, mostrou-se como o principal agente da expansão da Fé, do Império do Espírito Santo, posto que apoiado em coisas bem portuguesas, como a potência da sua armadilha naval. D. Manuel I assumia-se como o braço activo e visível da expansão da Roma Cristã, o sucessor de Constantino, e pretendeu encarnar a figura imperial que seria retomada, com algumas variantes, por Carlos V. O poder e o *imperium* de D. Manuel I de Portugal assentavam em diversos pressupostos. Mas o "poder" só existe na medida em que é exercido; não é autónomo, é potência e não acto, e necessita de se fazer conhecer por sinais permanentes ou acções, mas



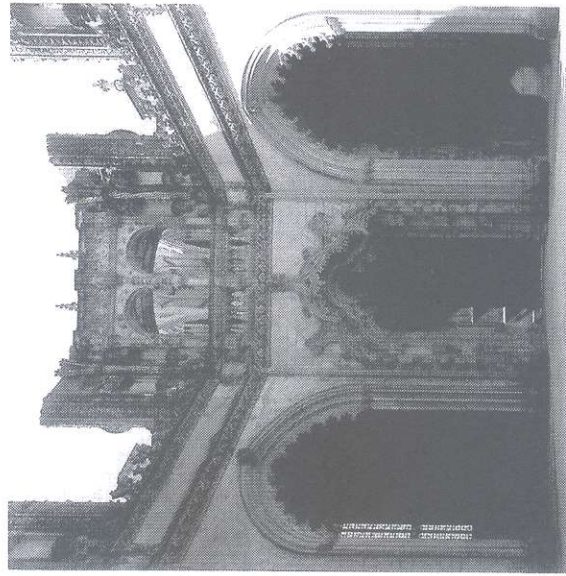
D. Manuel I e a sua família adorando a "Fons Vitae", oficina flamenga, início do séc. XVI, Misericórdia do Porto.

estas são sempre de duração limitada. Assim, a arte, e a arquitectura em particular, foi e é um veículo excepcional para comunicar a existência e características do poder.

A imagem do Rei

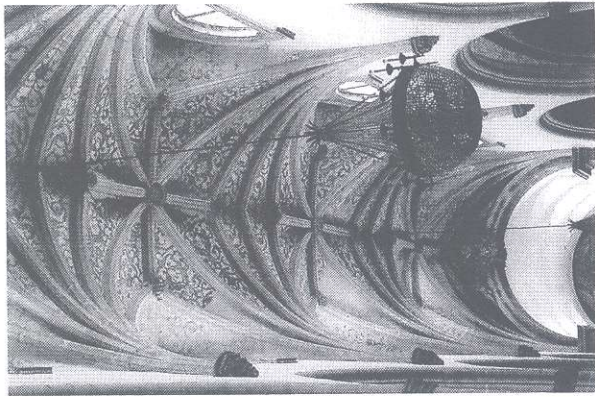
No tempo que estamos a apresentar, D. Manuel I, Maximiliano de Áustria, Carlos V de Espanha, e já antes os Reis Católicos, tiveram uma mesma orientação, relativamente ao aproveitamento dos fenómenos artísticos: as pinturas, as esculturas, as tapeçarias, os objectos e alfaia de culto feitos de metais preciosos, os edifícios religiosos, civis e militares, os livros e até documentos, festas e cerimónias, tudo o que dizia respeito ao visível tinha a sua marca. Os símbolos da realeza de D. Manuel I, ou da missão que Deus parecia ter-lhe confiado, estavam plasmados nas fachadas e nas capelães das igrejas, nos frontispícios dos livros manuscritos e impressos. D. João II, antes de o designar seu sucessor, dera-lhe como brasão as armas próprias de Portugal e, como divisa, a esfera armilar. Assim, a *spera* ou *sphaera* tornou-se o paradigma da esferança e da universalidade da sua missão. Também o seu nome era justamente *Manuel* ou *Emanuel*, à imitação do de Cristo, o que quer dizer, "Deus em mim", anunciando uma outra reedificação, a da cristandade, então em crise, e ao mesmo tempo a emergência de uma nova e brilhante Idade de Ouro, o Império do Espírito Santo.

A representação da figura física do rei tornou-se uma obsessão. Vê-se na fachada axial da igreja do Mosteiro dos Jerónimos, em Lisboa, em escultura orante saída das mãos de Nicolau Chanterene; pintada no *políptico* que representava toda a sua família, que um desconhecido pintor fez para o Paço de Almeirim, perdido em grande parte; algumas vezes até como Rei Mago, noutros *retábulos* saídos da oficina do pintor Jorge Afonso e dos seus mais directos seguidores; na *Fons Vitae* da Misericórdia do Porto, ajoelhado ao lado da jovem rainha D. Leonor; e no quadro da Misericórdia de Lisboa, onde se representa o casamento com essa mesma sua terceira esposa. D. Manuel via-se ainda retratado nos vitrais do Mosteiro da Batalha; nos frontispícios de algumas crónicas, nas pá-



Capela Impefeitas, Mosteiro da Batalha.

Antigo Sé, Évora.



P. D.

ginas da *Leitura Nova*, e nas gravuras das *Ordenações Manuelinas*. Figurava também em algumas das vinte e seis cenas ou encasamentos das tapeçarias que mandou fazer na Flandres, que relatavam os sucessos da viagem de Vasco da Gama e que ficaram conhecidas por “à maneira de Portugal e da Índia”, e que se destinaram às paredes do claustro real do Mosteiro dos Jerónimos.

A arquitectura

A arquitectura foi a disciplina que mais mereceu a atenção e o cuidado régios, pois a par da festa pública era a que mais se impunha aos olhos dos populares e de todos aqueles a quem se queria passar a mensagem do poder.

O manuelino — e estamos a restringir-nos ao campo arquitectónico — não foi um estilo e, por maioria de razão, um estilo único e exclusivo de Portugal. E na sua decoração feérica, que cobre substanciais partes das estruturas, não há referências explícitas à Expansão portuguesa e aos Descobrimentos de além-mar. Essas cordas que inflamaram a fantasia dos historiadores da Arte de outros tempos, tanto aparecem nos barcos como nos carros de bois; as âncoras que os arquitectos revivalistas do século passado repetiram, em tantas fachadas, não se encontram em nenhuma construção realmente manuelina; as velas mais não estão do que na mente de autores pouco atentos à realidade.

O modo português de construir do início do século XVI não foi diferente do de outras terras europeias, como Castela, França, Boémia ou Flandres. Lá como cá, as estruturas do gótico final perduraram, posto que o perfil das abóbadas tendesse para a horizontalidade e os pilares internos das igrejas e grandes salões se tornassem mais finos, permitindo a quase unificação do espaço. A iluminação aumentou através da abertura de vãos cada vez maiores e da unidade das abóbadas, nas quais apareciam também as novas nervuras de traçado curvo.

A decoração arquitectónica, no seguimento da do gótico flamejante trecentista, ganhou importância, tornou-se mais pesada e abundante e atingiu uma excepcional exuberância. Por toda a Europa, surgiram exemplos da

sobrecarga ornamental, do uso de elementos arrancados da Natureza, para a qual o Homem se virava. Esta fase final do gótico teve um fulgor diferente de zona para zona, consoante as condições peculiares de cada uma.

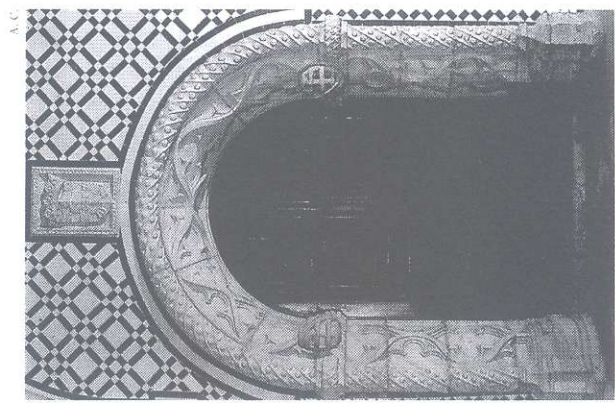
Assim, em França e na Inglaterra, assistiu-se ao normal fluir das cores e ritmos que vinham de trás, sem que se registassem sobressaltos. Nos territórios da Coroa de Castela e do Ducado da Borgonha, o número de construções aumentou também paulatinamente, quer através da acção mecénica dos grandes senhores quer dos grupos profissionais, neste último caso com incidência especial na Flandres e nos Países Baixos.

Não podemos esquecer que foi neste período que se assistiu a um revivalismo de formas decorativas de origem islâmica, sobretudo da Andaluzia. É certo que sempre houve mouros a trabalhar em Portugal, mesmo depois da conquista definitiva do Algarve, em 1349, homens que se dedicavam à carpintaria, à olaria e a trabalhos em gesso, mas o surto *mudéjar* como lhe devemos chamar — corresponde a uma moda que, então, se impunha no Reino de Castela e, particularmente, no círculo da Corte e que de lá importámos. Entre nós, foi nas obras régias de Sintra e Évora que a influência *mudéjar* mais se fez sentir, sobretudo a partir da viagem que D. Manuel I efectuou a Espanha, em 1498. Os construtores recorreram aos arcos de volta ultrapassada, às superfícies decoradas com azulejos sevillanos, aos tec-

tos de *almocarabes* e às alcatifas marroquinas para dar a ideia de ambientes mulçumanizantes.

Os reinados de D. Afonso V e D. João II não foram tão férteis no campo da arquitectura civil e religiosa, no território europeu, já que esses monarcas se interessaram menos por esta actividade do que o Rei Venturoso que, ainda antes de chegar ao trono, dera mostras de apego às empresas artísticas. Ao tornar-se rei, para vincar a sua majestade, iniciou um número gigantesco de obras, quer de raiz, quer de reconstrução e acrescentamento.

Como em Portugal não havia mão-de-obra especializada suficiente, chamou centenas e centenas de construtores estrangeiros de Castela, de França, da Alemanha e da Flandres que se incor-



A. C.

Convento da Nossa Senhora da Conceição, porta do refatório, Beja.

Janela do Convento de Cristo, pormenor, Tomar.



poraram nas companhas cuja direcção ficou a cargo de portugueses e espanhóis. De entre todos, destacam-se honrões como os irmãos Arruda, Francisco e Diogo, filhos do mestre das obras da Batalha, João de Arruda, os autores da Casa do Capítulo do Convento de Cristo, de Tomar e da Torre de Belém; Mateus Fernandes, pai e filho, ambos também responsáveis pelo estaleiro batalhino, alfobre de tantos artistas de primeiro plano. Mas, se estes eram portugueses, aqui formados, não lhe ficaram atrás estrangeiros, como o francês Boytac, mestre também na Batalha, em Coimbra e nos Jerónimos; e, particularmente, João de Castilho, um biscainho, que concluiu as formidáveis empreitadas de Tomar e Belém e encarnou a figura do arquitecto moderno, ao adoptar

a gramática da renascença e ao impô-la nas principais empreitadas de D. João III.

O gosto de D. Manuel pelas artes teve um efeito multiplicador e a nobreza, numa atitude de simpatia muito comum em épocas recuadas, seguiu-lhe as pisadas, construindo novos palácios, melhorando os velhos, refazendo e engrandecendo as igrejas de que eram padroeiros, instituindo capelas em mosteiros, etc.

Mas este surto construtivo não seria possível sem adequadas disponibilidades financeiras. O gosto pessoal do Rei, a emulação dos fidalgos e o despique das comunidades populares ou religiosas não eram só por si suficientes, para erguer os edifícios; a base material, o dinheiro, era indispensável. A Portugal afluíam riquezas abundantes, em géneros e espécies, e foram esses caudais que permitiram financiar as empresas artísticas do reinado de D. Manuel I.

A Expansão ultramarina não enriqueceu só o rei e os seus familiares, mas a generalidade da população portuguesa, pelo que as comunidades de mercadores e assalariados das zonas ribeirinhas também refizeram e enriqueceram as suas igrejas e as suas moradias que consideravam emblemas da sua prosperidade. Os testemunhos deste movimento estão bem patentes em terras como Caminha, Viana, Vila do Conde, Azurara, no Minho, em Setúbal e em Sines, na costa atlântica abaixo Tejo, ou no Algarve, em Portimão, Alvor, Tavira, Cacela, Loulé e

muitas outras dezenas de cidades, vilas e simples aldeias.

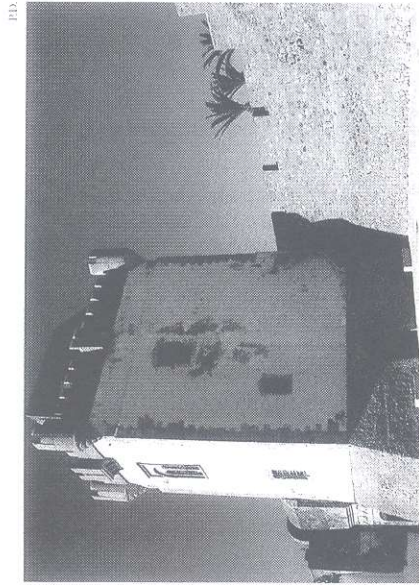
No interior Norte e no Centro, à parte das sés, as igrejas paroquiais raramente foram alteradas mais do que nas capelas-mores e nalgumas capelas de flanco, refeitas por iniciativa de nobres de segunda linha que também enriqueceram nas aventuras de além-mar. No entanto, no Ribatejo, na Baixa Estremadura e no Alentejo, muitas igrejas foram erguidas de raiz e feitas totalmente segundo o novo gosto. Lembremos que aos padroeiros cumpria fazer, manter e ornamentar a capela-mor, a sacristia, a casa do pároco e os celeiros, enquanto aos fiéis ficava idêntico encargo relativamente ao corpo dos templos. Por isso se vêem, em tanta aldeia e antiga vila do Norte e Centro de Portugal, igrejas com *absides* manuelinas e as naves renascentistas ou barrocas. É que as populações dessas zonas só vieram a conhecer efectivas melhorias do seu viver, mais tarde, quando começaram a dar frutos as novas culturas, como o milho.

Mas esta arquitectura – “manuelina” – foi levada muito para além da Europa; desde logo, nas recém-criadas vilas das ilhas dos Açores e da Madeira, fizeram-se inúmeras fortalezas, igrejas, capelas, câmaras, hospitais, misericórdias e palácios à maneira de Portugal continental. Ainda hoje, é enorme a quantidade destes edifícios que se conservam, no todo ou em parte, de que a Catedral do Funchal, iniciada ainda nos finais de Quatro-

centos, é o maior exemplo. Mas há ainda as igrejas paroquiais de Machico, Santa Cruz, Ponta do Sol, Loreto. Nos Açores, o manuelino está presente na Matriz de Ponta Delgada, na Matriz de Praia da Vitória e na de São Sebastião da Terceira, isto para não alongarmos a lista. Mas os mestres do manuelino foram também para as Canárias, para os arquipélagos de Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e, logo em 1503, construíam uma fortaleza e uma feitoria, em Cochim.

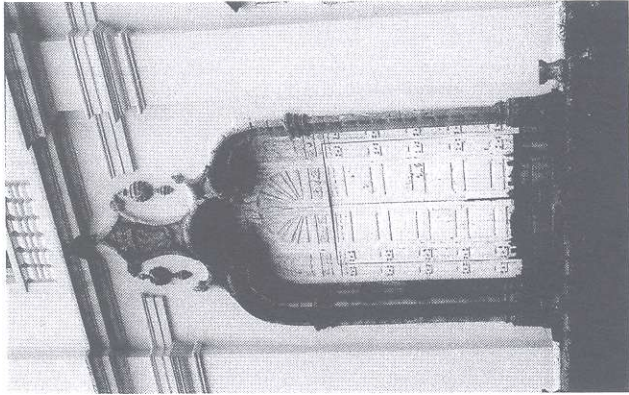
Em Marrocos, os irmãos Arruda, Boytac, Francisco Danzilho e Bastião Luís deixaram-nos um rosário de fortalezas, feitas à nossa maneira, que em nada diferem das do Reino; assim foi em Ceuta, Arzila, Tânger, Azamor, Safi, etc.

Foi nas cidades dos portugueses da Índia, que o “manuelino” mais ultrapassou o seu tempo europeu. Nas áreas de Ormuz ainda se descobre toda a estrutura da antiga cisterna da nossa fortaleza; em Goa, é visível o



Arzila, Marrocos.

Convento de São Francisco, Goa.



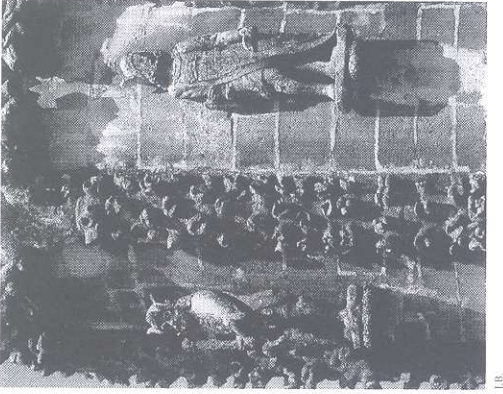
P. D.

monumental portal da igreja do Convento de São Francisco, de cerca de 1521, mas as abóbadas de nervuras das igrejas de Chaul e Baçaim, e mesmo da capela do *baluarte* da Ilha de Moçambique são, no mínimo, trinta ou quarenta anos posteriores. A partida dos mestres construtores, como Tomé Fernandes, e a sua fixação definitiva nas terras do Índico, quando os tratados ainda eram raros, faziam com que eles prolongassem a vida da arte que aprenderam e que era novidade, quando partiram de Lisboa. Por tudo o que se disse, parece legítimo falar em "arquitetura manuelina" ou, simplificando, em "manuelino". Não porque esta forma construtiva fosse um estilo, tivesse unidade e

peculiaridades para que seja considerada como tal, fosse exclusiva de Portugal e da época de governo do rei D. Manuel I, mas porque representa um fenómeno delimitado no tempo e no espaço, respectivamente, o início do século de Quinhentos e o território nacional europeu e as suas ilhas, cidades e fortalezas ultramarinas.

Há, no entanto, algo de característico que distingue o manuelino das restantes versões coevas do gótico tardio: o cariz popular da ornamentação e até de certos elementos das estruturas arquitectónicas. A necessidade de se conseguirem muitos construtores, em pouco tempo, para dar resposta aos desejos de uma clientela impaciente, levou a que mestres secundários e operários sem formação adequada fossem encarregues de levantar palácios, moradias, igrejas ou dependências de conventos. Sem terem passado pelos degraus que constituíam a escada que levava à mestria, viam-se a braços com problemas que solucionavam, melhor ou pior, mas sempre de forma empírica. Valorizavam excessivamente os elementos da decoração, abusavam das formas vistosas, acoplavam colunas e *colunelos* a pés direitos sem qualquer razão funcional, interpretavam mal esquemas comuns, do que resultou uma arte de claro recorte anti-erudito e mesmo ingénua.

Enfim, com grande pena dos amantes das lendas, nos edifícios manuelinos não se podem ver as cordas ou as velas dos navios dos Descobrimentos, mas é um facto que sem as cordas e os na-



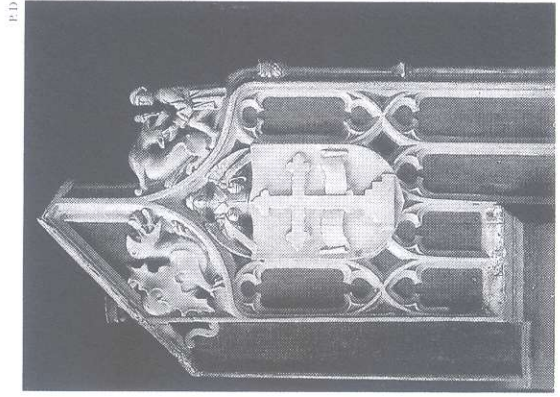
P. D.

suprir quase setenta por cento da produção nacional. É certo que depois da passagem de Chanterene pela cidade, entre 1518 e 1526, nada ficou como antes e, logo nesse último ano, instalou-se lá também João de Ruão que dominaria todo o panorama escultórico nacional, até perto de 1580. Se é certo que as importações da Itália eram escassas e se reduziam ao círculo da Corte, posto que fossem obras de grande valia estética saídas quase sempre das oficinas florentinas dos Della Robbia, já as da Flandres eram muitas e comuns, e por todo o Reino e nas terras de além-mar havia estatuária de madeira policromada e *retábulos* de pequenas dimensões do Norte da Europa. A policromia, o dourado e o dramatismo destas imagens adaptava-se às mil maravilhas ao sentir das gentes, à sua piedade epi-

vios dos Descobrimentos não veríamos hoje tantos e tão peculiares edifícios do tempo de D. Manuel I.

A escultura

Também a escultura manuelina é gótica, na essência, se bem que ainda em vida de D. Manuel se tenham começado a executar obras claramente renascentistas, nomeadamente, pelo seu imaginador Nicolau Chanterene, activo nos Jerónimos, em Coimbra, em Sintra e em Évora. As principais oficinas continuavam a situar-se em Coimbra, onde o peso da tradição gótica com dificuldade deixava aflorar as novidades vindas da Itália ou da Flandres. Diogo Pires-o-Velho e Diogo Pires-o-Moço eram os chefes de fila dessa pequena multidão de homens que, nas pedreiras de Ançã ou nos telheiros citadinos, deitavam mão à tarefa de



Igreja de Santa Cruz, pormenor do cadafal, Coimbra.



10111111

Gregório Lopes e Oficina, "Natividade", do retábulo proveniente do Convento do Paraíso, óleo sobre madeira de carvalho, séc. XVI, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

dérmica, longe da racionalidade que vigoraria, nas décadas seguintes, em que se valorizava mais o decoro, a proporção e a norma. A consciência de que neste extremo da Europa havia um bom mercado potencial fez que muitos mestres para cá viessem e se estabelecessem durante anos, ou até ao fim da vida. De todos destaca-se Olivier de Gand, o autor do formidável *retábulo* da capela-mor da Sé de Coimbra e da imaginária da *charola* do

Convento de Cristo, em Tomar. Mas não podemos esquecer um tal Orte Maginário que trabalhou nos Jerónimos; João Aleião, activo em Coimbra e Alcobaça; ou Arnau de Carvalho, parceiro do mítico Grão Vasco nas empreitadas dos *retábulos* beirões e durienses.

A pintura, a iluminura e a gravura

Mais do que em qualquer outra disciplina, foi na pintura, nas suas diversas variantes, que de maneira mais forte se fizeram sentir os ventos da Flandres. Desde os alvoro do século XV, quando o pintor Jan Van Eyck visitou Portugal, que Bruges, Gand, Ypres, Malines, Bruxelas e Antuérpia eram locais de referência para as compras de obras de arte, o que foi incrementado significativamente após o casamento da Infanta D. Isabel com o Duque da Borgonha, Filipe-o-Bom.

Por outro lado, também os *ateliers* da Flandres, do Hainaut e do Brabant tinham agentes comerciais activos, no Norte e no Sul da Europa, para onde escoavam a maioria da sua produção. Portugal, como também fez a Espanha, comprou, durante século e meio, milhares de pinturas e de *retábulos* que, como aconteceu com as esculturas, também enviou para as suas igrejas de África, do Oriente e do Brasil.

Os pintores flamengos desceram até Lisboa e Évora, nacionalizaram-se, adoptaram nomes portugueses, como

Francisco Henriques e Frei Carlos, criaram oficinas onde industriariam jovens artistas nacionais, o que tornou esta nossa arte profundamente dependente do modo gótico, primeiro de Gand e Bruges e, depois, de Antuérpia. No fim do primeiro terço do século XVI, as influências do renascimento tornaram-se dominantes nas principais oficinas, mas mesmo o italianismo foi de segunda mão, dado que os seus veiculadores foram ainda flamengos, sobretudo os artistas da segunda geração de Antuérpia.

Lisboa, Évora, Viseu e Coimbra constituíram os centros mais activos, com destaque evidente para a Corte onde, no período manuelino, pontificou Jorge Afonso, depois da tutela esmagadora de uma figura como Nuno Gonçalves que se elevou acima de todos os outros, durante a segunda metade de Quatrocentos.

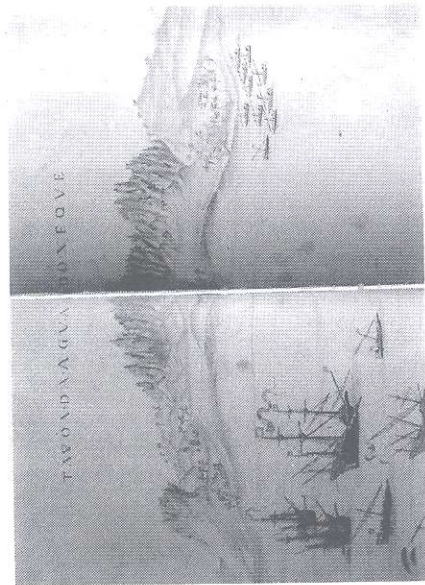
Em Évora, foi Francisco Henriques o grande artefacto do flamenguismo, concorrendo com as fantásticas tábuas importadas que enchiam muitas das capelas da Sé Catedral e das outras igrejas da cidade. Em Coimbra, formou-se uma escola castiça, com Vicente Gil e Manuel Vicente e, na Beira, Vasco Fernandes fez todo o percurso da passagem do último gótico flamenguizante até ao nascente maneirismo.

Mas se a pintura em tábua se elevou a um patamar de excepcionalidade raras vezes conseguido em Portugal, com Garcia Fernandes, Gregório Lopes e Cristóvão de Figueiredo, com os enig-

máticos "Mestres", como os chamados da Lourinhã ou de Palmela, e muitos outros, a pintura a fresco foi ainda mais impressionante, pela sua difusão por todo o espaço nacional. É um facto que a esmagadora maioria desapareceu, mas ainda assim temos exemplares que datam desde o início do século XV e que permitem reconstituir conjecturalmente os ambientes das nossas igrejas e moradias nobres. Outra subdisciplina que teve grande brilho foi a iluminura. Importaram-se

Iluminura, fôlho de rosto da "Crónica de Duarte Galvão", início do séc. XVI, Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, Lisboa.





"Roteiro" de D. João de Castro.

muitos livros miniaturados, sobretudo do Livro de Horas, de França, da Flandres e da Itália, é certo, mas entre nós, em diversos *scriptoria*, de Lisboa, Coimbra, Alcobça, fizeram-se exemplares belíssimos. Com a subida ao trono de D. Manuel I e a grande reforma do Estado que empreendeu, a iluminura teve um surto inopinado, exactamente quando nos outros países começava a perder terreno definitivamente para as artes tipográficas. O rei mandou copiar, em luxuosos volumes, com as portadas exuberantemente decoradas, a legislação, os novos forais, as crónicas dos reis passados e os tomos de heráldica, o que levou à criação de um activo e gigantesco *atelier*. A *Leitura Nova*, como ficou conhecida a letra então usada e também esses códices legislativos, mostra a evolução do gótico até ao maneirismo, as influências da Flandres e da Itália, e a genialidade dos executantes portugueses.

Com características próximas da iluminura, se bem que nem sempre rigorosamente feita com a mesma técnica, temos de enquadrar a decoração cartográfica. Não eram alvo de grandes cuidados estéticos as cartas que viajavam, as que iam nos navios das descobertas ou nos que faziam o comércio, mas apenas as que se guardavam na Corte ou que se ofereciam a outros príncipes, para propaganda política. Da imensa produção portuguesa são poucas as que restam do início do século XVI, mas há notícias que nos comprovam que elas eram abundantes. Ainda assim, as de meados de Quinhentos, e já da segunda metade do século, são suficientemente elucidativas para avaliarmos o que foi a produção manuelina.

Registos importantes, muitas vezes não totalmente destituídos de nível estético, são os desenhos topográficos ou vistas de cidades, algumas vezes reunidos em códices como o *Livro das Fortalezas* de Duarte D'Armas. Mas o brilho desta arte foi atingido além-mar, com obras como os *Roteiros* de D. João de Castro, e o *Códice Casamatemense* já do tempo do reinado de D. João III.

Sem se enquadrar totalmente na disciplina pintura, mas baseada como esta no desenho, a gravura começou também então a sua evolução, trazida e desenvolvida por tipógrafos alemães que, em breve, abriam cunhos xilográficos, para iniciar volumes ou animar as páginas de texto com vinhetas. Gradualmente, a gravura autноми-

izou-se e veio a ocupar o seu lugar de ilustração do livro e, em seguida, de estampa devocional ou promocional.

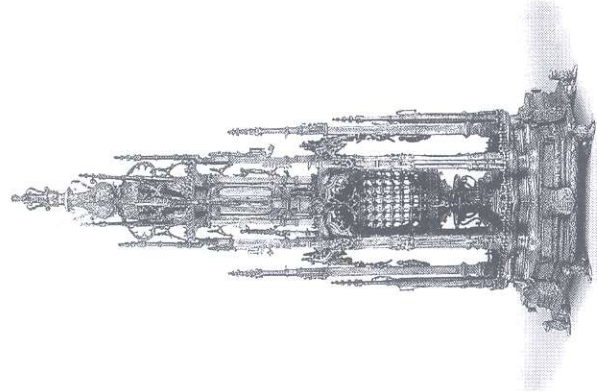
A ourivesaria e a joalheria

As artes preciosas conhecem sempre grande desenvolvimento quando a sociedade respira bem-estar económico. Os séculos XV e XVI foram desses períodos, em que houve possibilidade de encomendar peças executadas com metais preciosos e com pedraria cara, quer para ornamento dos homens quer por reverência a Deus. A joalheria civil, a ourivesaria e prataria profana e as alfaias de culto foram objecto de uma atenção muito especial, até porque se vivia um período de vincada estratificação social, em que o manifeito da riqueza era um imperativo e não apenas um acto de vaidade vã.

Não podemos esquecer, no entanto, que os tesouros das igrejas sofreram razias, nalguns momentos, quando houve "requisição das pratas", o que ocorreu nos reinados de D. João I, D. João II e, depois, de D. João III. Estes factos, como a constante modernização que este rápido fluir da História potenciava, fez desaparecer as obras mais antigas, mas houve muitas que, por uma razão ou por outra, se salvaram da voragem dos fundidores.

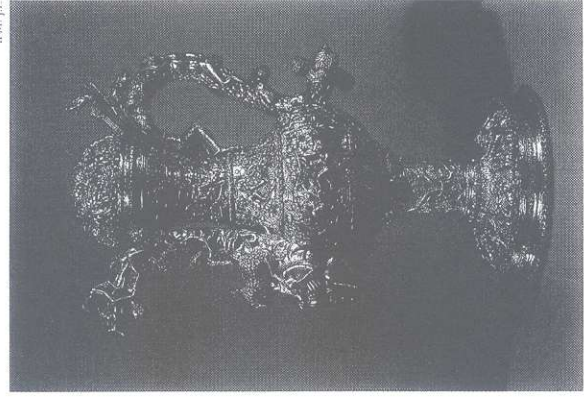
No campo estético, a arte da prataria e da ourivesaria sacra não se afastou da sua irmã de Castela, o que se justifica, em parte, pela origem de muitos dos artistas que para cá vieram trabalhar e que foram até privativos da

Custódia, prata dourada, produção portuguesa, 1527, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.



IPM/M.P.

IPM/V.P.



Gomil, prata dourada, trabalho português, séc. XVI, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa.



"O Desembarque", tapeçaria à maneira da Índia e Portugal. Museu do Carmo, Lisboa.

Casa Real. Por outro lado, a mobilidade das peças era grande, pois os clérigos que viajavam faziam-se acompanhar das suas alfaias pessoais, o mesmo sucedendo com os senhores de maior estado que tinham capelas próprias.

No entanto, após o início do século XVI, a Corte de D. Manuel conheceu um gosto súbito pela joalheria oriental, vindo mesmo, para Lisboa, um ourives indiano que encantou o rei

com a sua arte fina e exótica.

D. Manuel I, como padroeiro de centenas de igrejas, espalhadas de Lisboa a Malaca, encomendou milhares de obras de ourivesaria religiosa, a mais emblemática das quais é a Custódia de Belém, feita com as primeiras *paraças* de Quíloa, cujo desenho e execução se devem a Gil Vicente, que foi também o fundador do teatro português.

A tapeçaria e os tecidos

Os portugueses importavam a maioria dos tecidos de que necessitavam para consumo interno e também para reexportar, pois eram moeda de troca, em África e no Oriente, contra especiarias, ouro, cobre, marfim, etc. Da Flandres vinham as toalhas e os frontais de altar em linho branco ou estampado e os tecidos mais ricos, como os brocatéis, os veludos e os brocados de ouro e prata, empregues nas vestes dos nobres e nos paramentos litúrgicos. Neste campo, a Itália e a Flandres disputavam a primazia como fornecedores dos comerciantes portugueses.

Mas, de Tournai, Bruxelas, Audenarde, antes de 1477, também de Arras, exportaram-se para Portugal centenas ou mesmo milhares de tapeçarias, durante os séculos XV e XVI. Ainda em 1580, quando os embaixadores da Signoria de Veneza, os cavaleiros Trom e Lippomani, estiveram em Portugal, assinalaram com admiração que se gastavam anualmente 40 000 cruzados na sua compra.

As tapeçarias usavam-se nos interiores das igrejas de mosteiros, conventos e catedrais, para dar maior conforto e por motivos estéticos nas ruas, cobrindo fachadas e ladeando vias durante cortejos e procissões. Nas touradas, justas de canas e outros desportos, também os recintos eram frequentemente delimitados com panos de armar.

A documentação sobre a encomenda directa é abundante, mas também chegavam a Portugal tapeçarias através de um comércio organizado, sobretudo quando se tratava de espécies com uma *iconografia* comum, da História Sagrada ou da História Antiga, ou simplesmente de "verduras" como então se dizia.

Quando Vasco da Gama, em pleno Mar Índico, recebeu o rei de Melinde na sua nau, tinha a coberta toda engalanada com tapeçarias. Poucos anos depois, em 1505, D. Francisco de Almeida, o primeiro vice-rei da Índia, também recebeu o rei de Bisnaga numa sala de trono cujas paredes eram tapeçarias flamengas. Foi através das ofertas aos potentados asiáticos e africanos que as tapeçarias da Flandres alcançaram os extremos do mundo.

D. Manuel I mandou tecer uma série com vinte e seis cenas que contava a viagem inaugural de Vasco da Gama à Índia, e que teve tanto êxito que os *ateliers* de Bruxelas fizeram muitas outras com a mesma *iconografia* que foram vendidas para toda a Europa e que passaram a ser conhecidas como "à maneira da Índia e de Portugal".

Os encomendantes portugueses

procuravam os melhores artistas do tempo para elaborar os cartões das tapeçarias, recorrendo quase sempre para isso à Flandres. Contudo, D. Manuel I não deixou de pedir um cartão a Leonardo da Vinci.

O encontro das estéticas

A arte do tempo do reinado de D. Manuel I e, mais genericamente, do tempo dos Descobrimentos, é uma arte de encontros de estéticas várias, da Europa, por um lado, da África e do Oriente, por outro, que, neste território pequeno do Reino, produziram espécies que muitas vezes fugiram aos

Gamil, porcelana "azul e branco", com a esfera armilar. China, Dinastia Ming, c. 1519, Fundação Meliões e Almeida, Lisboa.





Pote de faiança decorado com motivos chineses, fabrico de Lisboa, séc. XVII, coleção privada.

cânones ocidentais em que, a Arte Portuguesa sempre se alicerçou. As importações de Castela, do Levante peninsular e da Andaluzia eram constantes, como o eram as compras às cidades do Norte da Europa, sobretudo à da Flandres, do Brabante e do Sul da actual Alemanha. A vinda de artistas dessas paragens, como vimos, era mais do que uma simples ocasionalidade.

Com o correr dos tempos e, sobretudo, com a abertura do caminho marítimo para a Índia, a chegada de artefactos e artigos do Oriente inflamou a imaginação dos nossos artistas que não deixaram de orientalizar disciplinas bem nossas. Não terá sido logo, durante o reinado de D. Manuel, mas

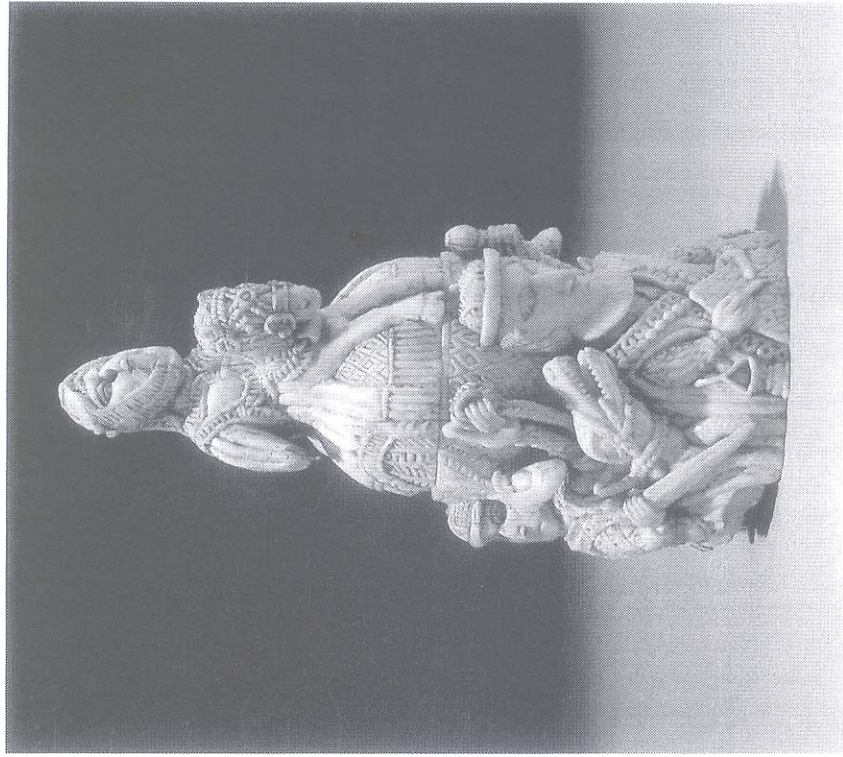
Biombo "namban", atribuído a Kano Domi, por menor.

Folhas com pintura a tempera sobre papel de arroz revestido a folha de ouro, c. 1600, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

no tempo dos monarcas seguintes, os oleiros de Lisboa imitavam na louça vidrada os desenhos da China Ming, as bordadeiras de Arraiolos faziam tapetes persas e em Castelo Branco as colchas ganhavam formas indústânticas. Simultaneamente, homens e mulheres cobriam-se com joalharia indiana e cingalesa, vestiam sedas e brocados chineses e do Médio Oriente, reclinavam-se em cochins, no meio de fontes e tanques que lembravam os da Andaluzia e do Magrebe.

Mas a presença portuguesa noutras paragens motivou também os artistas e artífices dessas terras a produzir novos produtos, com outras funcionalidades, embora com o seu cunho tradicional. Assim nasceu o mobiliário a que chamamos hoje "indo-português" e, em seguida, o *namban*. Do mesmo modo, os pintores da porce-

BM/ALP



BM/ALP

lana do Império do Meio começaram a ornamentar os preciosos vasos azuis e brancos com as Armas e a Empresa dos reis de Portugal e com frases em louvor da Virgem. Na África, os habilíssimos artistas do Benim e da Serra Leoa inventaram saleiros, colheres, hostiários e um sem-número de objectos em que se viam representados europeus, que eram vendidos numa forma que antecipou o moderno conceito de *souvenir*.

Se é verdade que nos tesouros dos senhores da Pérsia, dos rajás indianos, dos daimios nipónicos e até do grão-mogol se encontravam as preciosidades da Europa, também o é que, nas cortes da Europa, as câmaras de maravilhas se enchiam com as descobertas e refulgentes preciosidades que viajaram nos baús dos camarotes dos capitães das naus da Carreira da Índia.

Salerno duplo incamplateo, afro-português, maifim, séc. XVI, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.