
Foi só com a chegada, ao nosso país, dos escultores franceses Nicolau Chantrenne, João de Ruão e Filipe Hodarte, a partir do segundo decénio do século XVI, que se processou uma alteração sensível no sector da escultura, no sentido de uma renovação sem precedentes.

Antes e simultaneamente, o **movimento de importação de esculturas e retábulos em terracota, em madeira ou em pedra, tanto da Itália (Florença e Roma) como da Flandres (Antuérpia, Bruxelas e Malines), contribuiu para a divulgação junto do público do novo gosto europeu nas suas diferentes versões e preparou a sensibilidade das élites para a assimilação das novidades trazidas pelos gauleses.** Por outro lado, vieram até nós, nos inícios do século XVI, alguns **mestres nórdicos** que, em diversos pontos do País, executaram grandiosos retábulos em talha ou cadeirais que contribuíram para um novo sentido da plasticidade do corpo humano e dos panejamentos, de par com um enquadramento decorativo de grande riqueza, pese embora a vinculação global das suas propostas ao gosto do gótico final norte-europeu.

Entretanto, a nossa tradição escultórica quatrocentista encontrava-se, tanto ao nível da imaginária como ao nível tumular, incapacitada de ultrapassar com vantagem os modelos góticos herdados.

Todavia, mercê da sua forte componente arquitectónica, a **tumulária** conheceu um assinalável florescimento na época manuelina, mantendo a **estrutura global do túmulo parietal criado na Capela do Fundador do Mosteiro da Batalha** (em detrimento da fórmula de sarcófago com jacente, de longa tradição medieval, que rapidamente caiu no esquecimento), mas abrindo-se à decoração naturalista ou emblemática da época e ao recorte e secção variados das arcarias e pilares de enquadramento, como, por exemplo, nos túmulos dos priores D. João de Noronha e D. Pedro Gavião, em Santa Cruz de Coimbra, ou no de Rui de Meneses, no Museu do Carmo, entre muitos outros. O **Renascimento**, através da obra dos mestres franceses, **adoptou as características arquitectónicas da fórmula, submetendo-a às exigências de racionalização expressiva e disciplinando o contributo decorativo**, seja ao nível do ornato lavrado, seja ao nível da estatuária. O papel liderante da escultura funerária quatrocentista e dos inícios de quinhentos — não nos esqueçamos de que é na morte que o homem dos inícios da Idade Moderna descobre a sua individualidade, traço iniludível dos novos tempos — desembocou, assim, com alguma naturalidade e sequência, nos **grandes túmulos parietais renascentistas** dos Silveiras, dos Lemos, de D. Álvaro da Costa, de D. Jorge de Melo ou de D. João de Noronha.

No tocante à escultura monumental, ao brilhante ciclo gótico da Batalha sucede, na segunda metade de Quatrocentos, um **despojamento decorativo da arquitectura**, que dita, na prática, o seu quase desaparecimento até à explosão da época manuelina, pese embora o caso isolado da Capela do Leão, em Alpedrinha, a sugerir certa renovação nas fontes de inspiração do seu incipiente italianismo.

2.1 A escultura quinhentista: Renascimento e Maneirismo

O entrecruzar de soluções decorativas que define a época manuelina e que vai do gótico final, exuberantemente naturalista, ao mudejarismo, passando pela emblemática, pelo simbolismo ou pelo gosto renascentista transportado por lavrantes formados na Espanha plateresca, não é propício à clarificação estética que o Renascimento tenderá a impor a partir do terceiro decénio do século XVI.

Aparecido desde as primeiras décadas de Quinhentos, o *lavor* «ao romano» mal se distingue, no início, em portais globalmente subsidiários dos modelos do gótico final ou do manuelino (Jerónimos, Tomar), ainda que, onde predomina a feição plateresca da composição (Matriz de Caminha), tenha tendência para ditar as suas leis no que respeita às proporções. O mesmo acontece, por exemplo, na *porta da Sala do Capítulo do Mosteiro dos Jerónimos*, em Lisboa, em que o desenho global e o *lavor* renascentista se harmonizam. Não é esse, porém, o caso dos portais das *Capelas do Esporão* da Sé de Évora e de *D. Fradique de Portugal*, em S. Francisco de Estremoz, em que, não obstante a quase exclusividade da decoração renascentista e mesmo o figurino global, claramente inspirado nos modelos «ao romano», as proporções são ainda as da arte manuelina. É também numa fachada de módulo manuelino — a da Igreja da Conceição Velha, em Lisboa — que assenta um belo conjunto de escultura monumental e de estatuária já renascentistas.

2.1.1 *Os artistas nacionais numa época de transição*

Ao findar a época manuelina, o já famoso escultor da região de Coimbra (celebrado centro da actividade escultórica, em solo nacional, desde Idade Média) **Diogo Pires-o-Moço** — na verdade, o maior vulto da escultura manuelina — viu chegar à sua cidade um grupo de mestres estrangeiros de pedraria e de escultura que vinham ocupar-se das obras de Santa Cruz. **Diogo Pires-o-Moço**, que já executara importantes trabalhos inteiramente ao gosto manuelino, em Coimbra (o brasão da ponte), em Leça do Bailio (o túmulo de frei João Coelho, a pia baptismal e o cruzeiro) e em Montemor-o-Velho (túmulo de Diogo da Azambuja, na Igreja de Nossa Senhora dos Anjos), foi então associado à empreitada de renovação da igreja do Mosteiro de S. Marcos, em Tentúgal, dirigida certamente por **Diogo de Castilho** e contando com a participação de **Nicolau Chanterenne**.

Se o goticismo de Castilho não constituía novidade, já a arte de Chanterenne era susceptível de implicar modificações nas opções de Pires-o-Moço. Foi o que, de facto, aconteceu nesses anos de 1522 e 1523, ponto de viragem no itinerário do escultor coimbrão. Os **túmulos** de João da Silva, o Velho, e de Aires da Silva, o **púlpito** (datado de 1522), bem como alguma decoração menor nos fechos das abóbadas e nas frestas da capela-mor, documentam a

conversão de Diogo Pires-o-Moço ao ornato renascentista, subordinado ainda aos esquemas estruturais herdados da tradição manuelina. Os túmulos de Luís Pessoa (Igreja de S. Martinho, em Montemor-o-Velho) e de Mateus da Cunha (Igreja de Pombeiro), datáveis de cerca de 1525 e atribuídos a Diogo Pires-o-Moço, confirmam a viragem estilística do escultor, que, a partir dessa data, se terá remetido ao silêncio, talvez porque a nova arte trazida pelos mestres franceses implicava uma «maneira» menos epidérmica do que a sua de elaboração dos novos valores estéticos.

Nas obras dos túmulos reais de Santa Cruz de Coimbra, executados por volta dos anos de 1518 a 1522, intervieram Diogo de Castilho, no desenho da arquitectura monumental de enquadramento de sarcófagos, Nicolau Chanterenne, na execução dos soberbos jacentes de D. Afonso I e de D. Sancho I, e um anónimo mestre, autor da estatuária secundária, além de vários lavrantes de formação e grau de apuro diferentes.

O mestre anónimo que Nogueira Gonçalves denominou de «Mestre dos Túmulos dos Reis» viu a sua personalidade definir-se num contexto de transição entre o Gótico e o Renascimento.¹

Mais feliz no tratamento das figuras femininas, o anónimo mestre realizou a sua obra-prima na Virgem do Leite do túmulo de D. Sancho I. Outras obras lhe foram atribuídas, entre as quais o Anjo Custódio do Mosteiro de Santa Clara, hoje no Museu Nacional de Machado de Castro, em Coimbra, e ainda outra Virgem do Leite, a do exterior da Capela-Mor da Sé de Braga. Nogueira Gonçalves atribui também ao anónimo mestre, cuja biografia exterior à época de execução dos reais túmulos não pôde ser ainda reconstituída, a célebre Virgem Anunciada do Museu Nacional de Machado de Castro, que outros críticos haviam atribuído a Nicolau Chanterenne. Apesar dos argumentos aduzidos por Nogueira Gonçalves, somos de opinião que o carácter renascentista dessa escultura se afasta das hesitações e incipiências que caracterizam o estilo do mestre dos Túmulos dos Reis e se perfila na linha de influência directa do grande mestre francês.

¹ A. Nogueira Gonçalves, «O Mestre dos Túmulos dos Reis» in *Estudos de História da Arte da Renascença*, Coimbra, 1984.

2.1.2 *A obra dos mestres franceses e dos seus continuadores*

Na escultura retabular, na estatuária e na própria escultura funerária a grande renovação é, como já referimos, protagonizada pelo início da actividade do escultor francês Nicolau Chanterenne que introduz o Renascimento franco-flamengo e italiano em Portugal. Trabalhando no Mosteiro dos Jerónimos em Lisboa, em Coimbra, em Sintra ou em Évora, Chanterenne realizou retratos de monarcas, jacentes, retábulos e túmulos em que o seu apurado gosto e perfeição formal souberam adaptar-se aos diferentes tipos de pedra que utilizou (a pedra de Ançã, os mármore alentejanos, o alabastro e até o granito). O impacto da sua actividade inicial foi tal que arquitectos e escultores de formação ainda manuelina que com ele trabalhavam se viram constrangidos a uma

mudança de paradigmas estéticos, como foi o caso dos arquitectos João e Diogo de Castilho ou do escultor Diogo Pires-o-Moço, como já vimos.

A primeira grande obra de Chanterenne em Portugal foram os **retratos de D. Manuel e de D. Maria** executados para o portal axial da Igreja do Mosteiro dos Jerónimos, em 1517, durante muito tempo considerados o marco inicial da experiência renascentista no nosso país. Encontramo-lo, em seguida, na região de Coimbra (1522-23), executando, em Santa Cruz, **alguma estatuária da fachada e, paralelamente, o excepcional púlpito**, e, em São Marcos de Tentúgal, o **Retábulo da Igreja**, em que criou o paradigma da organização retabular renascentista. No final da década, está em Sintra para executar o **Retábulo da Igreja do Mosteiro hieronimita da Pena**, no qual desconstrói o modelo retabular que tinha formalizado em Tentúgal ao dispor, com grande liberdade, estatuária e relevos que povoam os espaços disponíveis de uma estrutura arquitectónica já tocada pela estética maneirista (perspectivação dos flancos, registo inferior mais frágil do que o superior, contribuindo para o aparente desequilíbrio da composição). No **Túmulo de D. Afonso de Portugal** que realizou, na década seguinte, em Évora, cidade na qual conviveu com o círculo do humanista Nicolau Clenardo, Chanterenne voltou a utilizar uma composição deliberadamente maneirista, que contrasta com a solução da Pena pelo despojamento decorativo, mas insiste no **valor expressivo inovador da estruturação arquitectónica dos volumes**. Figura de artista imbuído de preocupações humanistas, que inclusivamente não escapou à fiscalização inquisitorial, Chanterenne afasta-se da generalidade dos artistas seus contemporâneos quase por não ter oficina nem continuadores directos¹.

¹ Ver Pedro Dias, *Nicolau Chanterenne, escultor da Renascença*, Lisboa, 1987.

Além de Chanterenne, outros mestres franceses — igualmente portadores do gosto renascentista — se fixaram em Portugal. Foi o caso de **João de Ruão**, que se estabeleceu em Coimbra, beneficiando da alva e macia pedra de Ançã e aí, ao contrário de Chanterenne, formou **operosa oficina**, que deixou numerosos continuadores. Falecido em 1580, durante mais de 40 anos executou retábulos e portais, bem como estatuária avulsa e grupos escultóricos (como a notável **Deposição no Túmulo** do Museu Machado de Castro) que denotam a típica serenidade e elegância da sua visão do Renascimento². Tentado, quase desde a sua chegada a Coimbra (ca. 1530), pela arquitectura, colaborou com Diogo de Castilho e foi autor, entre outras obras, do traçado do **Claustro da Manga**, no qual quis representar, num esquema que combina o mais puro gosto renascentista de influência italiana (o templete circular) com a tradição militar portuguesa (os quatro cubelos formando a cruz grega), a Fonte da Vida, no Paraíso, e os quatro rios que dela saem. Curiosamente, João de Ruão manteve-se longe das especulações arquitecturais ao nível da composição retabular, mas soube adaptar as suas propostas aos espaços disponíveis, funcionando as suas serenidades «paredes esculpidas» como retábulos de acentuado pendor pictural — característica reforçada pela própria policromia de muitos conjuntos — que se harmonizam, notavelmente, com as arquitecturas renascentistas para as quais foram, na sua maioria, pensados. Os **Retábulos** que executou para a **Igreja do**

² Ver Nelson Correia Borges, *João de Ruão escultor da Renascença Coimbrã*, Coimbra, 1980.

Mosteiro dos Anjos de Montemor-o-Velho (ca. 1542), para a **Matriz de Cantanhede** (1547) e para a **Sé da Guarda** (1550-55) contam-se entre as melhores produções da sua oficina, sendo a sua grande obra terminal o revestimento retabular e arquitectónico (1566) da **Capela do Santíssimo Sacramento da Sé Velha de Coimbra**, na qual adaptou ao espaço originalmente românico um retábulo de secção semicircular com duas fiadas de estatuária de porte inesperadamente monumental, conjunto coberto por cúpula hemi-esférica, perpassando pelos panos arquitectónicos uma decoração miúda que anuncia o maneirismo.

O seu compatriota e contemporâneo **Filipe Hodarte**, que também trabalhou em Coimbra, possuía, ao contrário de Ruão, um estilo muito mais personalizado a que não é alheio certo dramatismo expressionista nórdico, deixando essa obra-prima que é a monumental **Última Ceia** em terracota para o refeitório do Mosteiro de Santa Cruz (contratada em 1530), exemplo de cenografia sacra em tamanho natural, **em que são levados ao seu limite expressivo os valores renascentistas, anunciando uma nova era.** As inconfundíveis características do seu estilo estão presentes na estatuária dos **túmulos do Panteão dos Lemos**, em Trofa do Vouga, e de **D. Luís da Silveira**, em Góis, e na da **Capela dos Coimbras**, em Braga.

Na segunda metade de Quinhentos, já a arte dos mestres franceses se explanara e criara raízes, entrando mesmo no formulário corrente das oficinas dos seus continuadores portugueses (como **Diogo Mendes**, **André da Costa**, **Francisco Lopes**, **Antão Gonçalves** e **Gaspar Dinis**, entre outros), surgiu a transição para o maneirismo, principalmente protagonizada pelos próprios **Nicolau Chantrenne** e **João de Ruão**, nas suas últimas fases, e por um discípulo deste, **Tomé Velho**.

A carreira deste escultor aparece documentada a partir de 1576, quando João de Ruão o associa no contrato com a Universidade para o acabamento da Igreja de S. Salvador de Bouças (Matosinhos). O retábulo desta igreja, de que só restam cinco imagens, já teria saído da oficina de Tomé Velho. A restante obra que lhe tem sido fixada — desde a **Capela de S. Teotónio**, na Sala do Capítulo de Santa Cruz em Coimbra, à **capela de Duarte Melo**, na Sé Velha de Coimbra, passando pela provável colaboração na **Capela dos Reis Magos** (1574), na Igreja do Mosteiro de São Marcos, em Tentúgal — evidencia mais a «maneira» do artífice hábil na repetição de motivos de escola do que o continuador à altura da criatividade do seu mestre.

Com o falecimento de Tomé Velho, em 1612, terminava o brilhante ciclo do Renascimento coimbrão, ameaçado não só pela decadência interna, como pelo ascenso do gosto pela talha, sintoma do iminente triunfo de uma nova era artística.

2.1.3 *A escultura em madeira*

Ao iniciar-se a época manuelina, a realização de grandes conjuntos retabulares de pintura em diversos pontos do País (Viseu, Lamego, Évora, Funchal, Lisboa) tornou frequente o recurso à obra de **entalhadores, imaginários e douradores**, que elaboravam e decoravam a estrutura que recebia as séries pictóricas.

Por outro lado, a realização de cadeirais, estantes, retábulos em escultura e caixas de órgãos — à semelhança do que acontecia há décadas na vizinha Castela — foi não só suscitada pela passagem a Portugal de muitos **artífices nórdicos** que trabalhavam no país vizinho, como tinha já sido preparada pela importação de maquinas e imagens da Flandres.

A escultura em madeira foi, pois, um dos mais importantes sectores de actividade artística na centúria de Quinhentos e, tendo sido inicialmente marcada por uma clara referência às fórmulas do último gótico norte-europeu (mais na estrutura decorativa do que na modelação das figuras), não deixou de ser agente, a partir do terceiro decénio do século, do gosto renascentista, e, mais tarde, do próprio maneirismo.

Da obra de **Olivier de Gand, Jean d'Ypres e Fernão Muñoz** realizada na Sé Velha de Coimbra (pelos dois primeiros) e no Convento de Cristo em Tomar (pelo primeiro em associação com o terceiro) ficar-nos-ia, fundamentalmente, **o sentido da monumentalidade e a vocação arquitectónica dos conjuntos** (características que a talha portuguesa jamais esqueceu) e **a caracterização realista da figura humana tanto ao nível da modelação da máscara e da encenação de atitudes como no tratamento superior das roupagens e carnações, títulos de modernidade cuja introdução na escultura portuguesa dos alvares de Quinhentos essas obras bem podem reivindicar.** Da imaginária do convento tomarense que escapou à bárbara destruição pelas tropas francesas invasoras, em 1810, é de destacar o notável grupo **A Virgem desfalecida nos braços de S. João**, que fazia parte de um Calvário, notável pelo dramatismo contido com que o escultor (Olivier de Gand, no parecer de Reinaldo dos Santos¹) traduziu, com a minuciosa visão analítica dos flamengos mas também com serenidade renascentista, a dor da Mãe de Cristo ao morrer o seu filho, motivo iconográfico que não tardará a ecoar na pintura e na iluminura portuguesas do tempo.

No **cadeiral de Santa Cruz de Coimbra**, obra também de entalhadores estrangeiros (o mestre Machim, que recebeu pagamento em 1513, e o mestre João Alemão, que o alargou em 1518), o programa iconográfico é de extraordinária complexidade e certamente não passou despercebido aos entalhadores portugueses de então: o **bestiário variado**, no qual há referências a fábulas greco-latinas e ao «simbolismo disfarçado» típico da mentalidade artística do Norte da Europa desta época; as **alegorias morais**; as **figurações humanas de difícil decifração** e que deverão representar tipos da sociedade do tempo (como no teatro vicentino); finalmente, a sequência de quadros guerreiros e marítimos, com fundos urbanos de recorte nórdico, que coroam toda a composição.

¹ Cf. Reinaldo dos Santos, *A Escultura em Portugal*, vol. II, Lisboa, 1952.

Quando os frades crúzios pediram, em 1531, ao escultor de origem francesa **Francisco Lorete** que alargasse o cadeiral, demonstraram perfeita consciência do valor simbólico e artístico do conjunto ao imporem a um mestre de formação já claramente renascentista que, ao adaptá-lo ao recém-reconstruído coro-alto da igreja, fosse seguida a «maneira das que estão feitas».

A transição para o gosto renascentista nas obras de talha parece, pois, ter-se verificado a par das restantes manifestações artísticas, apesar de o número de peças remanescentes ser menor. Um dos escultores que deverá ter desempenhado papel importante na execução de pequenos retábulos — hoje perdidos — em que seria já patente o lavor «ao romano», conforme se depreende de uma encomenda para umas portas da Sé de Lamego em 1526, foi Arnão de Carvalho, cuja actividade se pode documentar na região trasmontana entre 1525 e 1533.

O Renascimento triunfa decididamente em meados de Quinhentos na imaginária em madeira, de que são exemplos cimeiros dois notáveis **Cristos crucificados: o dos Jerónimos**, da autoria do flamengo Filipe de Vries, oferecido pelo infante D. Luís em 1551, e **o da sala do capítulo do Convento de Jesus** em Setúbal, oferecido, alguns anos depois, para uma capela anexa ao coro alto do mesmo convento, pela Regente do Reino, D. Catarina de Áustria.

Do terceiro quartel do século, e documentando a transição para o maneirismo, são **os grandes cadeirais dos Jerónimos, da Sé de Braga** (em São Jerónimo de Real desde o século XVIII) e **da Sé de Évora**, cuja execução estará por certo ligada ao esplendor da música sacra, em Portugal, em meados de Quinhentos.

Semelhantes pela estrutura e pelo carácter da decoração, os três cadeirais apresentam, no entanto, particularidades que justificam autorias diferenciadas.

O do mosteiro hieronimita foi atribuído ao castelhano **Diego de la Zarza**, que o terá executado **segundo desenho de Diogo de Torralva**, proximamente a 1551, e é, porventura, o mais espectacular dos três, com as suas exuberantes pilastras e respectivos entablamentos de fecho dos lanços e a sua desenvolvida predela, decorada de nichos com figuras.

O **conjunto de Braga** será, pelo contrário, o menos monumental. Foi executado durante a prelazia de frei Bartolomeu dos Mártires e, na opinião de Manuel Monteiro, foi seu autor o entalhador Bento Lourenço, natural da freguesia de Pousa, concelho de Barcelos, conforme se poderá depreender das iniciais B. L. inscritas numa cartela. A decoração das pilastras e das predelas é mais simplificada, fazendo abundante recurso aos motivos de «rótulos pendurados», nas primeiras, e a mascarões, grifos e cenas milógicas, nas segundas.

Datado de 1562, o **conjunto da Sé de Évora**, formado por cadeiral e órgão, não terá a monumentalidade arquitectónica do conjunto de Belém, mas, em contrapartida, constitui uma das mais notáveis manifestações de influência do desenho ornamental maneirista de origem antuerpiana (introduzido na cidade

pelo pintor de origem flamenga Francisco de Campos), a que não falta a alegorização de cenas campestres e algumas de sabor realista e por vezes grotesco (decoração das predelas e dos frisos dos espaldares).

As vizinhas **portas do coro** serão da mesma época e provavelmente da mesma autoria, conforme nos é revelado pelo delicado desenho dos leves panejamentos que moldam a correcta anatomia clássica das figuras.

2.2 A lenta aquisição do barroco na escultura seiscentista

Ao contrário da pintura, a escultura portuguesa do século XVII não se converteu rapidamente ao gosto barroco, que triunfava no resto da Europa. Várias razões contribuem para a **resistência que se verifica à aquisição do dinamismo barroco nas formas escultóricas**.

Em primeiro lugar, cumpre lembrar que a arquitectura portuguesa do século XVII, no seu geometrismo rigoroso, praticamente erradicou a escultura monumental. Nos poucos casos em que esta se mantém foi quase totalmente padronizada em esquemas fundamentalmente geométricos pelo que será mais correcto falar numa decoração superficial do que em escultura propriamente dita.

A **tumulária**, sector em que tradicionalmente a escultura se mostrava de uma forma exuberante e, por vezes, inovadora, sofreu, desde os finais do século XVI (o ponto de partida é o **conjunto dos túmulos de D. Manuel, D. João III e suas esposas**, na Capela-mor dos Jerónimos), uma evolução de teor arquitectónico, que reduz o sarcófago a uma combinação de volumes, assentes sobre os tradicionais elefantes ou leões, e o enquadra num arcosólio extremamente simplificado. Só nos finais do século XVII o escultor francês **Claude Laprade** tentará, sem êxito, impôr um outro modelo. Sorte semelhante teve a tentativa contemporânea de isolar o sarcófago, tratando-o como uma peça escultórica, solução tentada por **João Antunes**, no belíssimo **túmulo de da Princesa Santa Joana**, no subcoro da Igreja de Jesus de Aveiro.

Finalmente, a submissão da estatuária às rígidas estruturas retabulares maneiristas — único lugar que lhe restou — contribuiu naturalmente para retardar o processo de assimilação do barroco no tratamento da gestualidade da figura e na animação dos panejamentos.

Depois do influxo estrangeiro representado pela escultura do Renascimento e dos seus continuadores directos, deu-se como que **um regresso à tradição da imaginária portuguesa de raiz medievalizante** que dir-se-ia ter sido abafada mas não eliminada pelas novidades «estrangeiradas» de meados de quinhentos. O clima religioso da Contra-Reforma, impondo uma **disciplina rígida** ao nível da imagem de devoção e dos parâmetros da sua leitura, reforçou a fixação dos modelos artísticos e iconográficos, o que contribuiu para o **regresso dos imaginários**, ou seja, dos escultores que se limitavam à **produção repetitiva da**