

A arte manuelina e os críticos

No VI Congresso Internacional dos Architectos, reunido em Madrid no ano de 1904, definiu-se e votou-se que, «para haver um estilo, é necessário que haja um novo princípio gerador, construtivo, e novas applicações desse princípio».

Estudada a architectura manuelina segundo este critério, teremos de reconhecer que ela não constitui um estilo, porque é, orgânicamente, de traça gótica, obedecendo, nos seus princípios fundamentais, às últimas variantes da abóbada nervada.

O escritor brasileiro Varnhagem, ao descrever, em 1842, o monumento de Belém, foi o primeiro que propôs a adopção do qualificativo *manuelino* e indicou os caracteres que, em seu entender, acentuam a originalidade dos respectivos monumentos. Dos dez caracteres indicados por esse escritor, sete dizem respeito à ornamentação; e, dos três que se referem às condições estáticas da architectura — o predomínio da volta perfeita ou do arco de quatro centros (arco de sarapanel, arco Tudor), a tolerância de todas as outras curvas e a existência de abóbadas sustentadas por altos pilares enfeixados, em que o enfeixamento é mascarado pela ausência de arestas salientes e pela exuberância da decoração — desses três caracteres, nenhum representa um princípio construtivo novo. Desde que, na ligação do suporte com a abóbada, não há originalidade, desde que a abóbada manuelina é a abóbada nervada do período ogival, que importa o predomínio desta ou daquela curva, que importa que os esteios polistilos apresentem ou não arestas, sejam ou não profusamente decorados?

Mas se, no traçado (plantas e alçados), no sistema construtivo, não há originalidade, — na ornamentaria, que nem sempre é lógica, mas que é, quasi sempre, de cativante efeito pitoresco, o manuelino atinge uma expressão incontestavelmente interessante e original.

Os criticos, nacionais e estrangeiros, que se tem occupado da arte manuelina, apreciam-na diversamente, quanto às influências que nela se reflectem, e quanto à sua originalidade.

Joaquim de Vasconcelos afirma que a architectura manuelina depende inteiramente da architectura espanhola paralela, acrescentando não ser para admirar que assim suceda, visto como os espanhóis organizaram o ensino das artes e officios primeiro do que nós.

As corporações catalãs e valencianas tinham já uma posição dominante no séc. XIV, ao passo que as nossas só apparecem nos fins do séc. XV e raro incluem nos seus estatutos elementos didácticos,

providências acêrca do ensino. Dos numerosos estatutos de corporações e officios que estudou — continua Joaquim de Vasconcelos — apenas encontrou um relativo aos pedreiros, e êsse, ainda assim, referente ao grau inferior do officio. Em Espanha, as *ordenanzas* relativas aos *alarifes* apparecem em Córdova em 1503 e em Sevilha em 1527, perfeitamente redigidas e representando certamente uma tradição muito anterior. Juntas de architectos funcionam regularmente em Espanha, como na Itália, discutindo problemas e organizando concursos entre os artistas. Os tratados teóricos italianos são traduzidos e publicados. Em Portugal, D. João III encomendou a Pedro Nunes e a André de Resende a tradução de Vitruvio e de Alberti; mas essas traduções ficaram inéditas, como inéditos ficaram os mss. de Francisco de Olanda, que esteve na Itália, onde se relacionou com os homens mais eminentes — incluindo Miguel Ângelo. Só em 1733, na obra do P.^o Inácio da Piedade e Vasconcelos, *Artefactos simetriacos e geométricos* . . se publica pela primeira vez, entre nós, uma condensação de Vignola. Ao passo que nós nos sacrificávamos para sustentar o nosso domínio no Oriente, a Espanha trabalhava para avassalar a Europa. Esta diferença, tam essencial, nos destinos das duas nações peninsulares reflecte-se na Arte. Em Portugal, não se levantaram por êsse tempo edificios que possam comparar-se aos espanhóis: — palácios, bôlsas, paços municipais. A nossa inferioridade na teoria e na prática da Arte é manifesta. ¿Como poderá, pois, pergunta Joaquim de Vasconcelos, falar-se em originalidade, em invenção de um estilo nacional? Tivemos, é certo, artistas de merecimento nos sécs. xv e xvi; mas uma ou outra figura saliente não constitui ainda uma escola. O movimento geral depende de uma tradição segura, secular, que não existia em Portugal, de uma progressão que actua lentamente. No manuelino, conclui Joaquim de Vasconcelos, não há originalidade nos processos de construir; não há clara determinação das funções que os elementos architectónicos tem de exercer, ficando, por vezes, elementos constructivos reduzidos a acessórios ornamentais e simulando acessórios ornamentais elementos constructivos; não há sistema decorativo nem estilização; não há observância dos limites que separam as três artes.

Recentemente (1913), escreveu o erudito archeólogo portuense que «D. Manuel concentrou em Belém e em Tomar, por meio de admiráveis labores simbólicos — os do chamado *estilo manuelino* — a expressão mais artistica do pensamento plástico nacional».

Alberto Haupt escreve, em resumo, o seguinte:

Além de um gótico decadente, derivado, em parte, da Espanha,

em parte, da Batalha, floresceu no país, até o fim do séc. xv, uma escola, única em seu género, propriamente gótica, que, já no último quartel daquele século produziu, anacrõnicamente, o castelo de Leiria e S. Francisco de Santarém. Por outra parte, os mouros exerceram uma influência decisiva, ao sul e no interior de Portugal, nos pormenores da construção, o que se explica por serem exercidos por eles alguns mesteres relacionados com a arte de construir.

Essa influência revela-se nos colunelos delgados, com capitéis de estilo árabe, que nos aparecem, sobretudo em Évora e em Sintra, como suportes de arcos dentados ou de forma de ferradura, e no aspecto geral dos edificios acastelados e das fortificações. Da fusão desses tipos architectónicos com formas provenientes do Norte e do Oriente derivou a architectura manuelina,—mixto singular, que se afasta do gótico preponderante nos outros países e que nenhuma relação tem com a arte espanhola contemporânea. D. João II chamou a Portugal um architecto e escultor italiano, André Contucci, o Sansovino, que permaneceu nove anos em Portugal (1490-99); mas a sua influência não deve ter sido muito sensível, pois que, no dizer de Vasari, André Contucci executou numerosos projectos architectónicos «segundo o uso do país»¹, o que equivale a afirmar que ele teve de subordinar muitas vezes os seus trabalhos às formas predominantes, meio góticas, meio mouriscas. Só trinta anos depois o país entrou no caminho da verdadeira Renascença.

Uma das variantes do manuelino consiste no emprêgo de elementos do gótico do último período, caindo-se freqüentemente, por um lado, no tósco, mas ostentando-se, por outro lado, certa pompa de ornamentação.

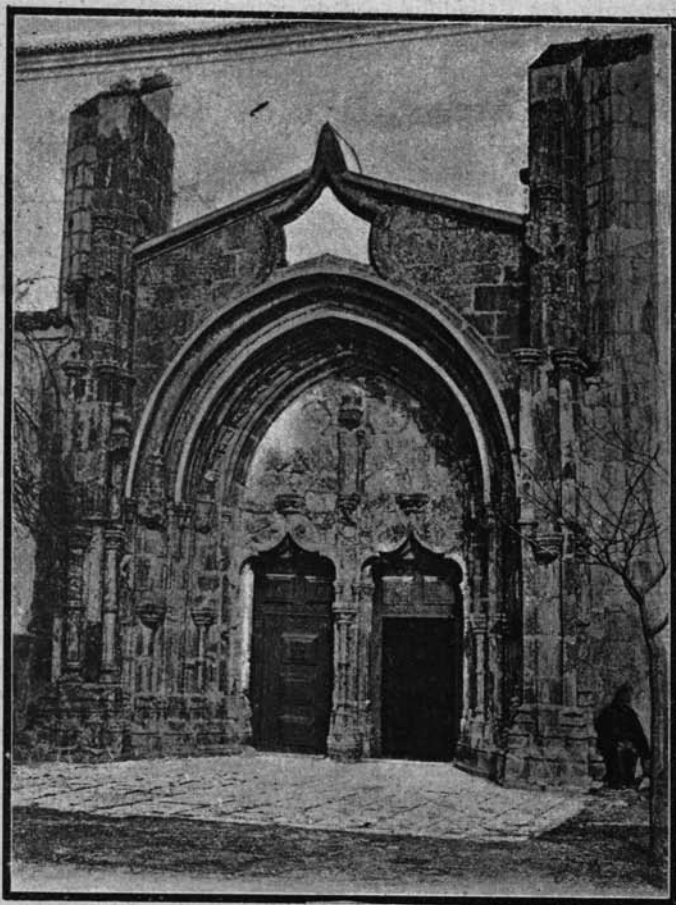
Pouco a pouco, o manuelino atinge um naturalismo vigoroso, que transforma os elementos architectónicos dos vãos em ramos e árvores, fazendo lembrar exemplos do gótico alemão. Esse naturalismo converte-se depois, mercê da influência de artistas eminentes, numa expressão muito singular, embora forçada, de que é espécime típico a célebre janela da Casa do Capítulo do convento da Ordem de Cristo, em Tomar. É nas construções deste grupo que mais nitidamente se reconhece a interferência de elementos indianos.

A par desta feição do manuelino e conjugando-se por vezes com ela, outra se acentua, caracterizada pela fusão do gótico do último

¹ *Attese anche Andrea, mentre stette con quel Re [o de Portugal], ad alcune cose stravaganti e difficili d'architettura, secondo l'uso di quel paese [Portugal], per compiacere al Re...*

período com formas de origem árabe. O ornato dominante nos monumentos desta categoria é a moldura cujo perfil representa três quartos de círculo.

A acção da arte do Renascimento imprime no manuelino um carácter novo. Nos edificios deste quarto grupo, as formas clássicas



Porta da igreja do Convento de Jesus (Setúbal)

aliam-se com as antigas. As linhas gerais mantêm-se góticas, formando uma grande moldura, na qual a ornamentação da Renascença, progressivamente dominante, se enquadra. Os elementos construtivos clássicos faltam, porém, completamente, continuando a ser empregados, até á extinção do manuelino, os delicados colunelos do gótico do derradeiro período, com capitéis de folhagens, e, como botaréis, em

caso de necessidade, pilares de secção quadrada ou poligonal, com ornamentação profusa e acompanhados de membros delgados.

Para Haupt, a comparação dos monumentos portugueses e espanhóis não confirma a opinião de Joaquim de Vasconcelos. Pelo contrário: as únicas duas construções existentes em Espanha, que podem considerar-se aparentadas com as manuelinas — o pátio do Colégio de S. Gregório em Valladolid, e o do palácio ducal do Infante em Guadalajara — diferem tanto dos monumentos manuelinos, quer no carácter geral, quer nos detalhes, que pode legitimamente concluir-se que, procedendo, embora, umas e outras, de uma tendência em absoluto semelhante, nunca os trabalhos portugueses dependeram dos espanhóis, devendo talvez supor-se, antes, que aqueles dois monumentos isolados fossem inspirados pelos portugueses. Demais, o estilo espanhol de transição pouco durou, e breve cedeu o lugar ao *plateresco*, primeira fase, já caracterizada, da Renascença espanhola. Por outro lado, o encontrarem-se os monumentos mais importantes e característicos do estilo manuelino ao longo da costa, entre Lisboa e Coimbra, e não do lado da fronteira, é, na opinião de Haupt, outro argumento a favor da independência do manuelino.

António Augusto Gonçalves observa que, perante a energia e a opulência do manuelino, duas questões naturalmente surgem: a racionalidade lógica, histórica e artística da sua superabundância pitoresca em face dos princípios estabelecidos como leis invioláveis da estética, e a justificação da originalidade nacional que lhe tem sido atribuída. Para uns, a manifesta indisciplina do manuelino é reveladora das energias do génio; para outros, é o descomedimento rude, ardente, audacioso, subversivo, exercendo-se sem propósito e sem lei. Por mais inconciliáveis que pareçam — continua A. A. Gonçalves — estas duas opiniões são rigorosamente justas.

É certo que a arquitectura é uma arte essencialmente fundada nas leis da geometria e da mecânica; mas, se o manuelino tantas vezes reveste formas illogicamente perturbadoras e desviadas do seu natural destino e função, a veemência do sentimento e a exuberância imaginativa que o faz vibrar, resgatam amplamente as infracções da sua natureza indócil, precisamente pelo espírito de rebeldia que o anima. O manuelino, como não assenta em regras sistemáticas de proporção e medida, permitia a cada artista gizar a sua obra na ampla liberdade e no ímpeto expansivo da sua fantasia e dos seus recursos. E a feição naturalística da ornamentaria manuelina, sendo, decerto, a que melhor se adaptava às improvisações de artífices, como os portugueses, destituídos de educação artística delicada e

maleável, era também a mais conforme às circunstâncias, momentâneas e fortuitas, que convulsionavam então a côrte e as classes elevadas, no delírio dos *fumos orientais*, a êsse alvoroço, a essa sobre-excitação febril, a essa instabilidade e confusão moral, determinados pelos sucessos desse período — brilhante, sem dúvida, mas enganoso, porque nele se prepararam, nele tiveram origem, os desastres ulteriores.

Para A. A. Gonçalves é incontestável a origem importada do manuelino; mas é também inquestionável que lançou raízes fundas na alma popular, que se adaptou ao terreno e dilatou luxuriantemente neste clima de grandezas, assumindo feições características, uma fisionomia própria, acentuada, adquirindo uma vitalidade tal, que por muito tempo se manteve autónomo e livre em face da Renascença vitoriosa, e produzindo obras de carácter, por assim dizer, popular, que, na sua espontaneidade fremente e robusta, na sua linguagem grosseira e inculta, não são das que menos impressionam e comovem.

Quanto à influência indiana sobre a arte manuelina, observa que não é fácil saber em que factos concretos se fundamentam aqueles que a afirmam; e que a influência de uma arquitectura sobre outra só pode documentar-se por analogias essenciais de estrutura e revestimento, acentuando que nunca puderam constituir indícios seguros, racionais, de influências ou afinidades artísticas a configuração das massas, ou os accidentes avulsos e fortuitos de vaga semelhança material. Coincidências de concepção e detalhes de fisionomia no movimento geral da arquitectura ou da estatuária, em dados momentos do seu percurso através das civilizações e dos povos, constituem um fenómeno muitas vezes indicado nos episódios da história da arte.

Pela sua índole ornamental, pelas condições sumptuárias do meio social e pela veemência dos incentivos mentais do período histórico em que surgiu e se desenvolveu, o manuelino toma aspectos de tal forma diversos e caprichosos, que difficilmente podem ser aferidos por uma fórmula única de apreciação, em abstracto.

À face dos espécimes existentes, parece indispensável admitir três ordens de manuelino, que revestem formas materiais diversas e correspondem a modos de sentir inconfundíveis:

- 1) O manuelino que se mantém fiel à tradição e às normas góticas, no respeito e compreensão da supremacia da linha construtiva, sem ousar infringir as condições extrínsecas do equilíbrio aparente;
- 2) O manuelino que, num esforço de conciliação, tenta realizar um tipo novo, pelo amálgama pitoresco dos princípios góticos com os elementos da Renascença;

3) O manuelino, a que poderemos chamar *popular*, inculto, arrebatado, indomável, audaz, cheio de vigor e originalidade, que é como que um brado de independência e de revolta contra a disciplina dos preceitos novos, e não respeita balizas que tolham a energia da sua exuberância decorativa.

Ramalho Ortigão entende que o estilo manuelino não é um mero desenvolvimento do gótico. Embora composto de elementos góticos — porque, em toda a evolução da arte, coexistem os fenómenos precusores com os vestígios avitos, — a architectura manuelina é uma das formas peninsulares da Renascença, no seu primeiro período, assumindo em Portugal uma expressão paralela à do *plateresco* em Espanha. O *plateresco* e o manuelino são fenómenos análogos, concomitantes, derivados de causas comuns na história, no espirito, no temperamento da raça, e que tomaram uma particular acentuação regional em cada um dos lugares em que se manifestaram.

O architecto A. Bermudes entende que a fase por que passaram, em Portugal, a architectura e as artes decorativas suas tributárias, no reinado de D. Manuel, constitui um estilo.

Fundamentalmente, as formas estruturais e decorativas dessa fase artística baseiam-se nas da Renascença flamenga, como no princípio do reinado de D. João III se baseiam nas da Renascença francesa, e no fim do mesmo reinado nas da Renascença italiana, ou clássica.

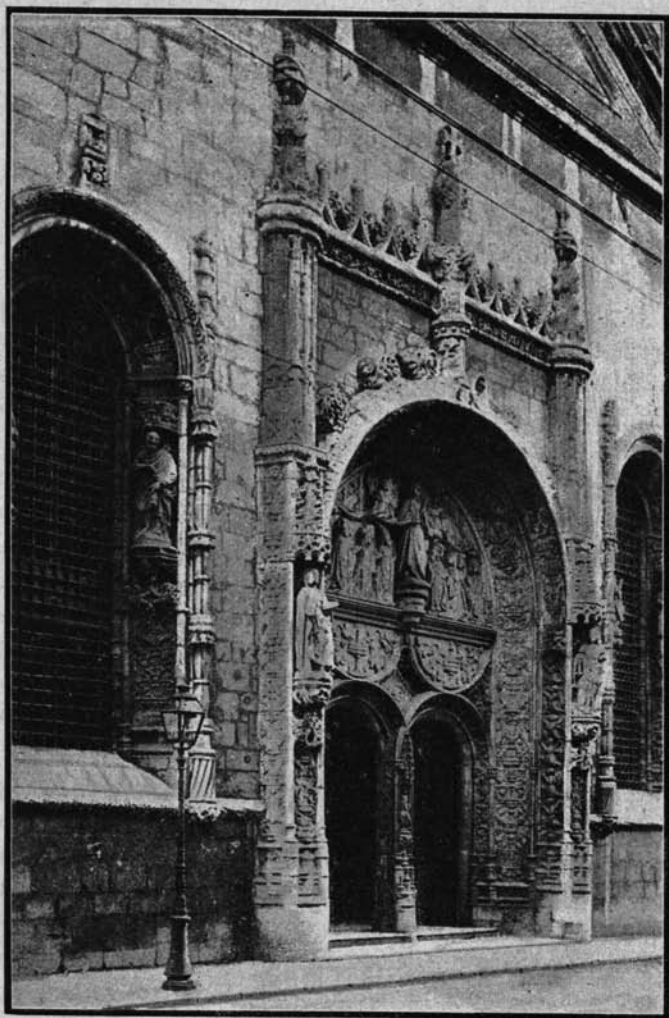
Essas formas, porém, modificam-se a tal ponto, criam tal unidade e pureza de expressão, a influências tam variadas e estranhas, prestam-se a tam arrojadas e imprevistas combinações, que nos dão, afinal, nos seus resultados, uma modalidade artística inconfundível, um verdadeiro estilo, com o seu carácter, tipo e cunho peculiares, diferente de todos os outros, — até mesmo dos estilos dos países donde veio a sugestão inicial. As manifestações desse estilo, afirma A. Bermudes, ainda se não esgotaram, e nele podem encontrar uma copiosa fonte de inspiração os artistas portuguezes da actualidade e do futuro.

Walter Crum Watson entende que o estilo manuelino não deve ser considerado como um simples desenvolvimento da última fase do gótico espanhol, porque foi curta a duração dela, e o manuelino é quasi seu contemporâneo.

O estilo manuelino não oferece sempre os mesmos caracteres. Umaz vezes, é um gótico exuberante, misturado com o que quer que seja peculiar e característico, parecendo derivar de uma união do gótico do último período com o mourisco. Outras vezes, apresenta-se francamente naturalístico, parecendo representar uma evolução do

gótico em sua derradeira fase. Outras, ainda, resulta do emprêgo simultâneo dos estilos gótico e da Renascença, sendo sempre a composição ainda gótica, embora os pormenores sejam do Renascimento.

De todas estas modalidades, que, por vezes, se encontram jun-



Porta da igreja da Conceição Velha (Lisboa)

tas, aquelas a que pode aplicar-se com maior propriedade o designativo *manuelino* são as duas primeiras.

E. Bertaux entende o seguinte:

Ligada à arquitectura civil, manteve-se por muito tempo em Portugal uma arte idêntica à arte *mudejar* espanhola e que pode deno-

minar-se *mourisca*. No tempo de D. João I, não obstante haver já decorrido século e meio depois da expulsão dos derradeiros muçulmanos do Algarve, essa arte manifesta-se ainda no palácio de Sintra, complicando os recortes dentados de portas e janelas góticas, ou enquadrando nos seus compartimentos geométricos aves pintadas (as lendárias pegas), e penetra mesmo na arquitectura sacra, guardando, na Batalha, os recortes flamejantes da grande rosácea com uma rêde de pedra mais delicada, cujos desenhos, igualmente flamejantes, opõem um véu ao ardor do sol, vindo assim a constituir a tradução anglo-mourisca da *adufa*. Para além do Tejo, nos fins do séc. xv, essa arte mantinha uma vitalidade tal, que muito mais fecundas do que as esboçadas no tempo de D. João I foram as combinações que ela formou com a arte ogival, quando, nos reinados de D. João II e D. Manuel I, Évora e outras cidades do Alentejo foram teatro de uma intensa actividade artística. E note-se: os mouros do Alentejo parece nada terem devido aos seus vizinhos de Castela. Às suas obras sabiam dar uma graça a um tempo oriental e original, frisantemente documentada, por exemplo, nas janelas do paço rial de Évora, cujas arcadas duplas, em forma de ferradura, apresentam variações, executadas, não em tijolo ou estuque, mas em mármore e granito. As ameias, os coroamentos de forma cónica, as igrejas com o aspecto exterior, com a *silhueta*, de mesquitas abundam na região, mostrando claramente como era grande a vitalidade dessa arte, que se comprazia em aplicar motivos da arquitectura profana a construções sacras.

As formas compósitas que aparecem em Évora complicam-se rapidamente. Na interessante porta da casa capitular dos Lóios, a dupla arcada, em forma de ferradura, é acompanhada de torcidos; os delicados colunelos monolíticos, de mármore, parecem entrançados; os capitéis, que semelham turbantes, são também formados de torcidos. Êste singular tipo de capitel foi transportado, com outros pormenores da arte pre-manuelina do Alentejo, para o paço de Sintra e para o mosteiro da Pena (alpendre da capela).

É certo que, ao norte do Tejo, a arte mourisca se havia também combinado com a arte ogival. Mas é também certo que as obras de carpintaria que constituem a mais notável manifestação dessa arte, como, por exemplo, o tecto da igreja de Caminha, não explicam a arte pre-manuelina. De entre os elementos da arte mourisca, há um — e esse é, exactamente, de todos, o mais puramente mourisco — que só aparece no sul: o arco de forma de ferradura. Os torcidos, que são, muitas vezes, o motivo único da decoração manuelina (portal

de S. Francisco, em Évora) e que aparecem já em edificios anteriores ao reinado de D. Manuel, são, nalguns casos, applicados à própria construção. Na igreja de Jesus em Setúbal (1480), por exemplo, os pilares da nave, as nervuras da abóbada da absíde revestem essa forma, que em breve se generalizou a todo o país, não só nos portais e naves das igrejas, como nos cruzeiros, pelourinhos, etc. Os torcidos das abóbadas chegam, por vezes, a formar verdadeiros nós, que substituem os fechos (*abóbada dos nós* [1513] na Sé de Viseu). Mas os elementos architectónicos experimentam, nalguns casos, uma verdadeira metamorfose:—os colunelos tornam-se semelhantes a troncos, donde partem ramos, que se cruzam. Êste vegetabilismo encontra-se em Sintra, em Évora, em Beja. O naturalismo, que, em Portugal, se apodera das formas mais abstractas da architectura, tinha já surgido em Castela (cfr. a fachada de S. Gregório de Valladolid com o portal da igreja de Viana do Alentejo). Neste ponto, se influência houve, foi dos monumentos espanhóis nos portuguezes, porque os espanhóis são anteriores. Nenhum documento prova a interferência de artistas espanhóis, ou dalgum desses numerosos artistas flamengos ou alemães que trabalhavam em Espanha, nos monumentos manuelinos de pedra, ao menos durante o período que antecede as primeiras penetrações da Renascença. A decoração dos portais é composta, quási exclusivamente, de motivos geométricos e vegetais:—curvas trilobadas, umas côncavas, outras convexas, ora entrelaçadas, ora justapostas. Os modelos destas combinações encontram-se em Espanha (coroamento das portas da absíde, sôbre os túmulos dos antigos reis, em Toledo; *porta do cardo*, em Lião); mas, em Portugal, êste motivo deforma-se, a ponto de perder toda a aparência geométrica (portais de Marvila [Santarêm] e Vestiaria [Alcobaça]).

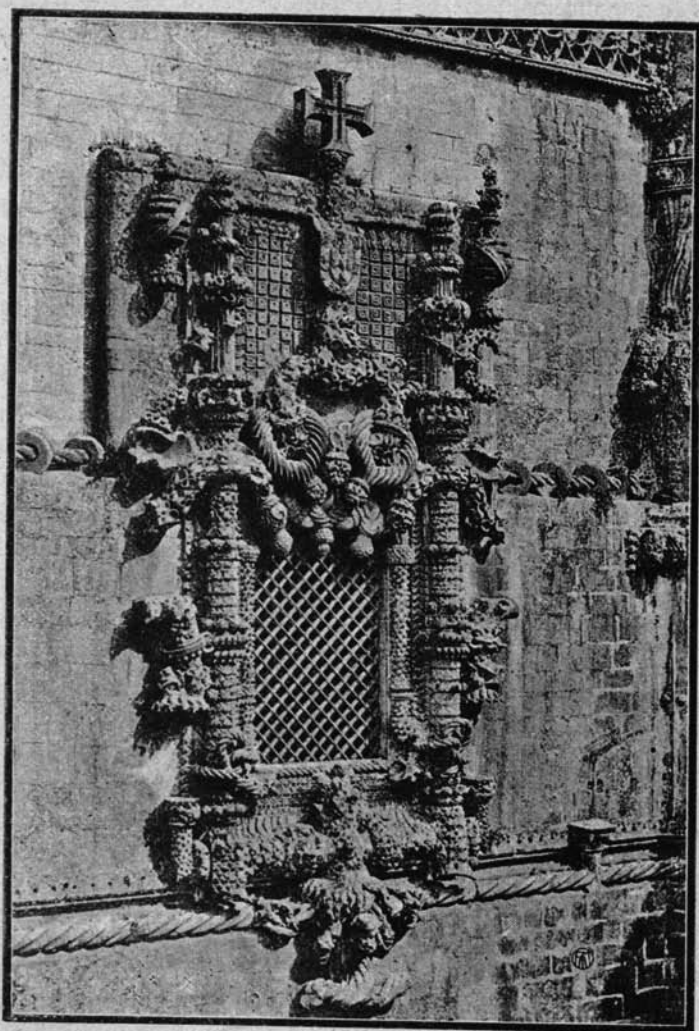
A architectura manuelina transplantou, das construções dos reis católicos, o côro, assente numa abóbada de perfil abatido. Mas a dificuldade da construção de tais abóbadas é a única que os architectos portuguezes vencem. Nenhum tentou construir um zimbório. E na decoração das fachadas, mesmo das mais ricas, a ornamentaria não vai além dos portais,—ao contrário do que succede nos monumentos dos reis católicos, Fernando e Isabel, em que o revestimento ornamental das fachadas é completo. Portanto, a arte manuelina pediu à arte espanhola alguns dos seus elementos; mas êsses elementos não fizeram mais do que enriquecer uma arte que já existia. A ornamentação vegetal recebeu porventura estacas de Valladolid; mas os seus primeiros ramos tinham já florido nos túmulos dos príncipes e heróis do séc. xv (túmulos da Capela do Fundador, na Batalha,

túmulo de D. Duarte de Meneses em S. João de Alporão, Santarém, túmulo com a data 1479 em S. Francisco do Pôrto, túmulo de Fernão Teles de Meneses, em S. Marcos, junto a Coimbra). Para avaliar bem a influência da arte espanhola na arte manuelina, é preciso vê-la manifestar-se num determinado momento e, depois, desvanecer-se nos grandes monumentos riais, que, pela sua imponente grandeza, pela sua riqueza exótica, pela sua misteriosa originalidade (*étrangeté*), excitem as construções dos reis católicos.

É certo que as formas estranhas e monstruosas da arte indiana foram conhecidas em Portugal desde o tempo de D. Manuel. Em Sintra, o pequeno tanque mourisco da sala árabe tem como motivo central um bronze dourado, que é, evidentemente, cópia de um objecto trazido da Índia. D. Manuel mandava os seus architectos a Goa, a Malaca, à África setentrional. Um desses viajantes construiu a torre de Belém, dando-lhe as cúpulas e balcões de um palácio indiano. A architectura militar da época manuelina, em suas formas mais ricas, inspirava-se do Extremo Oriente. É certo, contudo, que os architectos sabiam transformar com liberdade os elementos que transplantavam. Assim, por exemplo, na torre de Belém, o architecto procura a força, regressando, no desenho das janelas e mesmo das ogivas das abóbadas, às formas pesadas, maciças, da arte românica. Sem as imitar, repete as fantasias heráldicas da architectura castelhana, quando transforma as ameias da torre de Belém em outros tantos enormes escudos, que ostentam a cruz de Cristo. Uma das torrelas angulares é sustentada por um rinoceronte, que simboliza, não a Índia, mas a África. Mas a forma mais original da arte manuelina não é europeia, nem indiana: é *marítima*. Os artistas que a realizaram, nada deviam a qualquer das artes do seu tempo: —recomeçavam, com uma espécie de barbaria magnífica, um dos mais antigos ensaios da arte— a arte micénica, seqüência de uma arte constituída na Ilha de Creta, habitada por um pequeno povo de audazes marinheiros. É em Tomar, onde, aliás, se observam também reminiscências da arte indú, que se encontram os mais frisantes especimes dessa arte, que não pertence a tal ou tal artista, mas que é, acima de tudo, a arte de um povo. Em Belém, sobretudo depois da intervenção de João de Castilho, isto é, depois de 1517, predomina um estilo mais severo, mais sóbrio, mais disciplinado, mais puro —mais clássico dentro do gótico— estilo a que vêm ligar-se elementos da Renascença— pilastras, arabescos, vasos de perfil antigo. Dir-se-ia que João de Castilho, arrependido da heresia artística praticada em Tomar, se convertera. O que se ignora ainda, é onde foi o artista encontrar os modelos da ornamentação

clássica que, pouco a pouco, invade as suas obras de architecto. Nos mármores do Sansovino, que, aliás, parecia desconhecer, quando concebeu a mais estranha e poderosa obra manuelina em Tomar?

Dieulafoy pensa que o estilo manuelino é uma hipertrofia dos estilos góticos, *mudejar* e *plateresco* do último tẽrço do séc. xv, de-



Janela da Casa do Capítulo do convento da Ordem de Cristo (Tomar)

terminada pelo afluxo, extremamente rápido, do ouro, constituindo, ao mesmo tempo, uma demonstração de reconhecimento para com os cavaleiros de Cristo.

Finalmente, o erudito architecto-arqueólogo espanhol D. Vicente

Lampérez y Romea, occupando-se do gótico peninsular na fase de decadência (fim do século XV e começo do immediato), em uma ou duas conferências há dois anos realizadas em Madrid, aludiu também à nossa arte manuelina, e por isso resumimos a sua interessante exposição, devendo, todavia, frisar que o consagrado arqueólogo confessa não conhecer directamente os monumentos portuguezes e não se julgar, portanto, autorizado para formular uma opinião definitiva.

O gótico flamejante não se radicou em Espanha e Portugal. Naturalizou-se. Foi traduzido por uma singular mistura de elementos góticos, traços mouriscos e tendências naturalísticas.

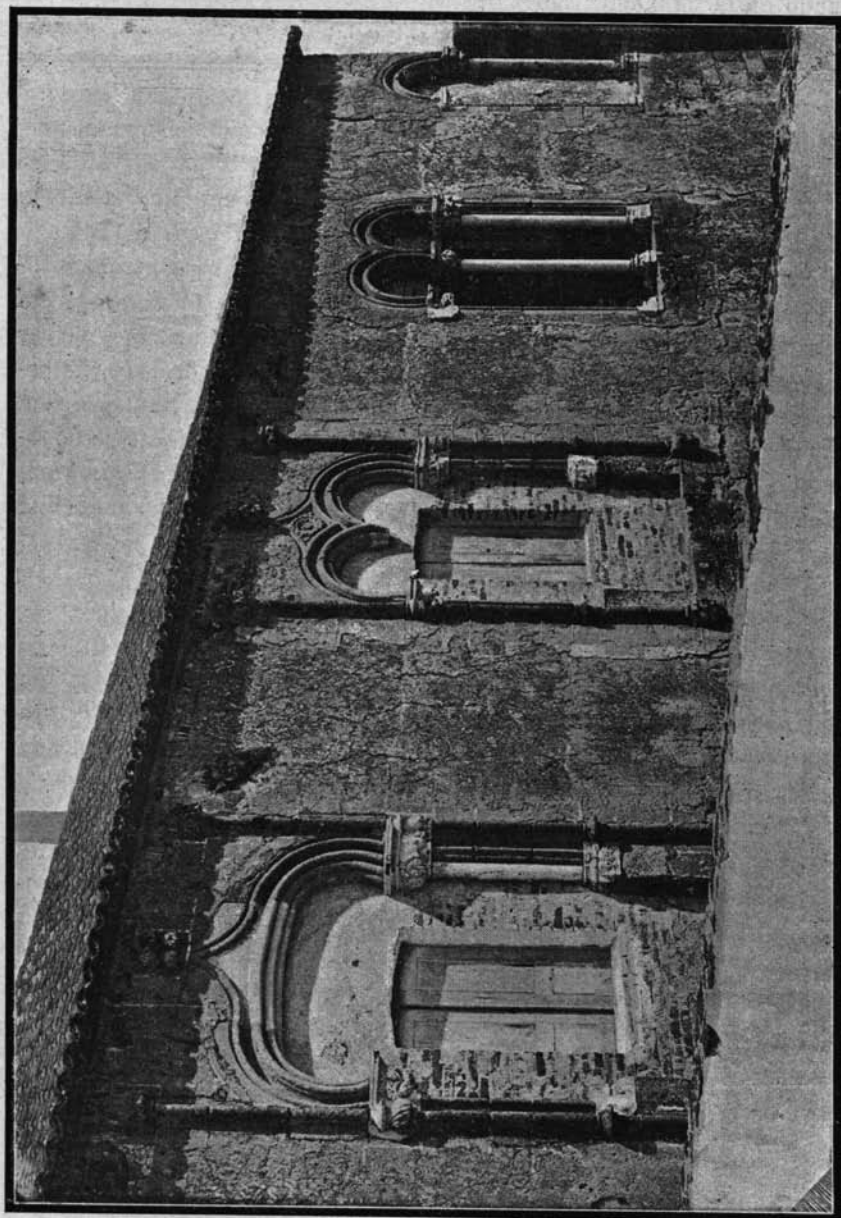
O característico de todas as decadências é tratar a ornamentação imitando a natureza, com desprezo das leis da estilização: a gótica o fez, como nenhuma outra. Mas há, na architectura, outro naturalismo, mais raro e discutível: o que trata os elementos estruturais como produtos da natureza (corais, troncos, etc.), ou como produtos industriais (cordas, cadeias, tecidos, etc.). Quasi todos os grandes estilos professaram a teoria de que a architectura não é uma arte imitativa, mas interpretativa, e por isso o seu objectivo e a sua glória é fazer sentir por meio de formas criadas por ela. Aquele naturalismo especial, que se opõe a essa teoria, aparece no gótico decadente peninsular com uma força poderosíssima, cuja origem não é fácil determinar. ¿Imitação dos livros de orações do tempo? Simbolismo? ¿Influência de uma alta e poderosa individualidade, de um grande artista, que, enamorado da Natureza e vendo nas suas forças ocultas o símbolo da Vida, se voltasse para ela, como fonte novíssima e inexgotável de inspiração? Talvez que esta última hipótese seja a verdadeira. Potentíssimo desenvolvimento teve em Portugal o naturalismo, com o estilo manuelino. O manuelino é um mixto de elementos mouriscos e naturalísticos, postos caoticamente sobre um fundo gótico decadente. Góticos, são os pilares fasciculados, as abóbadas nervadas, as janelas com pinásios, as portas abuzinadas;—mouriscos, são os arcos mistilínicos, os *ajimezes*, a multiplicidade de curvas e e contra-curvas, os lobulados e festonados das arquivoltas, a repetição eurítmica dos ornatos;—naturalísticos, o emprêgo de troncos, ramos, cordas, nós, etc. Em Espanha, o grau de *baroquismo* desses elementos nunca subiu tanto, porventura porque o Renascimento penetrou lá primeiro do que em Portugal.

*

Tais são as opiniões dos arqueólogos e críticos mais autorizados, que da arte manuelina se têm occupado.

Poderemos, talvez, concluir o seguinte:

É admissível o designativo *manuelino*, aplicado à arquitectura e



Janelas da antiga casa da Câmara, em Évora (edifício demolido)

artes dela derivadas, na fase de decomposição do gótico, devendo, porém, observar-se que essa interessante expressão artística, produto

de influências diversas, cuja intensidade varia, contando-se entre elas influências individuais, não corresponde, com absoluto rigor, ao reinado de D. Manuel.

Além das três modalidades definidas pelo Sr. António Augusto Gonçalves, uma quarta é mister aceitar:— a representada pelo gótico-mourisco de Além do Tejo e do paço de Sintra, conquanto este aspecto da transição seja, talvez, no seu início, cronologicamente, pre-manuelino.

Estruturalmente gótica, sem nenhum dos elementos construtivos da Renascença, embora também sem algumas das peças do admirável organismo ogival, — a arquitectura manuelina não constitui, propriamente, um *estilo*, tomada esta palavra na acepção rigorosa em que, segundo o VI Congresso Internacional dos Architectos, deve ser tomada. A originalidade da arte manuelina reside, sobretudo, na ornamentação, que, destituída, em geral, de pureza e unidade, é, em compensação, rica, pitoresca e sugestiva, e reflecte com nitidez o momento da vida portuguesa a que corresponde, o estado da alma nacional, no período de brilhante pôsto que efémera grandeza, em que essa arte com tanta exuberância se manifestou.

Lista das obras a cujos autores se faz referência neste artigo

Noticia historica e descriptiva do mosteiro de Belem. Com um glossario de varios termos respectivos principalmente á architectura gothica.—F. A. de Varnhagen. Lisboa, 1842. (Memória publicada originariamente no *Panorama*, vol. VI).

Da architectura manuelina.—Joaquim de Vasconcelos. Conferência realizada em Coimbra em 1884. Publicada no volume *Exposição districtal de Coimbra em 1884*, e, depois, em separado, com numerosas e eruditas notas, constituindo um dos estudos da série *Historia da Arte em Portugal*.

Monumentos da arte considerados como subsídio para a história da civilização portuguesa.—Joaquim de Vasconcelos, Pôrto 1913.

Die Baukunst der Renaissance in Portugal, 2 tomos.—A. Haupt. Hannover, 1890 e 1895. (Tradução portuguesa na revista *Serões*).

O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.—António Augusto Gonçalves. (In *A Arte e a Natureza em Portugal*, n.º 28.)

Thomar.—António Augusto Gonçalves. (In *A Arte e a Natureza em Portugal*, n.ºs 62 e 63).

A conclusão do edificio dos Jeronymos.—Ramalho Ortigão. Lisboa, 1897.

Portuguese Architecture.—Walter Crum Watson. London, 1908. (Cap. x).

La Renaissance en Espagne et en Portugal.—E. Bertaux. Cap. vi da 2.^a parte do tomo iv (Paris, 1911) da obra *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, publicada sob a direcção de André Michel.

Espagne et Portugal.—M. Dieulafoy. (Na biblioteca *Ars Una*). Paris, s. d. (Cap. ix).

Una evolución y una revolución de la Arquitectura española (1480-1520).—V. Lampérez y Romea. Madrid, 1915.

Nota.—A súmula da conferência em que o Sr. Bermudes tratou da arte manuelina, lêmo-la, há anos, em um jornal de que perdemos a nota. O conferente, porém, acedendo amávelmente a pedido nosso, reviu os períodos em que sintetizámos a sua opinião.

D. JOSÉ PESSANHA.

Descrição dos «ex-libris» existentes no Museu Etnológico Português¹

1.^a série

A grande maioria dos *ex-libris* portugueses apresenta-se adornada com os brasões das famílias ou dos indivíduos que os usaram; e, como em todas as mais manifestações heráldicas que há entra nós, — pedras de armas, pinturas, sinetes, etc.—, abundam ali as incorrecções, quer na disposição dos móveis que entram na composição dos brasões, quer nos metais e esmaltes com que os apresentam. Mas, como o meu trabalho não tem por fim fazer a critica dessas incorrecções, e antes se limita a um simples catálogo dos *ex-libris* existentes no Museu Etnológico Português, nenhuma referência faremos ao desacerto com que brasonaram muitos deles. Não seguiremos o exemplo de Anibal Fernandes Tomás, que, no seu folheto *Ex-libris ornamentaes portugueses*, Pôrto 1905, descreve com um pretenso rigor

¹ [Na impossibilidade de, por falta de tempo, catalogar eu proprio todos os objectos que vou obtendo para o Museu Etnologico, necessito de, por vezes, recorrer á colaboração de outros. Assim, pelo que toca aos ex-libris, pedi, já ha anos, ao meu amigo D.^o Alvaro de Azeredo, então residente em Lisboa, o obsequio de começar a catalogação, o que ele teve a bondade de fazer nas páginas que constituem a 1.^a série do presente artigo. Como porém o mesmo S.^o se retirasse de Lisboa, encarreguei da continuação do Catalogo o S.^o Luis Chaves, Conservador interino do Museu: e o seu trabalho constitue a 2.^a série. Novas séries se publicarão em havendo novos ex-libris.—J. L. DE V.]