

António Matos Reis

Museu Municipal de Viana do Castelo

O Claustro da Badia de Florença

Resumo

Numa época decisiva do primeiro Renascimento, no mosteiro da Badia, situado no coração de Florença e então dirigido pelo Abade D. Frei Gomes, natural de Lisboa, um artista português – Giovanni di Gonsalvo ou João Gonçalves – executa um conjunto de pinturas a fresco sobre a vida de S. Bento, considerado um dos momentos mais altos da pintura florentina daqueles anos (1436-1439).

Abstract

During the crucial period of the first Renaissance, a Portuguese artist, by the name of João Gonçalves, or otherwise known as Giovanni di Gonsalvo, painted a collection of frescos on the life of Saint Benedict in The Badia, the oldest monastery in Florence which, at the time, was governed by the Abbot D. Frei Gomes, born in Lisbon. Such art is considered one of the greatest moments of the Florentine painting of that period (1436-1439).

Há 25 anos, constituíram para mim uma revelação os frescos de Giovanni di Gonsalvo – João Gonçalves – pouco tempo antes recolocados no seu lugar de origem, depois de trabalhosas operações de restauro. O tema parece-me adequado a esta homenagem a um professor da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, que abraçou a Ordem que mais de perto segue o estilo de vida propagado por S. Bento, e permite-me, ao mesmo tempo, reviver alguns momentos intensos da minha vida, no coração da Toscana, em contacto com as obras de arte de uma época singular, que as lições de mestres competentes e magnânimos como Carlo Ludovico Ragghianti, Luciano Berté e Umberto Baldini me ajudaram a compreender. Remontam a essa época as notas que serviram de base à elaboração deste trabalho.

Descendente de uma família da pequena burguesia lisboeta, pois se aventa que o pai, Johan Martinz, fosse notário, Gomez, ao terminar a primeira década de quatrocentos, dirigiu-se a Pádua, para frequentar o curso de Direito, a pensar naturalmente numa carreira brilhante, dentro da vida secular ou eclesiástica. Ainda não tinha concluído o curso quando, em fins de 1412 ou princípio de 1413,

bateu à porta do mosteiro de Santa Justina, que então conhecia um período de renovação que atraiu muitas vocações e se expandiu a outros mosteiros, entre eles o da Badia, localizado no coração de Florença¹.

Gomez deve ter feito a profissão religiosa, ao terminar o ano de 1414. Dali a quatro anos, com o título de Prior Claustal, aparecia à frente de dezasseis monges enviados com a missão de renovar a Badia florentina, quase sem religiosos e enredada em graves problemas económicos, motivados em grande parte pelos desvarios cometidos, por ocasião do concílio de Constança, pelo último Abade, que deles se viria a penitenciar exemplarmente. Após a morte deste, foi Gomez eleito Abade, em 1418, iniciando então um período de importantes reformas.

Em 1423, depois de ter exercido as funções de Presidente da respectiva Congregação, Frei Gomez deslocou-se a Portugal, de onde regressaria no começo de 1426. Durante a sua ausência registaram-se algumas perturbações na vida interna da Badia, às quais em seguida pôs cobro. Em 1435 voltou a Portugal, onde permaneceu até 1437, desta vez como núncio do Papa junto do Rei D. Duarte.

O mosteiro da Badia, com a principal entrada pela Via della Condotta, situava-se (e situa-se) a poucas dezenas de metros do Palazzo Vecchio, sede do governo florentino, e tinha nas vizinhanças, do outro lado da Piazza San Firenze, o Bargello, onde residia o “Podestà” ou o magistrado que desempenhava as mais altas funções na República florentina e depois o “Bargello” ou capitão da polícia, como era designado no século XVI. Estava espartilhado pelas construções urbanas, apertado no meio de outros edifícios e sem possibilidade de se expandir para os lados.

O Abade Gomez pôs em marcha uma série de obras destinadas a aumentar o espaço destinado aos monges e aos seus hóspedes. Não podendo promover a expansão horizontal do mosteiro, viu-se obrigado a fazê-lo crescer em altura, o que exigiu a transformação de várias estruturas.

A primeira obra empreendida terá sido a do oratório destinado a servir o público, com fácil acesso a partir do exterior. A partir de 1429, realizaram-se as obras do claustro inferior e do refeitório. Seguiram-se as do claustro superior e do dormitório, entre 1434 e 1437, encontrando-se as da hospedaria nova, iniciadas em 1440, ainda na fase de arranque quando Gomez, nomeado Geral dos Camaldulenses, teve de deixar a Badia.

A partir de 1431, o Abade Gomez comprou diversas “boteghe” instaladas à volta do mosteiro, não só para alargar o espaço disponível mas também para libertar os monges de vizinhos indesejáveis, e designadamente das vozearias e

¹ O período florentino da vida de Frei Gomez foi objecto do extenso e documentado estudo de Eduardo Nunes, *Dom Frey Gomez*, vol. I, Braga, 1963.

cantares dos operários, assim como dos odores incómodos resultantes da laboração das manufacturas pertencentes à Corporação da “Arte della Lana” e dos olhares indiscretos.

O claustro superior deve ter sido construído no decorrer de 1435 e 1436. Na primavera deste último ano estava em condições de receber a decoração que o abade Gomez lhe destinara.

Durante muito tempo, interrogaram-se os estudiosos da História da Arte sobre a identidade e a preparação do autor das pinturas a fresco que enriquecem este claustro com a representação da vida de S. Bento.

Florença vivia então um dos momentos mais altos da sua história, como pátria inicial do Renascimento. Em Março de 1436, o Papa Eugénio IV (que entre 1434 e 1443 estabeleceu a residência em Florença) benzeu a cúpula do *duomo* ou catedral florentina, a igreja de Santa Maria dei Fiori, construída segundo o arrojado projecto de Brunelleschi, embora mantivesse no exterior o seu perfil medieval. Sob a direcção deste grande mestre prosseguiram também as obras da igreja de Santo Spirito e da Basilica de S. Lorenzo, que se seguiram ao Spedale degli Innocenti. Sob a orientação de Michelozzo procedia-se à reconstrução do convento de S. Marcos, criando um claustro que Vasari classificou como o mais belo de todos os claustros florentinos. Leon Battista Alberti, que na companhia do Papa Eugénio IV (o primeiro sumo pontífice que enfrentou claramente o projecto de reconstrução e de renovação artística da cidade eterna) regressou de Roma, onde o estudo dos antigos monumentos o ajudou a aperfeiçoar os seus conhecimentos e a amadurecer os seus pontos de vista teóricos, dedicava a Brunelleschi, em 1436, o tratado *Della Pittura*, em que se codificavam as regras da perspectiva como base científica da pintura.

Entretanto as obras arquitectónicas eram enriquecidas com imponentes obras de escultura encomendadas a artistas como Donatello, que terminava por então as estátuas dos cinco profetas destinadas ao campanário da catedral de Florença e, com a ajuda de numerosos colaboradores, se empenhava na elaboração de uma “cantoria” para a mesma catedral e, em data próxima, esculpia a Anunciação de Santa Croce e se encarregava da decoração da Sacrestia Vecchia de S. Lorenzo. Lorenzo Ghiberti, com Michelozzo e outros artistas da sua oficina, iniciava a execução da segunda porta do Baptistério, que viria a ser chamada a Porta do Paraíso. Luca della Robbia trabalhava noutra “cantoria” para o *duomo* de Florença, depois de concluir os relevos quadrilobulados destinados ao campanário.

No domínio da pintura, mantinha-se viva a memória da grande transformação registada neste domínio, especialmente a partir de 1420, obra sobretudo de Masaccio, produzida ao longo de escassos seis anos (1424-1427) no claustro e na capela Brancacci, em Santa Maria del Carmine, que, apesar da prematura morte do artista, se tornou o paradigma da nova arte. O Beato Angelico (Fra Giovanni

da Fiesole) fundia as lições de Masaccio com o seu intenso misticismo, explorando na sua pintura a eloquência da luz e da cor, e iniciava a decoração do convento de S. Marcos, que o Papa Eugénio IV doara aos dominicanos, ao mesmo tempo que revelava os segredos da arte a alguns discípulos. Paolo Uccello pintava então o ilusionístico fresco de homenagem ao Condottiero Giovanni Acuto (John Atakwood), na catedral da cidade. Deixando o convento, mas continuando a vestir o hábito religioso, Filippo Lippi regressava a Florença em 1437 e aí instalava a sua oficina de pintura. Foi-lhe encomendado um fresco monumental no claustro de Santa Maria del Carmine, cujo tema era a confirmação das regras da respectiva Ordem, a que pouco antes procedera o Papa Eugénio IV.

Alguns especialistas experimentaram grandes dificuldades em enquadrar neste contexto o mestre que executou a maior parte dos frescos da vida de S. Bento, no claustro da Badia. De qualquer modo, ainda antes de se conhecerem as fontes documentais, Roberto Longhi, baseado na análise crítica do conjunto, afirmou peremptoriamente que o seu autor não era um artista florentino². Compulsando os arquivos do mosteiro, Giovanni Poggi deu-se conta de um numeroso conjunto de referências à presença e à actividade de um pintor português, chamado Giovanni di Gonsalvo, nas obras da Badia, entre 1435 e 1439³. Contudo, a aceitação da origem portuguesa do artista dos frescos encontrou resistências por parte de muitos estudiosos, que preferiam ver em Giovanni di Gonsalvo um simples ajudante, continuando a defender que o seu autor devia ser florentino⁴, possivelmente um Fra Macario que, segundo uma referência documental, aprendia a arte da pintura com Fra Angelico, no mosteiro de S. Marcos⁵.

A análise da documentação da Badia, designadamente dos registos do “Libro Giornale” relativos ao período que decorreu entre 18 de Maio de 1436 e 16 de Dezembro de 1439 ajuda, porém a dissipar as dúvidas que se possam ter levantado a esse respeito. Confirmando a informação documental, Marco Chiarini defendeu convictamente a origem portuguesa do autor dos frescos, a partir da sua pormenorizada análise estilística⁶.

“Giovanni di Ghonsalvo dipintore”, ou, dito em português, João Gonçalves pintor, aparece na Badia em Maio de 1436, quando as obras de construção do claustro se aproximavam do termo. Por uma referência de 6 de Julho, sabemos

² Roberto Longhi, *Il “maestro di Pratovecchio”*, em “Paragone” III (Firenze, 1952), p. 10-37.

³ Cf. M. Salmi, *Paolo Uccello – Andrea del Castagno – Domenico Veneziano*, Roma [1936], p. 139.

⁴ Era esse o ponto de vista de Ugo Procacci, *Sinopie e affreschi*, Milano, 1961, p. 65-66.

⁵ M. Salmi, *Paolo Uccello – Andrea del Castagno – Domenico Veneziano*, Roma [1936], p. 105.

⁶ Marco Chiarini, *Il maestro del Chiostro degli Aranci: Giovanni di Gonsalvo portoghese*, em “Proporzioni”, 1963, p. 1-24 e estampas.

que estava alojado no próprio mosteiro. Embora alguns registos o refiram como “spagnolo”, os outros dizem-no “di Portogallo” e nós sabemos como no passado era frequente no estrangeiro qualificar de espanhóis todos os que fossem da Península Ibérica. Aliás a documentação não oculta o seu anterior relacionamento com Frei Gomez no seu país de origem, quando anota que ele foi reembolsado de cinco ducados que o Abade gastara “del suo”, em Portugal. Em 1435, o Abade Gomez deslocou-se de facto a Portugal como núncio do Papa Eugénio IV junto do Rei D. Duarte, tendo regressado a Florença em 1437⁷.

A contratação ou o envio de João Gonçalves a Florença, com a missão de pintar o “Chiostro degli Aranci” (Claustro das Laranjeiras), poderá estar relacionada com esta presença do Abade em Portugal⁸. No regresso à Itália, Frei Gomez ainda encontrou o pintor a trabalhar na Badia. O artista voltou, no entanto, à sua pátria antes de o programa pictórico do claustro se encontrar concluído. A interrupção pode estar relacionado com a peste que então grassava em Florença, mais do que com as mudanças que, por esses anos, se registaram no mosteiro. Gomez foi nomeado Geral dos Camaldulenses, em 20 de Novembro de 1439, e já antes dessa data tinha sido designado o seu sucessor, libertando-o para o exercício de outras funções, de que fora encarregado pelo Sumo Pontífice⁹.

O retorno do pintor a Lisboa, posterior a 3 de Julho de 1438, deu ocasião a que fosse confiada a outro artista a conclusão da primeira fase (a única de facto levada a termo) do programa pictórico do Chiostro degli Aranci¹⁰. Os dois últimos

⁷ Eduardo Nunes, *Dom Frey Gomez*, vol. I, Braga, 1963, p. 100.

⁸ Eduardo Nunes, *Dom Frey Gomez*, vol. I, Braga, 1963, a p. 277, aventa a hipótese de que “Joham Gonsalvez foi mandado a Florença por iniciativa e a expensas do rei D. Duarte. Em fins de 1435 o abade Gomez chegava à corte do Rei como Legado de Eugénio IV. O rei devia à intercessão do abade valiosas graças obtidas do Papa nesse ano e no anterior; e pensava continuar a valer-se dele para obter novos favores. Daí ao oferecimento dos préstimos do pintor, ao saber das obras em curso na Badia, é fácil imaginar a passagem”.

⁹ Depois de dois frutuozos anos à frente dos camaldulenses, Frei Gomez foi nomeado Prior de Santa Cruz de Coimbra, em 1 de Julho de 1441 (Cf. Eduardo Nunes, *l. c.*, p. 370). Durante o seu priorado, as relíquias dos Santos Mártires de Marrocos tiveram condigno acolhimento na igreja de Santa Cruz, tendo-lhes sido destinada a capela de Santo André, que teve este nome por albergar também as relíquias do Apóstolo, que lhe foram oferecidas por Eugénio IV. Dom Frei Gomes faleceu a 20 de Abril de 1459. Sobre o seu governo à frente do mosteiro conimbricense, cf. D. Nicolau de Santa Maria, *Chronica da Ordem dos Cônegos Regrantes de Santo Agostinho*, Lisboa, 1668, parte II, cap. 17.

¹⁰ Além dos frescos do Chiostro degli Aranci, têm sido atribuídas ao pintor português algumas obras de menor envergadura. Assim, dever-se-lhe-á uma série de tabuletas com figuras inteiras de santos, das quais uma, de S. Lourenço, se conserva na Walters Art Gallery de Baltimore, e duas outras (S. João Baptista e Santo António Abade) pertenciam, em 1971, à colecção Finarte, de Milão. N. Meiss, que o classifica como “elusive master” atribuiu-lhe duas tabuletas de uma predela conservadas uma na Biblioteca Berenson, de Florença, e outra na colecção Colonna, de Roma. Luciano Bertì descartinou a sua colaboração em duas tabuletas de uma predela do Beato Angelico, na Pinacoteca Vaticana. Cf. *Dizionario Enciclopedico dei Pittori e degli Incisori Italiani*, (Torino), G. Bolaffi Ed., [1974], p. 44.

frescos, saídos de mão diferente, denotam uma qualidade artística inferior à dos outros dez que ainda subsistem e que terão sido obra do artista português. Dos onze que faziam parte do programa inicial, um deles, arruinado por qualquer razão, foi substituído por outro quadro, de execução medíocre, atribuído ao Bronzino¹¹.

Em 1956, os frescos e as respectivas “sinópias” foram destacados e, após uma cuidadosa operação de restauro, apresentados numa exposição que teve lugar na fortaleza de Belvedere¹², e depois aí guardados, até serem recolocados no lugar de origem, no final de 1978, por ocasião das comemorações do milénário da abadia¹³.

O ciclo pictórico do claustro da Badia incluiu catorze cenas, correspondentes a outros tantos episódios da vida de S. Bento, conforme a narração de S. Gregório Magno¹⁴. A área pintada corresponde apenas a metade do perímetro do claustro, do mesmo modo que as cenas ilustradas param a meio da referida narração. Trata-se, por conseguinte, de um programa que ficou incompleto.

A primeira impressão é a de que estamos perante um programa pictórico que parou a meio, uma vez que, por um lado, a história se interrompe a meio da narração e, por outro lado, apenas foi pintada metade das paredes do claustro.

Eduardo Borges Nunes, depois de aventar a hipótese de que o Rei D. Duarte, para agradecer os préstimos do abade, recém-chegado à corte de Lisboa, em finais de 1435, por intermédio do qual tinha conseguido obter várias mercês junto do Papa e esperava obter novos favores, por iniciativa e a expensas suas lhe teria enviado a Florença o pintor João Gonçalves, que no momento até poderia ocupar o cargo de pintor da Corte. Como a gratidão do Rei se dirigia não à Badia mas ao Abade, quando este, em finais de 1439, deixou o governo do mosteiro, D. Duarte mandaria regressar o pintor a Lisboa¹⁵.

¹¹ A destruição da pintura inicial poderá ter sido uma consequência do puritanismo fanático de Savonarola e dos seus seguidores, que achariam indigna a representação nudista de um santo.

¹² U. Baldini e L. Bertì, *Mostra di affreschi staccati*, Firenze, 1957, p. 68-70.

¹³ Ernesto Sestan, Maurilio Adriani, Alessandro Grilotti, *La Badia Fiorentina*, Firenze, Cassa di Risparmio, 1982, p. 139, nota 22.

¹⁴ Gregorius Magno, *Dialogi de vita et miracolis Patrum italarum*, em Migne, *P.L.*, p. 75-79. Os *Dialogi* ou *Diálogos* dividem-se em quatro capítulos ou livros, dos quais o segundo é dedicado à vida de S. Bento. O texto latino integral latino deste livro, assim como a tradução castelhana, podem ver-se em D. García M. Colombás, *San Benito, su Vida y su Regla*, Madrid, B. A. C., 1954. Em língua portuguesa, dispomos da *Vida de S. Bento. II Livro dos Diálogos de S. Gregório*. Porto, Mosteiro de S. Bento da Vitória, 1993, edição da responsabilidade do nosso homenageado; os episódios da vida de S. Bento, em redacção livre, podem ler-se em D. Gabriel de Sousa, *S. Bento, Patriarca dos Monges e Pai da Europa*, Santo Tirso, Mosteiro de Singeverga, 1980, e ainda, com interessante desenvolvimento iconográfico, em Walter Nigg, *Bento de Núrsia, Pai do Monaquismo Ocidental* (tradução), Braga – São Paulo, Ed. A. O. e Edições Loyola, s.d.

¹⁵ Eduardo Nunes, *Dom Frey Gomez*, vol. I, Braga, 1963, p. 25. Gabriel Condulmer, que, depois de

Esta engenhosa hipótese não parece a mais plausível. A ida do pintor para Florença deve, com efeito, ter acontecido antes de o abade ser enviado como núncio, ou, pelo menos antes de chegar a Portugal, e terá, em grande parte, dependido da iniciativa do abade, possivelmente por não ter encontrado em Florença um pintor disponível, à altura da obra que planeava, devido às muitas encomendas que por então assoberbavam os artistas florentinos¹⁶.

Os vários quadros sucedem-se por ordem, para quem, depois de entrar no claustro, segue pelo lado direito.

1. Na primeira cena, Bento despede-se dos seus, no momento em que parte para o ermo. Segundo os *Dialogi*, Bento, que o era não só pelo nome mas também pela graça¹⁷, era filho de uma nobre família de Nórchia, que, acompanhado da sua ama, o mandou estudar em Roma. “Mas – diz o biógrafo –, chegado a Roma, ao ver que muitos se atolavam na lama do vício, retirou o pé da soleira do mundo, para que não lhe sucedesse cair no mesmo precipício, depois de tomar o gosto da ciência terrena”. E por isso “abandonou os estudos, renunciou à casa paterna e à sua herança e, com a intenção de apenas agradar a Deus, decidiu fazer-se monge”.

Nesta composição, o artista sente-se inseguro entre a memória de uma tradição que ainda o condiciona e se traduz na arquitectura irrealista da cidade e na paisagem de inspiração portuguesa, sob influência nórdica. E, se os cavalos, fugindo ao rigor anatómico, resultam um pouco rudimentares, já o tratamento dos personagens, até ao ponto em que os estragos que a pintura sofreu no-lo deixam observar, denota por um lado a assimilação das lições do Angélico, especialmente no domínio das cores, e por outro lado a personalidade do artista que se começa a revelar, especialmente na figura do juvenilíssimo Bento que se volta, a despedir-se dos seus, vergado sob o peso dos livros.

2. “Ao retirar-se para o ermo, Bento continuou acompanhado pela sua ama, que lhe era muito afeiçoada. Chegados a um lugar chamado Enfide, aí se

eleito Papa, tomou o nome de Eugénio IV, foi membro da comunidade de presbíteros regulares de S. Jorge da Alga, de que foi abade comendatário Ludovico dos Barbos, de Veneza, que aos 27 anos tomou posse como abade regular do mosteiro de Santa Justa de Pádua, o mesmo onde Frei Gomes professou. Antes de ser eleito Papa, Eugénio IV foi Cardeal Bispo de Sena e teve diversos contactos, nem sempre pacíficos, com Frei Gomes, quando este se encontrava à frente da Badia, e daí terá resultado, apesar de tudo, uma mútua estima, acentuada nos anos em que o Sumo Pontífice se viu forçado a residir em Florença. D. Duarte procurou beneficiar com essa situação.

¹⁶ Designadamente Paollo Ucello, o Angelico e Filippo Lippi, os três pintores que andavam na crista da onda após a morte de Massaccio e o desaparecimento de Masolino do mundo florentino.

demoraram, e a ama, para limpar uma porção de trigo, pediu emprestado um crivo a uma vizinha, mas, deixando-o descuidadamente sobre uma mesa, caiu ele ao chão e, porque era de barro, partiu-se em dois. Ao dar pelo acidente, desatou a chorar, cheia de tristeza, e o bondoso jovem, enchendo-se de pena, ao vê-la desfeita em lágrimas, pôs-se a rezar. Concluída a oração, achou o crivo tão perfeitamente consertado, que não se via nele nem sequer o vestígio de qualquer fractura, e, com palavras amáveis, entregou-o à sua ama. Tal foi a admiração que este prodígio despertou entre os habitantes do lugar, que penduraram o crivo sobre a porta da igreja”.

Este fresco está dividido em duas cenas: na da esquerda, assistimos à oração do jovem perante o crivo partido, com a ama entristecida em primeiro plano; do lado direito, os habitantes do lugar admiram o crivo suspenso sobre o portal da igreja. O enquadramento arquitectónico e prospectivo foi nitidamente influenciado pelo Angélico, com um extraordinário domínio das luzes. Um dos mais felizes resultados é, no alto, aquele apontamento de uma cidade em que alguns edifícios sugerem as construções florentinas da época.

Nos quadros seguintes, o artista revelará um crescente domínio da arte da perspectiva arquitectónica, mas os edifícios não ocupam todo o espaço, partilhando-o com largas vistas paisagísticas, que se tornarão uma das mais originais marcas do artista português.

3. “Bento retirou-se para uma gruta muito estreita e lá viveu recolhido durante três anos, sem que alguém o soubesse, a não ser um monge chamado Romão, que morava não muito longe, num mosteiro dirigido pelo Abade Adeodato. Com piedosa intenção (avisado por um anjo, esclarece-nos o quadro), sem que o Abade se apercebesse, Romão levava a Bento, em dias combinados, uma parte da sua ração de pão. A natureza alcantilada do penhasco não facilitava o acesso à gruta, pelo que o monge utilizava uma corda comprida para fazer descer os mantimentos, à qual prendia uma campainha, para avisar o santo eremita, que, ouvindo-a, saía a tomar conta do alimento. O demónio, porém, não via com agrado a caridade de um e a sobrevivência do outro, pelo que, um dia, quando o cesto descia, atirou uma pedra e quebrou a campainha, mas nem por isso Romão deixou de ajudar o homem de Deus”.

Neste quadro, que, dominado pelas rochas escarpadas, apresenta como fundo uma natureza mais humanizada, em que o artista joga habilmente com as múltiplas cambiantes de luz – como nenhum artista florentino da época seria capaz de fazer – recolhe-se a memória do retiro de S. Bento no ermo de Subiáco. No centro da composição, Bento, enclausurado na gruta, recebe a caridosa dádiva que o velho monge fazia descer na cesta acompanhada por uma campainha, que o demónio, reduzido a uma insignificante e asquerosa presença projectada sobre o rochedo, se esforça por inutilizar. Do lado oposto àquele em que o velho monge Romão

entrega ao jovem o hábito de eremita, a cena em que o monge é advertido pelo anjo, constitui, sob o ponto de vista pictórico, um dos momentos mais altos desta história, em cuja execução avulta ao mesmo tempo a forte personalidade do pintor e a sua definitiva osmose com o mundo florentino. A naturalidade dos gestos serenos, os olhares que traduzem o diálogo entre o anjo que levita imponderável e o comensal absorvido por esta visão não são incompatíveis com a densidade e a compacidade dos volumes, a que se junta uma natureza morta invulgar, com os pães, os ovos e a faca, a que as vibrações da luz conferem vida, sobre a toalha branca, com estudados efeitos, nas variações de tonalidade e de sombra¹⁸.

4. A cena imediata (a quarta, pela respectiva ordem) foi inteiramente destruída – não sabemos como nem por que razão, mas talvez em consequência do radicalismo savonaroliano – e viria a ser substituída por outra, de concepção medíocre, saída dos pincéis do Bronzino.

5. A quinta luneta representa o milagre do copo de vinho. O nome de Bento tornara-se conhecido pela sua vida exemplar, de tal modo que, tendo morrido o abade do mosteiro existente nas proximidades, os monges instaram com o santo eremita para que ele assumisse a direcção da comunidade. Cedendo, por fim, ao insistente convite, Bento empenhou-se em fazer cumprir o regulamento da vida monástica, de tal modo que a alguns deles, descontentes, veio a tentação de lhe deitar veneno na bebida. Quando na altura própria lhe apresentaram o vinho para ser benzido, o recipiente partiu-se em vários fragmentos e a bebida envenenada derramou-se no solo. Bento compreendeu o que tinha acontecido e disse aos monges: “Irmãos, o Senhor Todo Poderoso se compadeça de vós. Porque fizestes isto?”

A cena desenrola-se toda num interior e a qualidade da execução testemunha a evolução do artista, recolhendo ao mesmo tempo, numa síntese coerente, as últimas lições da arte florentina e as heranças da arte ibérica caldeadas com as influências nórdicas. A marca florentina acha-se presente nos gestos e atitudes dos figurantes e na evolução dos cenários arquitectónicos que se afastam cada vez mais do gótico e se aproximam das inovações que o Renascimento ia introduzindo em Florença. Junta-se-lhes o vigor expressivo e a forte compactação do conjunto, que contrasta com a dinâmica figura de S. Bento, de cabeça aureolada, com a leve mão que abençoa, as pregas do manto a caírem em ritmo suave.

¹⁷ “Bento” é o mesmo que “benedicto”, isto é, “abençoado”.

¹⁸ Cf. Mario Chiarini, *Il maestro del Chiostro degli Aranci: Giovanni di Gonsalvo portoghese*, em “Proporzioni”, 1963, p. 15.

6. O fresco seguinte gira à volta da tentação de um jovem frade, a quem o demónio arrastava para fora da igreja durante os ofícios divinos. Num mosteiro, havia um monge que, no fim de cantar os salmos do ofício divino, saía logo para o exterior, no período em que os outros se dedicavam à meditação. Bento, advertido pelo abade desse mosteiro, viu que era o demónio que o arrastava para o exterior do templo. Deu-lhe umas vergastadas e o demónio não voltou a desinquietar o monge.

Relacionam-se com as pesquisas florentinas da época, no domínio da arquitectura, as construções de inspiração mediterrânica, embora ainda sem a justeza de proporções, que servem de cenário a esta curiosa história. Para além da anedótica figura do demónio, chama a nossa atenção o diálogo estabelecido entre o santo, o monge caído em tentação e os expressivos gestos da comunidade. A figura do jovem frade, no seu límpido perfil e na pureza dos movimentos, apresenta-se como uma das expressões mais felizes da arte florentina.

7. Na sétima luneta, relata-se o milagre da recuperação da foice que um servo deixara cair no lago. Também um ostrogodo bateu à porta do mosteiro e, atendendo ao seu carácter rude, foi destinado às tarefas mais humildes e, num dia em que se ocupava a desbravar um silvedo, desencabou-se-lhe a foice e foi parar ao fundo do lago, deixando-o muito amargurado. S. Bento, a quem o godo se lamentou, tomou o cabo do utensílio e meteu-o na água, retirando-o com a foice de novo encabada.

O sentido monumental das figuras, que antecipa as concepções de Antonello da Messina, não obsta à consecução de uma alto nível expressivo dos intervenientes. Muito próxima de Masaccio, a figura central, pela motivação do tema, mas também pela sua dinâmica e pela sua capacidade de transmitir emoções, é a do servo que implora o socorro de Bento, para recuperar a foice indispensável à sua labuta quotidiana. Não se pode ignorar a presença da paisagem fluvial, entre a água e os rochedos, a lembrar aspectos da arte nórdica, a que não será estranha a influência que Van Eyck teve na Península Ibérica.

8. Sucedia então que algumas famílias piedosas entregavam os seus filhos a Bento, para que ele os educasse segundo os melhores princípios. Desse modo lhe confiaram dois esperançosos jovens: Amaro, filho de Equício, e Plácido, filho do patrício Tertulo. Amaro, ainda muito novo, foi um dos esteios do mestre, enquanto Plácido era ainda uma criança. Plácido, em certo dia, foi buscar água ao lago, mas deixou cair o balde e, atrapalhando-se, precipitou-se também ele e a corrente o afastou da margem. Bento, apercebendo-se do que estava a ocorrer, chamou logo por Amaro, ordenando-lhe: “Irmão Amaro, acode depressa ao menino que caiu no lago e está a ser arrastado pela corrente”. Com a bênção do Abade, Amaro

partiu imediatamente na direcção do menino, que já se debatia com as ondas, e continuou a caminhar sobre as águas como se estivesse em terra firme. Salvando o menino, só após o regresso à margem se apercebeu do que tinha acontecido, dando conta dos factos ao Abade. Bento não atribuiu, porém, o sucesso aos seus méritos pessoais, mas sim à pronta obediência de Amaro. Mas o jovem Plácido dissipou a dúvida, explicando: “Ao ser retirado da água, senti sobre mim o manto de Abade e que era ele mesmo em pessoa que me puxava”.

Os dois momentos desta história foram separados por um apontamento com esporões de rocha, que, mais do que síntese realista de uma verdadeira paisagem ou reminiscência de maneirismos góticos, correspondem ao método que nos alvares do Renascimento se adoptava para “sugerir” uma paisagem montanhosa. Tal processo foi adoptado, entre outros, por Lorenzo Mónaco e pelo próprio Angélico e já atrás o observámos no terceiro fresco deste ciclo. É bem conseguido o efeito do movimento, nas águas que correm com violência. À paisagem vibrante de cor e luz contrapõem-se as túnicas negras dos monges, atingindo o auge do contraste ao realçar a figura de S. Bento sobre a clareza das paredes do edifício.

9. Enquanto, sob a influências dos monges, dirigidos por S. Bento, muita gente abandonava a vida mundana e se submetia ao suave jugo do Redentor, Florêncio, presbítero de uma igreja dos arredores, instigado pelo demónio, começou a ter inveja e ciúme do homem de Deus, deixando-se obcecar a tal ponto que um dia lhe mandou de presente um pão envenenado. Bento agradeceu a oferta, embora soubesse o que nela estava oculto. À hora da refeição costumava vir um corvo da floresta vizinha a receber pão das mãos do santo Abade. Nesse dia, Bento atirou-lhe o pão envenenado e ordenou-lhe: “Em nome de Nosso Senhor Jesus Cristo, pega nesse pão e vai largá-lo num lugar onde ninguém o possa encontrar”. A ave, de bico aberto e a abanar as asas, saltitava à volta do pão, como que a dizer que lhe era impossível, mas, perante a continuada insistência do santo, agarrou o pão no bico e desapareceu, regressando ao fim de três horas e recebendo então a sua razão habitual de pão.

Este fresco tem sido considerado por muitos como o mais alto momento deste ciclo pictórico e da evolução de um artista que tinha sido transplantado para um mundo cheio de novidades, diferente daquele onde tinha as suas origens, sem no entanto abandonar inteiramente as suas raízes. Manipula as cores e a luz com mestria e domina perfeitamente a técnica da perspectiva, que, segundo a lição de Brunelleschi, era o ponto de partida para a boa elaboração de uma obra pictórica, como demonstra claramente o espaço do refeitório monacal. O artista revela uma grande sabedoria compositiva, um crescente refinamento no jogo das luzes e tonalidades, uma cadência rigorosa nas formas ritmadas e vigorosas, que já encontráramos no início. Na cena da direita, o jovem ajoelhado a oferecer o

pão saiu claramente da mesma mão que pintou o jovem Bento a despedir-se dos seus, no momento de abandonar Nórícia, sua terra natal. No refeitório conventual há uma subtilidade ainda maior nas transições graduais da luz, que evitam a monotonia das paredes, mas nota-se a solidez volumétrica dos rostos, no entanto analisados e tratados no seu aspecto expressivo, sem esquecer o pormenor das rugas que já os assinalam. Merecem especial atenção o tratamento das pregas e a *transparência* luminosa do pano de linho que passa das mãos do jovem ofertante para a travessa do tecto do refeitório, e o humorístico episódio do corvo às bicadas no pão envenenado.

10. S. Bento deixou o vale de Subiáco, povoado de mosteiros, e dirigiu-se para o Monte Cassino, decidido a fundar um convento nas proximidades de um templo onde os habitantes ainda prestavam culto ao deus Apolo, que substituiu pelo de S. Martinho. Certo dia em que os monges andavam atarefados na construção do mosteiro, depararam com uma inesperada dificuldade em levantar uma pedra para a colocar nos muros e essa dificuldade mantinha-se depois de chamarem outros confrades para os ajudar, pelo que se lembraram que devia ser mais uma acção do demónio. Foram contar a Bento o que se passava e ele, acorrendo ao local, fez uma oração e deu uma bênção à pedra, que imediatamente os monges conseguiram arrastar com facilidade.

Neste episódio, o pintor sai dos espaços interiores do convento, regressando ao mundo exterior, que lhe era tão caro. A luta dos frades com o demónio traduz um embate de forças antagónicas, que se desenvolve com persistência mas ao mesmo tempo com serenidade, sem manifestações de crueldade. Se não atinge o nível pictórico do anterior, este fresco denuncia um grande domínio da perspectiva pictórica, a que obedece a distribuição dos figurantes através do espaço, tão aperfeiçoada que se torna imperceptível à primeira vista.

11. S. Bento estava a orar na sua cela enquanto os monges se ocupavam na construção de um alto muro. A dada altura, cederam os andaimes e as paredes caíram em derrocada, ficando um jovem monge soterrado nos escombros. Apresentaram-no já morto ao Abade, que se entregou a uma profunda oração. Quando terminou, já o monge estava de pé na sua frente, são e escorreito, voltando para junto dos confrades, para os ajudar a refazer o muro.

A ressurreição do jovem monge deu ao pintor a última oportunidade para demonstrar as suas capacidades para lidar com o espaço, a luz e as cores, no Chiostro degli Aranci. De um lado, sob o olhar estupefacto dos religiosos que se inteiram do sucedido, o edifício em ruínas, onde a cabeça e a mão do monge afloram entre o montão das pedras que o esmagaram. Do outro, sem um corte abrupto, o frade acidentado reergue-se da mortalha, ressuscitado, após a bênção de S. Bento, sob o olhar admirado e os gestos de exclamação dos outros religiosos.

A distribuição espacial dos vários elementos, em obediência, não forçada, às leis da perspectiva, aumenta quase até ao infinito a profundidade do horizonte, com os vários elementos dispostos com uma naturalidade quase fotográfica.

De mão diferente, seguem-se ainda dois frescos, executados por outro artista:

12. S. Bento descobre um Tótila fingido;

13. S. Bento recebe o verdadeiro Tótila.

Concluindo

Apesar do desgaste provocado pelo tempo, é espiritualmente compensadora a visita ao claustro da Badia florentina. Para compreender a obra do artista português, transplantado quase abruptamente para um região onde se cultivava uma arte muito mais avançada que a do seu país natal, é necessário conhecer o momento artístico que então se vivia em Florença, onde se desenvolvia o primeiro Renascimento. Na capital da Toscana, por decisão do próprio ou por recomendação do seu patrono, Giovanni di Gonsalvo, ou João Gonçalves, aperfeiçoou a sua técnica e actualizou o seu estilo, fazendo um tirocínio com Fra Giovanni da Fiesole – o Beato Angelico – na altura o expoente máximo da pintura florentina. No claustro da Badia, as pinturas iniciais correspondem a este momento de aprendizagem, durante o qual o artista mergulha nas formas e no espírito da arte deste primeiro Renascimento.

O conjunto das pinturas executadas por Giovanni di Gonsalvo no mosteiro dirigido por D. Frei Gomes constitui, no dizer de Carlo L. Ragghianti, um ciclo pictórico “que está entre os maiores da primeira metade de Quatrocentos em Florença”. Por volta de 1933, Ragghianti foi um dos primeiros a chamar a atenção para a importância deste ciclo e para a existência nele de aspectos que se afastavam daquilo que então se conhecia da pintura florentina daqueles anos, embora se mantivesse renitente em aceitar a origem portuguesa do seu autor¹⁹. Os estudos efectuados por L. Berti e U. Baldini, em conjunto com a descoberta de uma referência documental que dá Giovanni di Portogallo como efectivo aluno do Angélico em Fiesole, em 1435²⁰, levaram-no a aceitar finalmente a paternidade lusitana dos frescos da Badia, como pude testemunhar numa das suas brilhantes lições ao Curso de Estudos Especiais de Crítica de Arte da U. I. dell’Arte, em Florença.

¹⁹ Cf. L. Collobi Ragghianti, *Domenico di Michelino*, em “La Critica d’Arte” III, série 5 (1950), p. 374, nota 21.

²⁰ Cf. U. Baldini e L. Berti, *l. c.*; N. Rosenberg Hendersen, *Reflections on the Cloister degli Aranci*, em “The Art Quartely”, XXXII (1969), p. 409, nota 31.



Estampa I: Badia (mosteiro), Florença: exterior.



Estampa II: Badia (mosteiro), Florença: claustro.

O CLAUSTRO DA BADIA DE FLORENÇA



Estampa III: Fresco nº 1 (Bento despede-se dos seus familiares).



Estampa IV: Fresco nº 3, parcial.

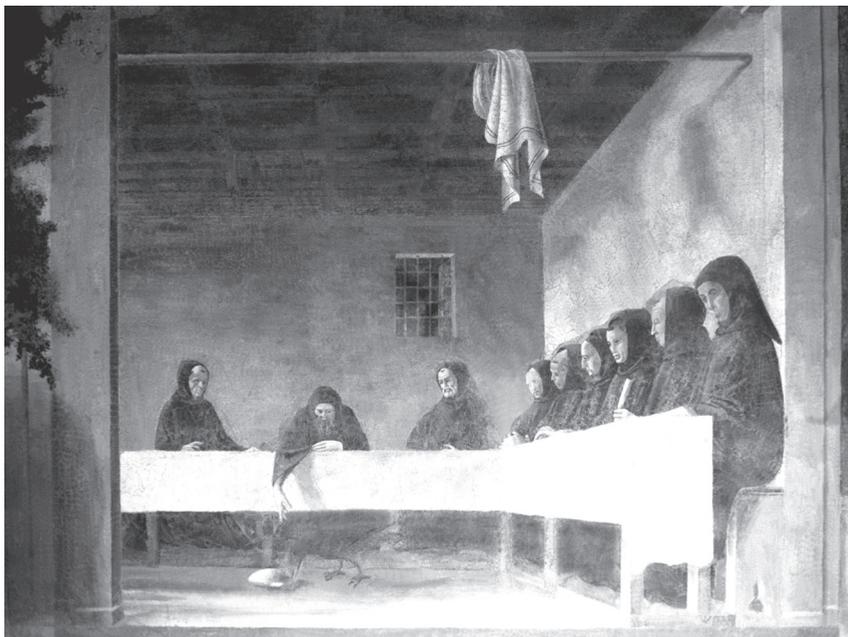


Estampa V: Fresco n° 6 (cura do monge tentado pelo demónio).



Estampa VI: Fresco n° 9, parcial (oferta do pão envenenado).

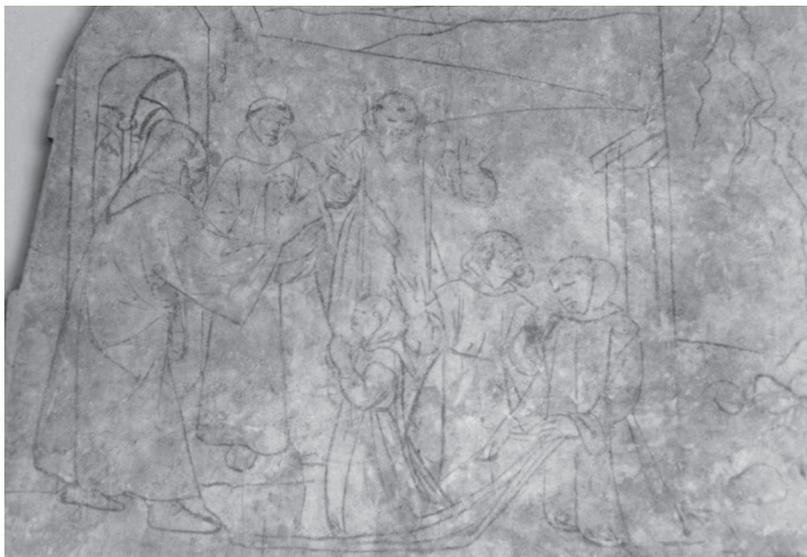
O CLAUSTRO DA BADIA DE FLORENÇA



Estampa VII: Fresco nº 9, parcial (o corvo e o pão envenenado).



Estampa VIII: Fresco nº 9, parcial (ressurreição do monge colhido num desabamento).



Estampa IX: Fresco nº 9, parcial (ressurreição do monge, sinópia).