

Estruturas retabulares de embutidos marmóreos.
Último quartel do séc. XVII
Primeiro quartel do séc. XVIII *

*Maria João Pereira COUTINHO ***

Na centúria de seiscentos, em Portugal, desenvolveu-se um gosto italianizante que teve expressão nas artes decorativas, dum modo geral. Quer a azulejaria, com forte influência espanhola, quer a talha, ou até mesmo a pintura decorativa tomam, nesta altura, um rumo próprio, cheio de influências exteriores, mas que acabam por traduzir o espírito que esteve por detrás da sua execução.

Tendo por influências tratados de Arquitectura, de Ornamentação, estampas e gravuras, de diferentes proveniências, as artes decorativas abraçaram um conjunto de aspectos formais, ornatos e linguagem compositiva, ao qual deram expressão, imprimindo-lhe um carácter vincadamente nacional. A ingenuidade na compreensão de algumas formas, a singeleza com que estas foram tratadas, a par da inquietude que se sente nas mais diversas manifestações artísticas, deve-se salientar que colidiu com um período de afirmação nacionalista, por oposição ao domínio filipino, vivido até cerca da primeira metade do século XVII.

As artes decorativas, em Portugal, vão mesmo mais longe, recebendo influências, não só do ponto de vista ornamental, mas também ao nível tecnológico, e da morfologia de diversos objectos.

Os embutidos de mármore, surgem deste modo por quase toda a parte do território Nacional. Do ponto de vista tipológico, desde um simples cunhal até uma cantaria, a peças móveis, ou ainda peças integrantes da arquitectura (civil e religiosa).

Nos retábulos encontramos a reunião de diversos aspectos, com um sentido de conjunto. As formas surgem, ora retiradas da arquitectura, ora da escultura, e os aspectos compositivos imitam o fresco, e sobretudo composições ornamentais clássicas, ligadas a frisos.

* A presente comunicação tem por base uma análise comparativa realizada no âmbito da dissertação de Mestrado em História da Arte, da autora, intitulada *Os Embutidos Marmóreos do Retábulo da Capela dos Lencastres do Convento de São Pedro de Alcântara em Lisboa*, Lisboa, Universidade Lusíada, 2002, (texto policopiado).

** *Escola Superior de Artes Decorativas Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva.*

Neste contexto colocam-se-nos então questões relacionadas com influências estilísticas, mas é o próprio retábulo quem nos dá as respostas. Ele consegue reunir em si um conjunto de elementos arquitectónicos, escultóricos e pictóricos, que na sua união nos revelam uma profunda influência italiana e por outro lado um carácter vincadamente nacional.

Segundo Robert Smith¹, que sistematizou a morfologia dos retábulos de talha, coevos dos de embutidos de mármore, observa-se a ascensão, na segunda metade do século XVII, de um estilo “Nacional”.

Por questões históricas que levam a uma crise de identidade, a procura de um estilo, que se afirme original e que se expresse num dos objectos mais caros dos portugueses – os retábulos –, dá origem ao aparecimento desta vertente, que não só reside no espaço sagrado, mas também no espaço civil. Outra arte decorativa – o mobiliário – assume esta vertente através de um elemento decorativo, que simultaneamente encontra expressão numa técnica – a coluna de fuste espiralado e o torneado (de influência flamenga).

Ora, se no retábulo de talha, de estilo “Nacional”, encontramos fonte de inspiração para os retábulos de mármore, também na arquitectura, mais erudita, italianizante, e na própria fachada arquitectónica maneirista se revelam aspectos de enorme importância para estas estruturas.

Deste modo, pode-se afirmar a existência de duas tipologias retabulares, que comungam duma linguagem ornamental similar – o retábulo pétreo que copia o modelo da talha “Nacional” e o retábulo pétreo inspirado nas fachadas maneiristas.



Fig. 1 – Retábulo da Capela dos Lemcastres do Convento de São Pedro de Alcântara, em Lisboa.

¹ Cf. Robert C. SMITH, *A Talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1962.

Para o retábulo de embutidos marmóreos que copia o modelo da talha “Nacional”, a presença de alguns elementos torna-se fundamental, nomeadamente dum jogo rítmico de pares de colunas torsas, da sua continuidade ao nível dos capitéis e de arcos de volta perfeita ligados por elos, colocados radialmente. Também a forte presença do trono eucarístico, acentua o carácter nacionalista, e a influência da talha.

Todavia pode-se colocar a questão, relativa ao outro tipo retabular – de feição arquitectónica –, acerca da presença de colunas torsas, do seu jogo rítmico, e da presença do trono. Ora este último não é tão evidente, e regra geral encontramos uma substituição deste por nichos, que albergam figuras. Quanto ao jogo rítmico destas, é evidenciado pela sua colocação, que é intercalada com os nichos.

O seguimento de proporções de base clássica, também é visível nas estruturas retabulares, de tratamento idêntico aos das fachadas arquitectónicas. Apresentando assim do ponto de vista compositivo, uma clara analogia pela utilização de embasamentos, podemos reconhecer a existência de unidades de medida, que nos surgem sob a forma de múltiplos e submúltiplos.

Torna-se ainda evidente esta preocupação, através do recurso ao módulo serliano e/ou paladiano, nos retábulos de expressão arquitectónica – de cariz maneirista e/ou “proto-barrocos”.

Já os modelos de matriz nacionalista, primam por outro tipo de recursos, que não o da proporção. A veracidade destas afirmações é verificável a partir do momento em que observamos que a preocupação do retábulo de estilo “Nacional” é ocupar um espaço, um vão, enquanto que a outra tipologia, raramente preenche na totalidade o local para onde foi concebida e executada.

Outra das diferenças em que apostam estas tipologias, relaciona-se com a volumetria, ou a ausência desta. O retábulo arquitectónico, com excepção da presença de algumas misulas e urnas, ou de colunas de fuste em espiral, revela-se plano, recorrendo a perfis que resultam de alguns recortes da superfície.

O retábulo, que copia o modelo da talha, pela forma como termina, revela uma maior animação da sua face.

A erudição da arquitectura é transposta para a estrutura retabular através dos vários tipos de frontão, que se apresentam como solução. Sejam estes triangulares, tripartidos, ou semi-circulares, a sua utilização pode ir um pouco mais além, recorrendo à animação através da multiplicação destes elementos.

Dos elementos decorativos que encontramos nas estruturas retabulares, podemos estabelecer uma destrição logo à partida. A diferença, manifesta-se então por duas linguagens ornamentais distintas, uma mais clássica, que recorre a elementos decorativos geométricos ou até mesmo estilizados, e uma naturalista. Persistem ainda, se bem que pontualmente, elementos ornamentais específicos, clássicos. Também dentro da linguagem ornamental, encontramos uma iconografia Religiosa.

Dentro duma vertente clássica, inspirada na Antiguidade, encontram-se elementos ligados à arquitectura, que nos surgem povoando partes específicas da mesma.

Duas tipologias de escamas de peixe (uma de contornos circulares e outra de contornos mais irregulares), guilhocés, ondas, dentículos, óvulos e dardos, conjugações várias de elementos geometrizados, dispostos alternadamente quanto à policromia, surgem pontuando determinados elementos, como o frontal, em frisos, e principalmente a decorar frontões – que nos podem surgir interrompidos e/ou quebrados em vários lanços, quase sempre em número de três.

Dentro duma linguagem, iconográfica, ligada à Igreja, surgem-nos representações do *Agnus Dei* – Cordeiro de Deus, livros sagrados, etc.

Os anjos, ou *putti*, de influência italiana, com um duplo sentido, sagrado e profano, cercam uma linguagem de pássaros de fortes policromias, folhagens de acanto, flores e frutos. As suas composições, ao gosto das albarradas dispõem-se na vertical, assemelhando-se também a composições renascentistas, de grotescos.

As folhagens de acanto também se apresentam dispostas de várias formas. Enrolando-se como se fossem um *rinceau*, dum sebasto, tendem a desenvolver uma linguagem similar à da talha ou da azulejaria, principalmente das barras que cercam campos narrativos.

Por outro lado, o retábulo de estilo “Nacional”, não difere significativamente, na sua parte inferior, tanto quanto isso do retábulo de influência arquitectónica. A existência de degraus em número impar é uma constante, bem como a de um frontal e ilhargas laterais. A grande diferença vai surgir na parte superior, que no primeiro caso, assim como no segundo, apresentam uma disposição das colunas de fuste torso diversa. No remate enquanto que uma tipologia apresenta um conjunto de arcos concêntricos, a outra apresenta entablamento e um frontão.

Porém à coluna de fuste torso importa afirmar que, segundo Aires de Carvalho na obra *D. João V e a Arte do Seu Tempo*², esta entra no domínio nacional, através do retábulo para a igreja de Nossa Senhora do Loreto, igreja da comunidade italiana residente em Lisboa. Sabe-se que essas colunas foram importadas de Génova, e que foram concebidas a partir das salomónicas berninianas, do baldaquino existente na basílica de S. Pedro, do Vaticano. É curioso observar a sua evolução na talha, para as pseudo-salomónicas, situação que não se verificou nos embutidos de mármore, onde o terço inferior do fuste com estrias, desaparece, dando lugar a objectos, sem uma decoração de folhagens, acantos, pássaros, uvas e outros ornatos. Na sua maioria a decoração é criada unicamente pelo venado do mármore.

Quanto à ordem arquitectónica utilizada como remate superior da coluna, a coríntia foi a única apreciada, ao contrário do que sucedeu na talha, onde a compósita romana também teve o seu lugar.

Também são de salientar os aspectos renascentistas, que influenciaram os modelos, quer da talha, quer dos embutidos, do primeiro barroco. Modelos

² Cf. A. Ayres de CARVALHO, *D. João V e a Arte do Seu Tempo*, Lisboa, Edição do Autor, 1960-62.



Fig. 2 – Pormenor do Retábulo da Capela dos Lemcastres do Convento de São Pedro de Alcântara, em Lisboa.

captados da tratadística de artistas renascentistas, foram apropriados e recriados com outros valores ritmicos por duas estéticas: renascentista e maneirista.

Retomando esquemas compositivos da Renascença, existe uma clara inspiração na obra de Sebastiano Serlio (1475-1554), Andrea Palladio (1508-1580) e Jacques Androuet du Cerceau (c. 1510-d. 1584) bem como posteriormente, na de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). Com uma multiplicidade de ocupações, como era característico na sua época, para além de arquitectos, escultores e pintores, estes artistas eram gravadores, desenhadores e ornamentistas. Executavam o que se pode chamar de “obras globalizantes”, onde as artes decorativas eram executadas com o mesmo vigor, e em complementaridade com a arquitectura. Também é de salientar no âmbito das influências o papel do Pe. Andrea Pozzo, que desenha fachadas e simultaneamente composições retabulares, com elementos arquitectónicos³.

Uma particularidade, ao nível nacional, que se encontra em termos ornamentais é a existência de elementos, de carácter renascentista, retirados do imaginário. É do conhecimento geral que a segunda fase de introdução da gramática ornamental renascentista colidiu com o reinado de D. Manuel I e consequentemente com o imaginário manuelino. Deste modo, recorre-se simultaneamente a motivos ainda góticos, a outros mais classicizantes, a motivos naturalistas e exóticos. Nesta vertente fundem-se elementos clássicos e naturalistas, como folhas de acanto, com elementos animalescos, que provêm duma fantasia própria da época. Na realidade surgem figuras híbridas compostas por enrolamentos de folhagens e golfinhos, cobras-capelo ou quadrúpedes. Esta linguagem, apesar da sua pouca erudição, perdura até ao barroco seiscentista, sendo utilizada no que podemos considerar um núcleo artístico invulgar.

³ Cf. Pe. Andrea POZZO, *Perspectiva Pictorum, et Architectorum. Prospettiva de pittori e architetti*, Roma, Stamperia di Antonio de Rossi, 1737.

O grotesco, por sua vez, surge enquanto motivo simplificado. Mantém um eixo que define a composição, sem combinar de forma exagerada ornatos vegetalista, pássaros e animais. A componente humana tende a desaparecer, e até mesmo as figuras híbridas e mitológicas mais recorrentes (faunos ou sátiros, etc.) dão lugar a uma iconografia religiosa. O recurso às cariátides, é substituído por estípites ou simples mísulas. Encontra-se cada vez menos uma componente escultórica de vulto, que dá lugar a um trabalho de cantonaria, no lavrado dos mármoreos (Fig. 3).

A albarrada azulejar também é transposta para a composição, assim como a cercadura de *rinceaux*.

No retábulo de embutidos marmóreos volta a merecer algum destaque a afinidade que se estabelece com a talha.

Um dos elementos mais importantes que é transposto, por exemplo, é o trono eucarístico (já referido). Frequentemente este surge quase que de uma forma cénica, enfatizado pela profundidade do próprio retábulo. A hierarquia que os seus patamares sugerem, lembra-nos a sacralidade deste elemento e a sua finalidade. Não é possível analisar um retábulo sem associarmos a uma intenção subjacente, por parte do encomendador, e até mesmo por parte do entalhador, ou, neste caso do mestre pedreiro.

A componente escultórica de *ronde bosse*, tende de tal modo a desaparecer que, muitas vezes encontramos mísulas decoradas com falsas caneluras, que nos são unicamente sugeridas pela diferença da policromia.



Fig. 3 – Pormenor do Retábulo da Igreja da Exaltação da Santa Cruz, na Batalha.

Pode-se então concluir que as estruturas retabulares de mármore polícromos, assumem duas tipologias com diferentes características. Na primeira, mais fiel à arquitetura, à erudição dos modelos existentes nos tratados e nos compêndios de ornamentistas, assiste-se a uma inspiração mais clássica e canónica. A superfície, quase plana, que integra nichos, torna-se expressão duma aspiração a um modelo que se afasta duma tradição vincadamente nacional de robustez, dada pela volumetria – aspecto que se observa no segundo modelo, ou estrutura retabular.

Como em quase todas as formas de manifestação artística encontramos excepções, que conseguem conjugar a erudição de um entablamento e frontão quebrado, e a sua multiplicação que acompanha as várias colunas que os suportam.

Numa análise abrangente de formas, que surgem nestes conjuntos retabulares, podemos observar quer na tipologia arquitectónica, quer na tipologia que copia formalmente o modelo da talha, um grupo de perfis, que ao longo do estudo se tornaram uma constante. Deste modo, e uma vez que nos cabe explicar o programa formal escolhido, pelos artistas que conceberam os altares já mencionados, passamos a enunciar o que, de algum modo, nos pareceu relevante.

Dividindo-se geralmente em três partes, cada um dos retábulos apresenta uma estratificação.

A um nível inferior encontramos as maiores superfícies planas, cujo preenchimento é dado pela gramática decorativa, e que nos surgem sob as designações de frontal e banqueta. A peça tem como ponto fundamental, o frontal, onde a linguagem decorativa tem sempre maior força, e a partir do qual se erguem as restantes partes do conjunto.

A um segundo nível surgem-nos por sua vez, nichos, rematados por cúpulas em quarto de esfera, que contêm estatuária religiosa, intercalados com colunas torsas, rematadas por capitéis coríntios, emblemáticas, uma vez que se associam de imediato às colunas salomónicas ou às “pseudo – salomónicas”, herdadas do baldaquino de São Pedro do Vaticano, ou no caso português da igreja de Nossa Senhora do Loreto, em Lisboa. Surgindo em mármore venado azul-acinzentado na capela de São Francisco de Assis, da Quinta do Calhariz, em Sesimbra e na capela dos Lencastres, do convento de São. Pedro de Alcântara, de Lisboa (Fig. 1 e 2) em mármore venado vermelho, na igreja da Exaltação da Santa Cruz da Batalha (Fig. 3 e 4) e no altar de São João Baptista que se encontra na capela de Nossa Senhora da Conceição, do antigo mosteiro homónimo, de Beja, podemos observar que este elemento arquitectónico é o único que apresenta uma certa uniformidade polícroma, destacando-se do conjunto.

O remate que nos surge com óculos, ou com frontões, vai representar o extremo superior da peça, que se desenvolve centralmente ao nível de nichos, reforçados pela enorme carga simbólica que em si sustentam, enquanto elementos estruturais do retábulo.

Encontramos também vários perfis comuns em todos eles, com a aparente finalidade de sustentar algo, ou suportar. Mísulas e estípites, parecem simetri-



Fig. 3 – Retábulo da Igreja da Exaltação da Santa Cruz, na Batalha.

camente, adossando-se ao conjunto, muitas vezes com o intuito de rematar bandas ou frisos, ou ainda simulando sustentar uma sobreposição de pilastras de vários tamanhos, que vão resultar em colunas torsas.

Convém referir a existência de frontões interrompidos, que terminam em volutas, contracurvando para o centro, e rematadas (neste mesmo centro) por um pequeno pináculo de forma ovóide, como os que encontramos nas capelas de São Francisco de Assis, da Quinta do Calhariz, e dos Lencastres, do convento de São Pedro de Alcântara, de Lisboa. No mesmo nível, encontramos ainda outra expressão de frontão interrompido, que se apresenta como que num desdobramento de formas, uma vez que acompanha o ritmo das pilastras, que criam profundidade, sob a forma de um efeito de perspectiva, como exemplifica o altar dedicado a São João Baptista, da capela de Nossa Senhora da Conceição do antigo mosteiro homónimo, de Beja. Sendo então duas soluções claramente distintas, há aqui uma certa preferência, por este tipo de remate, que nos surge também ao nível de portais.

Na parte superior das peças, vamos ainda encontrar uma persistência do óculo serliano ou paladiano, como solução de carácter clássico, para locais abobadados. Ladeando o frontão, os óculos surgem assim paralelamente ao arco de volta perfeita do nicho principal, que geralmente alberga o orago da capela e que estrutura todo o conjunto, como denotam as capelas de Nossa Senhora da Conceição, da Quinta de Sinel de Cordes, em Oeiras, e a dos Lencastres, em Lisboa.