



O restauro quinhentista da Igreja da Graça de Évora: influências teóricas de Alberti e um modelo formal no *Tempio Malatestiano* de Rimini

Susana Matos Abreu

Foi no ambiente humanístico de euforia pelo Antigo que assistiu em Évora às obras empreendidas na cidade por D. João III (1521-57) – realizações sinónimas do poder do *princeps* como então se usava em Itália – que se realizaram entre 1534 e 1542, como seu corolário simbólico, as da Igreja de Nossa Senhora da Graça. Esta obra ímpar, que marca o fim da condição de Évora como capital provisória do reino, foi já bem estudada com notável cuidado, e até exaustão documental, por alguns investigadores tais como Túlio Espanca, Manuel Branco ou Rafael Moreira. Parece não ter sido ainda frisado, contudo, que tal obra mais não terá sido que a remodelação de um edifício pré-existente; ou, talvez melhor dizendo, de um *restauro*, isto numa acepção do largo espectro semântico do termo em Quinhentos – assunto que exploraremos aqui.

1. A *renovatio urbis* de Évora: celebração e restauro à luz de Alberti

A Igreja da Graça estaria longe se ter constituído como a única obra desta natureza. Muito pelo contrário, representaria a prossecução coerente de um plano maior de re-romanização da urbe, em que a ideia de *restauro* de alguns vestígios arqueológicos romanos derivaria do programa ideológico da política joanina, marcada por um crescente absolutismo régio assente na ideia de Império. Os testemunhos literários acerca de tais obras são abundantes a este propósito. Na Primavera de 1537, inaugurando-se os 19km do Aqeduto da Água de Prata que marcam o ponto alto daquele desígnio¹, dizia assim em oração solene o humanista João de Barros, referindo-se ao rei:

mui desejoso de lhe [à cidade] ser causa de mōres bens lhe traz novamente água de mui longe em muita abastança, vencendo com arte à natureza, *restituindo o cano da água, tam necessário e tantos tempos há esquecido, e com grande ânimo suprimdo os defeitos do lugar*, por dar saúde e contentamento aos homens².

¹ As obras iniciadas em 1533 atingiram o seu pico de intensidade máxima com a chegada das primeiras águas do Aqeduto da Água de Prata à sua fonte principal, na Praça Grande (ESPANCA, 1944: 9-11), ainda que trabalhos menores apenas fossem concluídos em 1542. A data da inauguração do aqeduto assinala ainda o regresso dos reis e da corte a Lisboa, assentes na cidade desde 1531.

² BARRIOS, 1943: 76 (o itálico é nosso). Para a datação deste texto cf. DESWARTE, 1989.

São óbvias as sugestões do *Panegírico a Trajano* de Plínio-o-Novo neste excerto, sobretudo no que tange à importância cívica da obra pública. Interessa-nos, porém, reter aqui apenas o termo “restituição” aplicado ao cano da água e à cidade. O seu sentido esclarece-se melhor através da *Historia da Antiguidade da Cidade de Évora* (1553), texto do humanista André de Resende (c.1498/1500-73) que foi redigido quando a discussão antiquária que animava a cidade estava no seu auge, mas já após o regresso da corte a Lisboa³. Daí se retira que “o cano da água, tam necessário e tantos tempos há esquecido” se trataria do suposto aqueduto realizado na Antiguidade pelo herói romano Sertório V (73 a.C.–Perpena, 72 a.C.) – fundador de Évora, segundo Resende –, quem, diz o autor, “fez trazer ha agua da Pratta a ho portico en ho mais alto da cijdade”⁴. A uma terra tão coroada de virtudes – as geográficas, as de nobre nascimento e berço de gentes valorosas como se reivindicava então –, à qual apenas faltava um aqueduto para acudir ao único defeito do lugar (o de não ter rio ali ao pé que lhe desse água em abundância), proveu D. João III admiravelmente, não com obra de raiz como diz João de Barros, mas justamente pela reposição ao uso – e recuperação na memória dos homens – do pretense *cano* que dessedentara *Ebura* na Antiguidade. O facto de se provar hoje que tal estrutura jamais existiu – e, por conseguinte, que a sua origem romana se trataria, no fim de contas, ou de uma efabulação intencional, ou, quando muito, de um oportuno equívoco – não lhe concedeu à época uma realidade menor. A construção do aqueduto, ainda que na realidade se tenha tratado de uma criação moderna (que deu origem à mais importante obra de engenharia erguida em Portugal no reinado de D. João III), foi assim entendida no seu próprio tempo como que tratando-se de um *restauro*⁵.

Este assunto recorda que são renascentistas, e devidas ao humanista e arquiteto Leon Battista Alberti (1404-72), as primeiras reflexões teórico-práticas acerca daquilo a que na época se chamaria vulgarmente *restauro*. Enfatizando o tímido interesse do romano Vitruvius pelo tema no *De Architectura* (séc. I a.C.), Alberti consagra ao assunto um livro inteiro no seu tratado *De re aedificatoria* (ms. c. 1455; imp. 1486) – o décimo e último, que intitulou *Operum instauratio*. Aqui define o *restauro* como disciplina capaz de corrigir aquilo a que chama defeitos congénitos e conaturais das obras de Arquitetura, isto é, dos que se devem a maus projetos e derivam de causas externas tais como os desastres naturais ou a passagem do tempo⁶. Os defeitos do lugar de assentamento, seja de edifícios, seja de cidades inteiras, também cabe neste argumento. Posto isto, o Lv. X indica, numa perspetiva medicinal, como minorar os efeitos negativos dos ambientes malsãos em que por vezes se implantam as cidades, desafiando os conhecimentos da época acerca das obras públicas de fortificação, captação de nascentes e condução de água, e da realização e melhoramento de vias de comunicação terrestres, fluviais ou marítimas. Só nas derradeiras páginas o texto se detém sobre o remédio a dar a estruturas edificadas com danos estruturais, ou meramente inacabadas, ou ainda em estado ruinoso (Lv. X, cap. I) – sendo que aquilo a que hoje chamamos *restauro* se aplica apenas ao último dos casos, caracterizado pelo efeito de um número ilimitado de agentes mas que têm, em comum, origem na passagem do tempo. Duas ideias fundamentais há a reter aqui acerca da perspetiva albertiana teórica sobre o *restauro*: por um lado, que a sua prática não se entende desligada do urbanismo, já que Alberti não concebe o desenho das cidades como distinto do dos seus edifícios; por outro, a de que não há diferença substancial entre o *restauro* e o fazer arquitectónico, pois ambos partilham os mesmos parâmetros teóricos que, em geral,

3 Sobre a datação do manuscrito original (1541-47), ver SOUSA, 1993: 18-19.

4 RESENDE, 1553:10v.

5 Décadas depois a ideia mantém-se: “Itt. E Para, que se não perdesse a memoria assy da primeira, e antiga trazida // desta Agoa a cidade per ordem de Sertorio como dareedificaçam, e restauraçam // della por mandado por mandado [sic] do ditto Rey [D. João III] mandey que as pedras, que ficaram dos Romanos [...] fossem [...] restituídas á // praça publica...” (CME – *Regimento das Fontes Aqueducto, e fabrica da Agoa da Prata da Cidade d’Euora, reformado, e acrecentado por El-Rey Dom Philippe segundo*, 1606 (Apud ESPANCA, s.d.: 35) o *italico* é nosso. Ver ainda a nota 14).

6 ALBERTI, 1966: 175.

asseguram a qualidade da Arquitetura⁷. Como a construção das cidades e dos edifícios deve ser sempre comprometida com um profundo sentido de responsabilidade cívica que Alberti encastoa na ética humanista, assim também o *restauro* apresenta esse duplo sentido para o autor.

A perspectiva oferecida pelo panegírico de Barros acerca do aqueduto de Évora quase se diria sintetizar o *De re aedificatoria* nestas traves mestras. Por associação de ideias, o verbo *restituição* ali empregue remete para o discurso do Lv. X acerca da construção de aquedutos enquanto obra de *restauro* na sua dupla aceção, ora como estratégia medicinal para salvar os defeitos do lugar e estrutura arruinada que é alvo de intervenção reparadora, ora como obra impregnada de um sentido cívico e ético que, por dizer respeito à *polis*, se poderá dizer também político. O gesto magnânimo do rei, louvado pelos propósitos de “dar saúde e contentamento aos homens” por construir algo “tam necessário”, por um lado, “e tantos tempos há esquecido”, por outro, frisa a dimensão socialmente comprometida da obra ao casar a sua utilidade com a função de recuperar a memória dos ancestrais no coração da cidade.

Todo este amplexo suscita recordar que se deveu ainda à pena de André de Resende a redação de “dous livros dos aqueductos” oferecidos ao rei e à Câmara da cidade em 1542-43 (mas por certo iniciados anos antes), que tratavam de “quomo se devem fazer os aqueductos, e quomo conservar”⁸. A sua leitura deveria ser complementada com uma “apologia contra ho bispo de Viseu”⁹ que Resende escrevera por essa altura. Aqui expunha as razões que o levavam a crer na existência daquela estrutura romana e sua paternidade devida a Sertório (factos de que o prelado D. Miguel da Silva terá duvidado diante do rei antes de se iniciarem as suas obras¹⁰), procurando legitimar o refazimento do suposto aqueduto. Por fim, também da mesma época e de André de Resende, é a primeira tradução portuguesa (e até ver única) do *De re aedificatoria* de Alberti, sendo no texto da *História* que se descobre esta incumbência que lhe foi feita de “hũo livro de architectura”¹¹. E se bem que Alberti não seja ali mencionado, ele é assim indirectamente evocado para tutelar a fixação de certa consciência patrimonial que vinha crescendo no meio cortesão português, e que assim se relaciona em concreto com ações diretas sobre o urbanismo e o edificado da cidade de Évora em particular.

Diríamos que todos estes empreendimentos literários parecem ter sido gerados com o propósito de servir, de uma maneira ou outra, o objetivo imediato do *restauro* do aqueduto antes de tudo o mais, ainda que o seu interesse aponte para diferentes domínios culturais. A “apologia” seria uma dissertação de carácter antiquário que exumava provas arqueológicas para justificar a ideia de “restituição” daquela estrutura hidráulica à cidade. Os “dous livros dos aqueductos”, que vêm sendo identificados como a tradução, talvez comentada, do tratado *De Aqueductu Urbis Romae* do *curator aquarum* de Roma Sexto Júlio Frontino (97-98 d.C.), terão ajudado à sua engenharia e execução técnica¹². O *De re aedificatoria* ser-lhe-ia suplementar no inteiro capítulo dedicado ao mesmo assunto, onde o autor louva os magníficos aquedutos antigos da cidade de Roma nos termos latos que atrás apreciámos. Mas é possível, senão mesmo certo, que algumas destas obras de Resende visassem auxiliar o mais extenso programa geral de requalificação urbana de Évora. A encomenda do tratado de Alberti,

7 CANTONE, 1978: 25 e ss.

8 RESENDE, 1553: 11.

9 RESENDE, 1553: 10v-11. Esta apologia, hoje perdida tal como a dissertação sobre os aquedutos, suscitou a primeira polémica arqueológica de que há memória em Portugal, e a propósito da qual se empreenderam também as primeiras escavações de que há registo. Estas foram levadas a cabo pelo próprio Resende no intuito de achar argumentos materiais que provassem a sua teoria (MOREIRA, 1991: 350 e ss).

10 RESENDE, 1553: 10v-11.

11 RESENDE, 1553: 5v. Estaço informa que o Cardeal-Infante D. Henrique “lhe mandava, e encomendava, q como falecesse mestre Resende natural d’Evora, lhe tirasse da sua livreria certos livros, que desejava haver, como Leo Baptista de Architectura, que ele traduzio em Portuguez por mandado d’el Rei” (ESTAÇO, 1625a: 42). Contribui para a identificação desta obra outro testemunho do mesmo autor: “el Rei Dom loam lhe mandou traduzir de latim em lingoagem a Leo Baptista de Architectura” (ESTAÇO, 1625b).

12 O *De Aqueductu* andava colado à versão latina do tratado de Vitruvius preparada por Fr. Giocondo da Verona (1511) e subsidiava o seu Lv. VIII acerca daquelas estruturas.

em particular, é o mais forte indicador desta possibilidade. Além de este título se tratar então da obra moderna mais completa sobre a disciplina da Arquitectura (urbanismo incluído), era também o que, pelas suas fórmulas eruditas e cortesões, com maior eficácia se dirigia aos *principi* desejosos de se fazerem representar “à romana”, como seria o caso do rei D. João III, que a encomendou. Nela se podiam ainda colher todos os fundamentos conceptuais que julgamos terem permitido ao rei relacionar estrategicamente o programa de requalificação urbana de Évora com dois dos mais importantes tópicos da arte e da política italiana do *Quattrocento* que prosseguiriam adiante no tempo: a preservação e valorização dos vestígios arqueológicos para celebração das glórias passadas em sinal de triunfo do tempo presente; e a ereção de obras de arquitectura *all'antica* para engrandecimento material do Estado, capazes de se converter em prestígio do promotor da obra.

Já muito foi dito sobre este segundo tema por alguns investigadores, frisando-se a ambição das obras joaninas de dignificar esta cidade capital provisória do reino com as honrosas marcas da sua nobreza ancestral¹³. Neste contexto, o gesto de reconstruir o suposto aqueduto romano não terá constituído apenas a marca do evergeta que proveu ao povo com uma obra pública de grande utilidade; de resto, toda a literatura panegirista assegura que o Aqueduto da Água da Prata se configurou também como sinal público de sageza do *princeps* que, trabalhando para o engrandecimento material e simbólico do Estado, se ornou publicamente de virtudes¹⁴. O título de *Pater Patriae* com que, a este propósito, D. João III foi agraciado à imagem do imperador Augusto é disso verdadeiramente exemplar, traduzindo uma erudição ativa aos comandos dos designios políticos do reino em que as obras públicas não terão tido o papel menor.

Quanto ao primeiro tema, o espectro semântico quinhentista do termo *restauro* alerta-nos para tais latos sentidos na requalificação joanina de Évora empreendida entre 1533-37, esta um articulado programa de intervenções arquitetónicas (estudado sobretudo por Túlio Espanca e Rafael Moreira) que restituiu à cidade a sua perdida aura romana, em boa parte por valorização de pontuações arqueológicas monumentais. A *Historia* de Resende, enquanto primeira monografia impressa inteiramente dedicada a um município ibérico e obra pioneira que promovia os estudos de antiguidades no ambiente peninsular, recorda-nos a actividade plural do seu autor como orador, antiquário, epigrafista, arqueólogo e historiador, num meio intelectual e cortesão que patrocinava todas estas práticas associadas à deontologia humanista¹⁵. Ivo Carneiro de Sousa esclarece como, sob o aparente cândido propósito de registar os *monumenta* epigráficos da cidade, Resende instrumentalizou politicamente todo um conjunto de provas arqueológicas, selecionadas dentre as muitas que reuniu, na intenção de sustentar o glorioso passado romano de Évora. Lembramos como foi em boa medida responsável pela fixação do mito etnogénico sertoriano que enformou o desígnio das obras do aqueduto, por exemplo. Mas Resende foi ainda mais longe, como já demonstrámos em outro lugar¹⁶: usou-as para tecer um forte nexos entre o fundador da cidade, Sertório V, e o seu re-fundador, D. João III¹⁷. Para este fim, suscitou a ideia de uma espécie de simetria entre as obras sertorianas e as joaninas, que apenas se configura na mente do leitor. No elenco das primeiras – o palácio, a muralha e o aqueduto¹⁸ – é possível identificar, à transparência,

13 MOREIRA, 1991: 326-346.

14 A identificação é de Rafael Moreira. Outro panegírico de D. António Pinheiro (1539) é esclarecedor: “como quer que [D. João III] visse Évora secar-se e por falta de águas e acenderem-se muitas febres de grande perigo, sentio ser obra de misericórdia socorrer a um mal tam público e de lugar tam nobre; [...] acabou o cano começado por Sertório e fez vir o que não poderam os antigos: tanta água e tam crara que daí lhe poseram o nome da Prata” (Apud Matos, 1988: 552. O sublinhado é nosso).

15 O número de estudos sobre André de Resende é bastante vasto. Uma boa resenha bibliográfica pode encontrar-se em SOUSA, 1993: passim. Sobre a sua actividade especificamente ligada à Antiquária, ver também MOREIRA, 1991: 347 e ss.

16 ABREU, 2008.

17 SOUSA, 1993: 67. Alguns autores sugerem que um dos objetivos ocultos da *Historia* seria o de dourar os pergaminhos de antiguidade da cidade afagando as expectativas de D. João III de revestir-se de dignidade “à romana”, para assim candidatá-la a capital do reino em detrimento de Lisboa (SOUSA, 1993: 12-13, 54-68).

18 RESENDE, 1553: 9-11.

os principais pontos da intervenção restauradora de D. João III – o repriminamento do palácio “de Sertório” onde o herói romano assentou a sua coorte¹⁹, a limpeza das construções espúrias que estorvavam o circuito da cerca romana erguida pelo fundador, e a já mencionada *restituição* ao uso do aqueduto da Água de Prata. Estes últimos tópicos, ainda que estando ausentes do texto, são assim por ele convocados de modo subliminar. O propósito deste hábil estratégia é claro: uma vez que o elenco das fundações “sertorianas”, pese embora magro, permitira a Resende decretar o nascimento de Évora enquanto centro político, militar e cívico²⁰, a evocação dos investimentos modernos que nelas se haviam acabado de fazer, e que permite ver na *Historia* um empenho do humanista em justificar *a posteriori* todo o programa de *restauros* enformados pela ideologia imperial cultivada em Évora por D. João III, decreta também o papel do rei como re-fundador da cidade. Isto compartilha dos fins apologéticos da oração de Barros: ao restituir ao perfil urbano de Évora o antigo esplendor romano, D. João III enlaçara a sua própria memória nos pergaminhos de nobreza da cidade, relançando-a, junto com eles, para a posteridade²¹.

Para situarmos melhor a questão da possível influência de Leon Battista Alberti na elaboração deste programa dúplice – o qual não examinaremos aqui em detalhe por razões óbvias –, é preciso atender ao facto de que o tema do *restauro* tinha antecedentes na literatura quatrocentista italiana quando foi teoricamente enformado por este autor, pela primeira vez como tema autónomo e ligado à prática da Arquitetura. Convivia então paredes-meias com outras curiosidades intelectuais decorrentes de um interesse lato pela cultura greco-romana clássica, derramado pela pesquisa de antiguidades em geral. Esta pesquisa desenvolvia-se (como aquele interesse intelectual) ao serviço do ideal cristão da *renovatio imperii*, que a transferência definitiva do papado de Avinhão para Roma alimentava na antiga capital do Império. Tal programa ideológico de fundo, humanístico na origem e publicitado pelos seus meios de difusão próprios, por sua vez impulsionara o projeto material e artístico de *renovatio urbis*, dando lugar a um vasto projeto de requalificação urbana de Roma. Este insuflou-se de particular vitalidade no tempo de Nicolau V (1447-55), sendo conhecido o plano papal a partir de um trecho célebre do *Liber Secundus de Vita ac Gestis Nicolai Quinti*, de Gianozzo Manetti (1396-1459)²². Pese embora o projecto estivesse condenado a ficar em grande parte incompleto (talvez por ser demasiado ambicioso), o que dele se realizou pode ser descrito como um leque de restauros urbanos e arquitetónicos que assenta em grande medida na ideia de revalorização das pontuações monumentais da cidade. Todas as obras inteligentemente previstas representariam um papel simbólico na sua reconfiguração, mostrando bem o quanto se pretenderia que os vestígios materiais do passado alimentassem a nova retórica papal: entre eles destacam-se a reposição ao uso do aqueduto romano de Acqua Vergine, a reabilitação da muralha de Aureliano, ou ainda importantes obras no palácio Vaticano. Estas medidas decretariam, para lá do seu óbvio carácter utilitário, a relação estreita do Estado com os cidadãos e, do nosso ponto de vista, assumiriam ainda um propósito refundacional, já que o aqueduto, a muralha e o palácio são símbolos do poder civil e militar. O restauro dos melhores edifícios romanos na cidade e seu resgate ao culto cristão, por sua vez, ainda que tratando-se de medidas inadiáveis, exaltariam publicamente as raízes do Cristianismo no seio do antigo Império ao mesmo tempo que se converteriam em estandartes do poder religioso.

19 Resende refere uma “casa” (RESENDE, 1553: 9v.), sendo o seu discípulo Diogo Mendes de Vasconcelos que lhe chamará “palácio”, localizando-o na Praça do Peixe.

20 ABREU, 2004: 8.

21 Por atravessar todo o projeto literário da *Historia*, esta cumplicidade encontra também aí ocasião para se converter na melhor exposição programática das obras de Évora, como já em outro lugar tivemos ocasião de referir (ABREU, 2004; ABREU, 2008).

22 “Cinque grandi imprese erano fitte nella mente del papa: il rassettamento delle mura urbane, degli acquedotti e ponti, il restauro delle 40 chiese cosiddette stazionali, la nuova costruzione del Borgo Vaticano, del palazzo papale e della chiesa di S. Pietro” (*Vita di Nicolau V*, de Gianozzo Manetti. *Apud* BORSI, 1980 [1973]: 37). Aqui se expõe a intrínseca relação entre arquitetura, a cidade, a sua vida política e religiosa, em aliança com a ativação do programa da *renovatio imperii* (BRUSCHI, 1978: XL e ss.).

A relação destes factos com o projeto eborense interpretado por Resende afigura-se natural. Em outro lugar procurámos já demonstrar que, para a redação da sua *Historia*, Resende inspirara-se no temário de alguns textos de Poggio Bracciolini (1380-1459) e Flavio Biondo da Forlì (1392-1463), homens de letras e arqueólogos, contemporâneos de Alberti, que foram precisamente importantes arautos do programa da *renovatio imperii*²³. Inspiração modelar semelhante na mesma literatura antiquária da época percorre ainda a subtil estratégia resendiana de exaltação régia, que se descobre subterraneamente no passo em que o autor salienta o triunfo do Cristianismo na cidade enquanto louva os seus áureos tempos pagãos. Mas é sobretudo no trecho em que a *Historia* refere as obras sertorianas que nos parece detetar-se o paralelo mais notável ao duplo programa papal de *renovatio imperii* e de *renovatio urbis* que lhe andava associado. Resende parece cifrar a organização simbólico-topológica da cidade de Évora por decalque daquela da Roma de Nicolau V descrita por Manetti: a tríade das fundações sertorianas – constituída por aqueduto, muralha e palácio – ressoa na dos análogos pontos de intervenção restauradora de Roma enunciados pelo biógrafo do papa²⁴. Como se torna evidente, esta constatação gemina os objetivos das obras joaninas de Évora com os da *renovatio urbis* associada à *renovatio imperii*, todos ligados, na origem, ao ideário imperial que legitimou, em Roma como em Évora quase um século depois, a adoção de uma estética arqueologizante de sabor clássico nas obras patrocinadas.

Na qualidade de abreviador apostólico e *papa familiaris*, é possível que Alberti tivesse desempenhado um papel importante na elaboração da estratégia e definição do projecto romano, inclusive que tivesse atuado como arquiteto de alguns dos restauros de Nicolau V²⁵. Certo é, o seu pensamento acerca da importância das pré-existências no tecido da cidade moderna acabaria por se refletir até certo ponto na redação do *De re aedificatoria*, texto que seria apresentado àquele papa em meados de Quatrocentos. Entretanto, urge aqui recordar que Alberti foi pioneiro em testar, na prática, as suas teorias acerca do *restauro* no amplo sentido a que nos vimos referindo, em intervenções arquitetónicas diversificadas que realizou em Rimini (com o mestre de obras Matteo de' Pasti), Florença e Mântua (com o arquiteto Luca Fancelli), até à data da sua morte. Os esteios conceptuais, e até formais, destas obras (ou pelo menos de algumas) não parecem ter sido desconhecidos em Évora – o que se revela a todos os títulos surpreendente da eventual influência que Alberti terá exercido à época sobre a arquitetura portuguesa, talvez nem só de modo difuso através da leitura do *De re aedificatoria* como actualmente se crê. A Igreja de Nossa Senhora da Graça, um desses *restauros* de duplo significado em nosso entender, coloca essa hipótese fundamental para a compreensão dos caminhos da teoria e da crítica arquitetónica no Portugal de Quinhentos.

2. Um modelo para a Igreja da Graça

Sabe-se há muito que o edifício que hoje encabeça o convento dos Agostinhos Descalços de Nossa Senhora da Graça (ou Gracianos) corresponde pelo menos à terceira versão do templo ali erguido *a fundamentis* no

23 ABREU, 2004: 4-6. É aos textos *De fortunae varietate urbis Romae et de ruina eiusdem descriptio* (1431-1448) de Poggio Bracciolini, *Roma instaurata* (1444-46) e *Roma triumphans* (1452-59), estes de Flavio Biondo, que a *Historia* mais se aproxima quanto aos objetivos da redação, o temário escolhido e a estratégia discursiva.

24 ABREU, 2004: 6-9; ABREU, 2008. É possível, pois, questionar a atuação de Resende junto de D. João III como possível homólogo de Alberti no seu papel de ideólogo junto do papa. Deixamos desde já aqui suspensa, para futura publicação, esta ideia de uma eventual atuação mimética do ideólogo português em relação a Alberti, por sua vez extensível à atuação dos artistas das obras joaninas de Évora e os das fábricas papais, entre outras em que o arquiteto italiano terá participado.

25 A intervenção de Alberti nestas obras é alvo de controvérsia, oscilando as interpretações entre conceder-lhe uma participação bastante discutível e atribuir-lhe o inteiro programa de restauros urbanos (BORSI, 1980 [1973]: 32; BURROUGHS, 1994: 143-154). Seja como for, Alberti realizou um pioneiro levantamento topográfico da cidade cujo método registou no opúsculo científico *Descriptio urbis Romae* (1432-34), esse fundamental para fixar o traçado de *Roma antica* e garantir uma correta base de trabalho para a planificação da obra.

século XIII. A igreja pré-existente à intervenção joanina tratar-se-ia decerto do templo modesto, realizado em moldes manuelinos, que o anterior bispo de Évora D. Afonso de Portugal (1440-1522) considerara “refundar” juntamente com todo o núcleo conventual envolvente. Tudo isto teria cumprido, não fosse a sua morte precoce atalhar o processo, já então adiantado, de constituição da cerca destinada aos frades.

A obra joanina, empreendida entre 1534 e 1542²⁶, talvez retome o projeto de D. Afonso pelo menos até certo ponto, já que nela se surpreende o reaproveitamento da estrutura do templo então existente nos trabalhos coordenados pelo jovem arquiteto Miguel de Arruda²⁷. Terá sido na capela-mor que se fizeram os primeiros trabalhos de modernização do templo. Aqui se rasgaram três janelas de singulares molduras marmóreas invulgarmente perspeticadas e ornamentadas ao gosto renascentista lombardo, situadas duas em cada extremo da testeira plana, e a última na parede do lado do evangelho fazendo ângulo com a vizinha. O cinzel do escultor normando Nicolau Chanterenne – este, ao que se supõe, o autor de toda a parte escultórica da obra – datou-as de 1537. Dos restantes trabalhos sobressai ainda o apainelado que corre a parede fundeira como uma predela onde se apoiam os vãos, com rosetões e molduras clássicas esculpidos no mesmo mármore rosado de Estremoz. Não obstante a novidade estética destes princípios de obra, é forçoso reconhecer que todos eles, apenas epidérmicos, se tratariam provavelmente de uma cosmética do velho edifício; de facto, nenhum autoriza a descartar a hipótese de reaproveitamento do suporte arquitetónico existente. A obra terá prosseguido da mesma maneira com arranjos discretos no corpo da nave, que hoje são impossíveis de dizer dada a parcial reedificação do templo já no século XVII²⁸. Todavia, a simplicidade dos alçados laterais parece dizê-los quase intocados pela renovação joanina, com exceção, talvez, da porta talhada segundo modelo do *Vitrúvio* de Cesare Cesariano que se abriu no flanco do Evangelho. De resto, indícios documentais revelam que Miguel de Arruda procurou poupar a todo o custo a estrutura da nave existente, provando-se inclusive que reaproveitou esta mesma parede lateral no decurso da obra²⁹.

A medida económica insinua uma perspetiva mais restauradora – ou re-fundadora – do velho edifício do que de fundação de raiz, semelhante, de resto, à que apreciamos no conjunto das obras da cidade. Pois ainda que não se possa julgar cabalmente esta obra como um restauro no sentido atual do termo (dada a remoção cuidadosa de todos os vestígios tardo-góticos da construção anterior), o que nela se fez lembra as recomendações albertianas para que se evite a demolição total de edifícios pré-existent³⁰, cuja preservação se defende com base na sua importância para a memória³¹.

De facto, é apenas ao nível da fachada que a modéstia dos trabalhos realizados na Graça desmente a preocupação de aproveitar a carcaça do velho templo (Figura n.º 1). O arrojo da solução projetual obrigou aqui à demolição do paramento existente, o que tornou possível aumentar ao edifício com dois novos tramos estendendo-o para oriente. Do ponto de vista funcional, o último destes tramos corresponde ao exonártex encimado pelo coro-alto que franqueia a entrada na igreja, sendo que é esta estrutura tridimensional que serve de suporte à fachada que remata o templo. Talvez tenha sido esta solução de compromisso entre o velho e o novo a traduzir-se em certa falta de unidade formal que se nota no edifício, ainda que, sobretudo pelo seu interior, este se mostre bem encastado em certas pesquisas espaciais que o *Quattrocento* desenvolveu em torno da arquitetura sacra³². Ainda assim, é ao nível da nova fachada que as obras apresentam os resultados

26 O melhor estudo monográfico sobre as obras da Igreja da Graça é o de Manuel Branco (ver sobretudo, BRANCO, 1990: 161-166, 169-170). A igreja já se encontrava aberta ao culto em 1540.

27 BRANCO, 1990: 180-181.

28 BRANCO, 1990: 229-231.

29 BRANCO, 1990: 182-183, 227.

30 *De re aedificatoria*, Lv. III. ALBERTI, 1966: 174, 176.

31 ALBERTI, 1966: 440, 442.

32 É o caso da arrumação da caixa rectangular que lhe define o volume, sem marcação interna de transepto ou excrescências de capelas laterais,



Figura n.º 1 – Igreja de Nossa Senhora da Graça, Évora, Portugal. Miguel de Arruda (e Nicolau Chantrenne?), c.1534-c.1540.

mais espectaculares e inéditos. Aqui se articulam com grande coerência interna dois espaços sobrepostos destinados a usos diferentes – o exonártex e o coro –, projetados como um complexo organismo unitário que funciona de modo quase autónomo face ao restante edifício.

Ninguém duvida que é a esta fachada, desenhada seguramente aquando dos primeiros trabalhos e terminada bem antes de 1542³³, que se deve o lugar ímpar que o edifício ocupa na historiografia da arte portuguesa. Bastará para tanto dizer que é nela que se emprega pela primeira vez o sistema arquitetural clássico com plena consciência nas obras régias, e isto ao mesmo tempo que, na composição geral, se patenteiam já algumas avançadas soluções que se diriam anunciar uma plástica proto-maneirista. A ideia de alçar uma dependência fenestrada sobre um pórtico, e sobretudo a de coroar a fachada com um frontão

resultando numa rara unidade espacial. A capela-mor e o exonártex, da mesma largura da nave, traduzem uma limpidez de proporções que deixa pressentir ressonâncias albertianas (BRANCO, 1990: 225).

33 MOREIRA, 1991: 375, 386-387. Os primeiros esforços ter-se-ão centrado desde logo na fachada, cujas cavas se abriram provavelmente no início da obra.

duplo, têm inclusive sido consideradas como antecipações de certas novidades formais que só em fins do século seriam divulgadas nos prelos pelo genial Andrea Palladio³⁴. O aspecto insólito desta precocidade é, todavia, fácil de entender num momento em que ainda não se revelavam em Portugal grandes sinais de compreensão da arquitetura clássica em todas as suas valências, e em que os tratados com gravuras pouca influência poderiam ter tido no desenho da obra. Recorde-se que só em 1537 e 1540 saíram a lume os *Lv. IV (Regole generali di architettura)* e *III (Le antichità di Roma)* de Sebastiano Serlio, estes o principal recurso a lançar mão em tempos de aprendizagem do sistema arquitetural clássico. A obra da Graça assiste a estas edições apenas nos seus derradeiros anos. Podemos notar, por exemplo, que o frontão denticulado assente sobre capitéis jónicos que remata a edícula central da fachada constitui um módulo decorativo que deriva ainda do anterior *Medidas del Romano* (Toledo:1526) de Diego de Sagredo (fl. 34), manual que se tratava de um catálogo de elementos clássicos soltos demasiado elementar para sugerir a mais complexa articulação da fachada. Não admira, pois, que as raízes da composição da Graça venham permanecendo desconhecidas até hoje: quer as obras italianas da época, quer os tratados ilustrados com gravuras – quer ainda os antecedentes arquitetónicos locais³⁵ – todos asseguram que a obra é aparentemente tão estranha ao experimentalismo internacional, quanto alheia à tradição portuguesa. Perante tudo isto, resta a certeza de duas coisas: a primeira, de que a intervenção joanina na Igreja de Nossa Senhora da Graça teve firmemente em mira o *aggiornamento* da igreja pré-existente; a segunda, de que esta fachada se constituiu como o seu *locus* de maior investimento criativo. Derivam destas, de resto, os dois aspetos da obra que mais nos interessa ressaltar aqui: por um lado, a qualidade do edifício como resultado da re-estilização de uma estrutura pré-existente ao gosto arqueologizante em voga; por outro, a novidade da composição da fachada, para a qual não se encontraram ainda fontes modelares que se diriam capazes de ter apoiado a imaginação dos artistas.

Enquanto obra de restauro, seria possível fazer aqui o exercício de relacionar a igreja joanina da Graça com as receitas do Livro X de Alberti, tal como se proporcionaria fazer-se algo semelhante para o Aqueduto da Água da Prata, ou até a obra do “Palácio de Sertório” – o que deixaremos para melhor ocasião. Entretanto, e unicamente a propósito da Graça, interessa relevar que, mais do que no *De re aedificatoria*, parece ser na própria obra prática do tratadista que se encontra formulado o tipo de intervenção restauradora que beneficiou este edifício.

Importa a este título recordar que a filosofia deste tipo de *restauro* – a remodelação de uma estrutura gótica ao gosto *nuovo antico*³⁶ – fora já magistralmente exemplificada por Alberti à roda de 1450 na secular igreja franciscana de S. Francesco de Rimini, obra que se tornou a pedra fundamental do *restauro* moderno de edifícios – isto na perspectiva de os emendar, prosseguir (terminando), ou até mesmo acrescentar a uma construção pré-existente. Tratava-se então de converter o modesto templo mendicante num sumptuoso panteão familiar comissionado por Sigismondo Pandolfo Malatesta, poderoso *condottiere* que foi senhor de Rimini entre 1432 e 1468. Com grande inventividade, Alberti achou solução para o dilema de conciliar o velho com o novo ao cobrir o aparelho medieval por uma magnífica capa marmórea talhada *all'antica*. Esta capa uniformizou os alçados desiguais em métrica clássica ao esconder o ritmo irregular das aberturas ogivadas da construção original sob arcadas de bastos pilares inspiradas no Coliseu³⁷. Esta nova membrana recebeu

34 Além de estar hoje documentada, a fachada aparece ainda descrita em relatos de visitantes em 1541 e 1543, o que afasta qualquer suspeita de influências palladianas (MOREIRA, 1983: 328; MOREIRA, 1991: 372).

35 Estes sugerem apenas o uso do exonárte como evolução classicizante do alpendre vernacular (BRANCO, 1990: 237- 238).

36 As possibilidades de intervenção num edifício que se configuraram no Renascimento perante a vontade de harmonizar a parte nova com a pré-existente foram: a consumação dos trabalhos no estilo primitivo; a remodelação da estrutura segundo o novo gosto; uma solução de compromisso entre estas alternativas (PANOFKY, 1970 [1955]: 229-230).

37 Cfr. HOPE, 1992. Para a visão mais recente sobre o *restauro* de Rimini que insiste no profundo envolvimento de Alberti na construção da fachada cfr. SYNDIKUS, 1996.



Figura n.º 2: Igreja de San Francesco (*Tempio Malatestiano*), Rimini, Itália. Leon Battista Alberti, Matteo de'Pasti, Agostino di Duccio, 1446-68.

ainda outra importante função, além da estética: a de reforçar os flancos da nave, intensificando o efeito de contrafortamento já proporcionado pelas suas capelas internas. Consciente dos sérios problemas estruturais que o *restauro* levantava, Alberti recomendaria ainda a realização de uma abóbada de berço em madeira para cobrir a nave, material bem mais ligeiro que o habitual *mattoni* (ou tijolo cozido) empregue regionalmente, por lhe parecer, ainda assim, que a velha estrutura talvez não aguentasse a receção de grandes cargas.

Os trabalhos realizados em Évora estão muito longe de igualar os de Rimini na qualidade do *restauro*, sendo por demais evidente que apenas da fachada albertiana se pode dizer que dali se terá colhido lição do princípio de encasulamento da velha estrutura por capa nova. A distância qualitativa entre as duas obras cresce quando atentamos no desempenho do então ainda pouco experiente Miguel de Arruda (c.1500-63), o qual não revelou prudência igual à do antecessor na resolução dos delicados problemas estruturais que a obra colocava ao nível da cobertura. Não tendo feito o necessário reforço das delgadas paredes da nave³⁸, estas revelaram-se insuficientes para receber as cargas da abóbada com que cobriu nave e capela-mor³⁹,

38 Hoje apenas ritmadas por pilastras pouco salientes, estas paredes devem datar já das intervenções seiscentistas (BRANCO, 1990: 231-232).

39 Isto certamente na mira da identificação da igreja com uma construção à antiga (BRANCO, 1990: 235-233) e talvez inspirada já em gravuras do Lv. III de Serlio.

conduzindo à parcial derrocada do edifício durante os rigores do Inverno de 1603-04⁴⁰.

É, porém, olhando a outras evidências que podemos ligar a obra da Graça a Alberti. A mais importante trata-se do facto de reconhecermos nela, e logo na sua enigmática fachada, a intenção de reproduzir a magnífica solução achada pelo arquiteto italiano para o *Tempio Malatestiano* de Rimini (Figura n.º 2) – o que aqui sugerimos em primeira-mão.

Começemos por analisar a hipótese estritamente do ponto de vista formal, através do principal e mais fiel veículo iconográfico do edifício de Rimini disponível em Quinhentos: a medalha comemorativa do voto feito por Sigismondo que deu origem ao restauro do edifício franciscano. Fundida em bronze pelo plurifacetado artista Matteo de'Pasti (ativo 1441-67/ 68) – que foi também o mestre das obras de Rimini –, ali se reproduz a efigie do encomendante numa das faces e, na outra, o projeto de Alberti no estado em que se encontrava na data incerta em

que foi moldada⁴¹ (Figura n.º 3). Quem a observasse identificaria em primeiro plano a frontaria de um edifício sacro desenhado à antiga, a encabeçar o que parece ser uma nave-caixa rematada por cúpula grandiosa. Na composição percebe-se com clareza a divisão da fachada tripartida em dois estratos distintos, que um prévio conhecimento do sistema arquitetural clássico ajuda a distinguir nos seus elementos constituintes: o primeiro andar aparenta compor-se de um pórtico formado por quatro colunas e arquivolta, do qual se destaca o alto friso apto a receber a decoração própria das ordens ou uma qualquer inscrição latina como era moda; o segundo andar estrutura-se em torno de duas colunas que, arrancando no enfiamento das centrais do estrato inferior, definem o módulo central compondo um grande nicho de volta perfeita.

Ainda que seja unanimemente reconhecido que Matteo de'Pasti representou com fidelidade o projeto desenhado para Rimini, quer em proporções, quer em detalhes, a verdade é que a medalha apresenta diferenças notórias em relação ao projeto efectivamente consumado. Uma é a grande cúpula que nunca se chegou a fazer. Outra é o nicho do segundo andar, jamais terminado. Tal como estas, todas as demais diferenças, menores, representam o actual estado inacabado da obra devido ao colapso financeiro de Sigismondo em 1462. Assim, é através desta medalha comemorativa que se conhecem os detalhes do projecto albertiano completo com destaque para o segundo estrato da fachada, que o modelo de Matteo de'Pasti sugere ter sido desenhado à semelhança do *ombrellone* que Alberti viria a construir mais tarde em Mântua, na fachada da Igreja de Sto. Andrea. A medalha sugere ainda que, no seu interior, estaria prevista a abertura de uma trifora de verga reta com os lumes separados por apoios clássicos, encimada por um óculo a perfurar o centro do tímpano semi-circular⁴². De cada lado deste arco despender-se-iam semi-frontões ligeiramente convexos que, partindo do meio do fuste das colunas centrais à altura do arranque da cúpula, se alongariam até aos extremos da cornija



Figura n.º 3: Medalha de fundição comemorativa da renovação da Igreja de S. Francesco di Rimini, verso.

Fonte: Matteo de'Pasti (sobre desenho de Leon Battista Alberti), s.d.. Washington, D.C., National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.

40 Além da derrocada da abóbada da nave e da capela-mor, terá desabado quase toda a parede lateral norte da nave – exatamente a que Arruda aproveitara da construção anterior (BRANCO, 1990: 227-228).

41 A medalha reporta a data do voto (1450) mas não está por sua vez datada, pelo que não se sabe a data exata do projeto representado. Sobre a polémica em torno do assunto cfr. CASSANI, 2005, 169-174.

42 Existem pelo menos duas versões desta medalha, com variações relativas à ordem superior do projeto: numa, o módulo central constitui-se de uma abertura simples encimada por outra menor; noutra versão – à qual nos reportamos aqui – esta abertura está já completa com tímpano e festões. Existe ainda uma réplica em prata, talvez do século XVI ou XVII, em que o *nicchione* tem as arquivoltas definidas e está munido de colunas internas que coroam a trifora arquivoltada (RYKWERT; ENGEL, 1994: 484-485).

do estrato inferior. No seu centro, as delicadas saliências na massa metálica da medalha bem poderiam representar relevos escultóricos tais como os medalhões com bustos em voga na época, estes elementos bem diferentes, de resto, dos pequenos óculos circulares que efetivamente foram abertos na obra de Rimini. O remate superior da fachada figura-se incerto: uma massa informe de metal parece enunciar certa liberdade escultórica de cariz decorativo que abre amplo espaço à imaginação do observador. No geral, dir-se-ia deste segundo estrato que teria um ar mais “escultórico” por contraposição ao inferior, este de marcado carácter “tectónico” porque estruturado no trítulo – isto é, na repetição modular de colunas e arquivadas.

Esta última observação, ainda que simples, reproduz, em traços gerais, a apreciação crítica corrente acerca da dupla personalidade da fachada da Graça⁴³, para a qual – aqui sugerimos –, a medalha pastina se propõe desde logo contribuir com ingredientes essenciais. Candidata-se, além disso, a seu direto modelo formal por mediar duas obras aparentemente bem distintas para o avaliador moderno: a de Rimini e a de Évora.

Com efeito, e pese embora a já mencionada fidelidade da medalha de Matteo de’Pasti ao projeto de Alberti, a verdade é que a sua interpretação nos parece potencialmente equívoca em vários pontos, e poder inclusive divergir facilmente daquilo que na verdade foi idealizado e feito em Itália. Isto, especialmente, se desamparada a sua observação por um conhecimento *de visu* do edifício malatestiano, este mais difícil de garantir aos intérpretes quinhentistas do que ao moderno observador.

Estes aspectos merecem algumas considerações. Repare-se no primeiro andar da fachada, sobretudo na variação do relevo da massa metálica que de’Pasti usou para imprimir maior vivacidade a alguns dos seus elementos como era corrente em obra de fundição. Com demasiada assertividade usou este artifício, diríamos, a ponto de a modelação permitir deturpar a leitura da intenção do projeto para simular distância entre objectos que, afinal, a obra efetivamente levantada nos informa pertencerem ao mesmo plano. Olhando a esse destaque, dir-se-ia então que dois planos distintos de uma complexa fachada tridimensional poderiam ser aqui identificados: ao primeiro, mais avançado, corresponderia o porticado de colunas acima descrito; ao segundo, recuado, pertenceria um pano de parede no qual parecem abrir-se três amplos vãos de volta perfeita, correspondentes a uma porta e duas janelas (ou nichos), ou talvez a três portas, coisa que a medalha não permite discernir. Repare-se que esta interpretação conduziria a direito à solução adotada na Graça: isto é, a um exonártex franqueado por apoios clássicos como anteparo de uma segunda fachada interior, esta animada pela abertura da entrada axial do templo ladeada pelos dois nichos que Chanterenne perspectivou à maneira das janelas da capela-mor. Assim, e a acreditar no papel modelar da medalha pastina, o último tramo adicionado ao corpo da igreja pré-existente poderá ser entendido como uma necessidade para lograr um efeito de profundidade semelhante ao que a modelagem parece dar ao pórtico de colunas albertiano, ao configurá-lo como anteparo de uma segunda fachada mais recuada.

Além disto, é sobre a cortina semi-transparente deste exonártex que assenta o coro-alto da Graça, cuja fresta, central à composição, nos parece igualmente resultar de uma interpretação possível (mas equívoca) da medalha, ainda que com a introdução de inventivas variantes que podemos atribuir a um artista dotado como Chanterenne. Destas constam a transformação da trifora medalhística numa janela de lume único e couceiras perspectivadas (como as da capela-mor), ou o remate folhado da janela (que repercute o das pétalas dos rosetões laterais), este como tentativa de compor o duvidoso interior do côncavo do *ombrellone* albertiano que o medalhão descreve. Desta interpretação criativa destaca-se em particular o duplo frontão. Este mais não será do que a tentativa de responder mimeticamente às sugestões da medalha, preferindo todavia interpretar as aletas laterais como semi-frontões triangulares desenhados no prolongamento do fastígio, igualmente

triangular, que Chanterenne (ou Arruda) desenhou para rematar a composição central – isto perseguindo uma imagem templar talvez inspirada nas reconstituições dos templos vitruvianos de Cesare Cesariano.

Um desenho anónimo de um álbum conservado no Sir John Soane's Museum de Londres (ms. 122, fol. 19), provavelmente composto c.1500 pela mão de um artista lombardo, dá inesperada força a esta nossa suposição (Figura n.º 4). Aqui se reproduz a fachada do *Tempio Malatestiano* de modo que alerta precisamente para deformações interpretativas do tipo das que acabámos de descrever, sofridas pelo projeto albertiano na sua migração para os cadernos de artistas e também consequência provável da sugestão da medalha pastina. O registo traduz um afastamento visível em relação ao modelo original, quer em composição, quer em proporções, quer ainda em detalhes decorativos⁴⁴. O primeiro estrato, sobretudo, apresenta grandes diferenças face ao projeto riminense, em particular devido à substituição dos dois nichos que ladeiam a entrada axial por painéis esculpidos em relevo sobrepujados por óculos, uns e outros elementos separados entre si pela cornija que cinta o edifício à altura do arranque do arco central. A força expressiva destes óculos recorda inesperadamente a dos vistosos rosetões da Graça. Mas é sobretudo nas proporções gerais da fachada, de um esbeltamento bem ao gosto lombardo – que em Évora vem sendo julgado pela crítica como prenúncio da tendência maneirista... –, que este desenho anónimo e a fachada eborense mais se aproximam. Além disso, na interpretação que o desenho fez do segundo estrato da fachada riminense tal como modelado por Matteo de'Pasti, surpreende-se grande proximidade formal à solução achada para a igreja portuguesa. É aqui notável a transformação das aletas laterais do projeto albertiano em semi-frontões interrompidos pelo grande nicho central, cujo alinhamento das cornijas traz à ideia o remate templar, em frontão triangular, que em Évora efetivamente se realizou. Singular é ainda a solução achada pelo anónimo autor do códice para rematar as duas colunas inferiores dos extremos da fachada, logo acima da espessa cornija: duas almofadas cilíndricas semelhantes a muitas que rematam os mausoléus romanos, elementos escultóricos que, não estando efectivamente lá, quer na medalha, quer na obra de Rimini, comparecem também em Évora ainda que substituídos por *pomas* sobre plintos, estas com desenho talvez sugerido pelos eolipilos das gravuras de Cesariano. A fachada da Graça parece resultar, pois, de uma tentativa de reproduzir o templo malatestiano de Rimini em traços gerais.

Certas idiossincrasias do projeto português indicam que esta emulação terá sido feita sem conhecimento direto do edifício, resultante talvez de interpretação de uma fonte iconográfica desconhecida cujo principal candidato nos parece ser a medalha de fundição comemorativa da obra. Ainda assim, não será de excluir, em sua alternativa, a influência de um qualquer esboço do edifício (ou da própria medalha pastina), eventualmente deturpado já por cópias sucessivas. Em qualquer dos casos parece útil recordar que a mania das “antiguidades” inaugurada em Évora pelo bispo D. Afonso de Portugal⁴⁵, manifestada na salvaguarda de fragmentos arquitetónicos e epigráficos, se estendia ainda ao colecionismo ávido de moedas antigas, arte de fundição irmã da medalha que sempre conviveu bem com ela nas coleções particulares renascentistas. O interesse por peças desta natureza seria aqui bem anterior à obra da Graça, como dá conta, relativamente às moedas, o *Tractatus de Numismate* (c.1510) escrito e dedicado ao rei D. Manuel pelo mesmo bispo de Évora⁴⁶, cuja coleção destas peças terá sido notável. Não é certo que D. João III possuísse uma coleção de medalhas, mas sabe-se que tinha uma de moedas, por aquelas gregas que se regista ter oferecido a André de Resende

44 RÖTHLISBERGER, 1957: 95-99; FAIRBAIN, 1998: 13, 26.

45 Dever-se à ação de D. Afonso duas notáveis coleções lapidares que expôs nas quintas de Valverde e de Sempre-Noiva. Também os seus sobrinhos infantes D. Afonso, D. Henrique e D. Luís (todos da esfera de influência de André de Resende) guardavam certas peças arqueológicas. Outros estudiosos empenhados no estudo destas *antiguidades* gravitavam na corte além de André de Resende, tais como Gaspar Barreiros ou Francisco de Holanda.

46 Trata-se do primeiro livro de Numismática impresso em Portugal, e um dos mais antigos impressos no Mundo (REIS, 1953: 103).



Figura nº. 4: Fachada do *Templo Malatestiano*. Anônimo, c. 1500. Londres, Sir John Soane's Museum, ms. 122, fol. 9 (RÖTHLISBERGER, 1957: 96).

– este outro colecionador que, ademais, regressara de Itália pouco antes de se iniciar a obra da Graça, onde se deslocara em missão diplomática. Neste contexto, e porque a circulação daquelas pequenas obras de arte portátil beneficiava da moda que percorria os circuitos cultos europeus, o conhecimento da medalha de Matteo de'Pasti parece bastante plausível na corte portuguesa. Inclusive, os museus nacionais guardam dela um exemplar⁴⁷. E pese embora a Medalhística nunca tenha tido grande proeminência na criatividade dos artistas portugueses – com exceção talvez do eborense Francisco de Holanda e seu pai⁴⁸ –, a própria obra da Graça daria sinais de um interesse fugaz por essa arte ao ter sido decorada com medalhões de bronze que foram incrustados na fachada para imitação dos antigos mausoléus, hoje perdidos porque entretanto retirados em data incerta ainda no século XVI.

O paralelismo entre a representação iconográfica do *Tempio Malatestiano* de Rimini e a igreja eborense dedicada a Nossa Senhora da Graça parece-nos demasiado evidente para que haja qualquer dificuldade em justificar-lhe, por associação, também o programático: o projeto de adaptação de velhos edifícios conventuais mendicantes a *temple-of-glory* dos seus notáveis encomendantes sobeja para esclarecer todas as simetrias. Torna-se, pois, quase ocioso lembrar que o *temple-of-glory* renascentista por excelência, o mais notável monumento representativo de puro poder secular (no dizer de L. Heyndereich), se tratar, nem mais, que o *Tempio Malatestiano* de Rimini. A observação da medalha de Matteo de'Pasti com o projeto de Alberti poderia, assim, suscitar o ânimo de construir algo parecido no ambiente celebrativo humanista da corte eborense de D. João III⁴⁹, contribuindo a empresa riminense, concebida em acção de graças – que a inscrição “AN. GRATIAE. V(otum). F(ecit)” no reverso da medalha esclarece –, para sugerir a dedicação de um templo a Nossa Senhora da Graça. O interior da obra de Rimini, por seu lado, talvez fosse célebre em Portugal pelo programa pictórico-escultórico comissionado por Sigismondo e distribuído pelos vários ciclos temáticos que ornamentam as capelas. As suas liberdades paganizantes haviam surpreendido (e até escandalizado. . .) a geração anterior, ao enunciarem a ambição desmedida, e até herética, de Sigismondo na perpetuação da sua própria memória. Neste programa se exaltam as virtudes pessoais do encomendante, seus feitos mundanos, prestígio social e craveira intelectual, procurando conferir a este festivo panteão uma imagem de triunfo “à antiga”⁵⁰. A complexa articulação da iconografia da fachada da Graça, por sua vez, ainda que muito desvirtuada pela remoção de alguns dos elementos que no passado lhe acentuariam o óbvio carácter celebrativo e paganizante (sufocado depois pela aposição espúria de símbolos cristãos)⁵¹, não permite considerá-la como projecto diferente. Tal como a interpretaram Rafael Moreira e Manuel Branco, toda a composição dá conta da vocação da obra para constituir-se como verdadeiro templo “à antiga” erguido para perpetuação da memória de D. João III e das glórias coletivas nacionais nos seus feitos de armas, dando corpo a uma alegoria de fundo mitológico para fomento da ideologia imperial de que o governo joanino se revestiu durante a sua permanência em Évora⁵². A tradição que dá voz à intenção de o rei se fazer sepultar na Graça, inaugurada tardiamente na *Évora Ilustrada* do Pe. Manuel Fialho (1646-1718)⁵³, confirma-se com toda a evidência diante desta fachada onde se usam

47 Lisboa, MNP, inv. 1243 (T., A. M., 1983: 246).

48 No seu tratado *Da Pintura Antiga*, o pintor Francisco de Holanda refere amiúde emblemas e medalhas (PA, I, 42). No álbum das *Antigoalhas*, apresenta desenhos de medalhas que compôs em homenagem a Miguel Ângelo, ao Papa Paulo III e a Pietro Lando, sendo que em toda a sua obra compõe muitas vezes retratos ou alegorias como se destes elementos se tratassem. Francisco realizou ainda, juntamente com seu pai, o pintor e mestre de armas António de Holanda, as figuras de S. Tomé e S. Vicente que figuraram em moedas portuguesas.

49 ETTLINGER, 1990.

50 Para um elenco dos autores que se vêm debruçando sobre o significado do Templo Malatestiano (sobretudo do seu aparato iconográfico), assim como o resumo das principais linhas interpretativas ver CASSANI, 2005, 167; 188 e ss.

51 BRANCO, 1990: 264-265; MOREIRA, 1991: 392-393.

52 Para uma excelente leitura iconográfica e iconológica da fachada ver MOREIRA, 1991: 370-371, 391-398.

53 FIALHO, s.d.: 353-355v. Aí se narra uma curiosa visita do rei à obra, feita talvez em 1534 (e não em 1524 como regista Fialho), em que, estando a fachada da igreja já a ponto de se fazer dela uma ideia, e animando-se o monarca com o seu aparato, desmoralizou-se depois, ao entrar no

as capacidades retóricas do sistema arquitetural clássico – e a escolha da ordem dórica para as colunas do pórtico, a mais viril de todas, não seria certamente acidental diante do programa de glorificação dos feitos de armas, pois pressupõe a leitura atenta do tratado de Vitrúvio.

Finalmente diríamos que esta construção se mostra em sintonia com ideias defendidas por Alberti no *De re aedificatoria*, onde defende o recurso à fachada dos edifícios como principal dispositivo de exibição de valores na cena urbana. Alberti estruturara a fachada do Templo Malatestiano de Rimini como um arco do triunfo, este um motivo derivado do arco de Augusto que rematava a via Flamínia ali ao pé, sugerindo um óbvio paralelo entre o imperador e o patrono da obra⁵⁴. A intenção de dotar o exterior da igreja com os elementos formais próprios do templo romano é aqui igualmente expressiva: o alto envasamento que corre a toda a volta do edifício dá ideia do pedimento templar; o porticado embebido na fachada (pensado como poderoso *display* urbano de urnas sepulcrais destinadas aos poetas e intelectuais da corte de Sigismondo) e a arcatura extensiva aos flancos evocam o peristilo romano; e o frontão triangular que coroa a fachada recupera um elemento da arquitetura da Antiguidade que Vitrúvio reservava à morada dos deuses. Também a fachada da Igreja da Graça procura compaginar-se com a ideia de templo “à antiga” em apontamentos equivalentes, como é bem patente no reforço formal do duplo frontão que coroa o edifício – aqui a compensar o abandono do tema do arco triunfal que, em Rimini, assegurara a composição do frontispício⁵⁵. E sem dúvida que a inscrição latina que corre no alto friso – *Conditum sub imperio divi Ioanni III Patris Patriae* –, referente ao título concedido ao rei, pretendia contribuir para o mesmo efeito⁵⁶. Por conseguinte, também quanto ao desígnio desta obra poderíamos dizer, sem receio de a ferir pela exorbitância da comparação, que se trata de um descendente direto do *Templo Malatestiano* de Rimini.

Outros apontamentos levariam ainda a propor a Igreja de Nossa Senhora da Graça de Évora como prolongamento do pensamento de Alberti exposto em vários momentos do seu *De re aedificatoria*, sobre os quais talvez valha a pena refletir noutra ocasião, enquadrando-os melhor numa exploração da multiplicidade de sentidos políticos e éticos que desvela este *restauro* integrado naquele, mais ambicioso, que abrangeu toda a cidade. O emprego de estátuas a pontuar os vértices do fastígio do templo – considerado *egregius* por Alberti quando usado nos mausoléus romanos⁵⁷ –, ou a presença da demais escultura ornamental fúnebre, incluindo a de fundição – igualmente louvada pela sua capacidade de elevar as virtudes cívicas e morais dos romanos⁵⁸ –, não serão aqui por certo acenos menores a Alberti – ele, a quem, fazendo jus à *aurea mediocritas* que professava, desgostavam os sepulcros nos grandes templos⁵⁹, e que teria certamente preferido, ao grandioso espaço manuelino de Santa Maria de Belém, o aconchego familiar da antiquizante Igreja de Nossa Senhora da Graça de Évora para panteão de D. João III.

templo, com a modéstia do seu interior. Logo ali desistiu de nele se fazer sepultar como era sua intenção, cedendo-o ao 1.º Conde de Vimioso. Esta concessão documenta-se em 1540.

54 BURNS, 1998: 132.

55 A fachada interior reproduz uma variação do arco triunfal numa composição em voga na época, que o próprio Chanterenne repetirá com subtis variações em outras obras.

56 Note-se também a inscrição do friso do templo desenhado no manuscrito Soane já referido e que se refere a Augusto, tendo sido retirada de uma moeda (RÖTHLISBERGER, 1957: 99). A inscrição do friso da Graça tem ainda ressonâncias da que se gravou no túmulo da terceira mulher de Sigismondo – “*divae Isottae sacrum*” – gesto que, entre outros, levou à excomunhão deste senhor de Rimini por Pio II.

57 ALBERTI, 1966: 654.

58 O sepulcro representava, para Alberti, ornamento de glória das antigas cidades romanas: “O túmulo foi, tanto para as famílias individuais e para toda a cidade, ornamento de glória junto dos pósteros, para que estes, em qualquer época fossem encorajados a imitar as virtudes dos homens mais célebres” (ALBERTI, 1966: 668). (A tradução é nossa).

59 ALBERTI, 1966: 670.

Bibliografia

- ABREU, Susana Matos, 2008 – “André de Resende, um novo Alberti? Um ideólogo entre o *princeps* e o *architectus*, na recuperação da *Vrbs* romana de Évora (1531-1537)” in OLIVEIRA, Francisco de; DIAS, Cláudia Teixeira; BARATA Paula – *Espaços e Paisagens. Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas. VII Congresso da APEC – Associação Portuguesa de Estudos Clássicos, 10-12 Abril 2008*. Évora: (no prelo).
- ABREU, Susana Matos, 2004 – “De Roma a Évora, com André de Resende: Cidade e ‘Património’ na História da Antiguidade da cidade de Évora”. *Apha@Bol – Boletim electrónico interactivo da Associação Portuguesa de Historiadores da Arte*. N.º 2. Disponível em: < <http://www.apha.pt/boletim> > [consult. 15 de Fev. 2011].
- ALBERTI, Leon Battista, 1966 – *De Re Aedificatoria* in ORLANDI, Giovanni; PORTOGHESI, Paolo – *L'Architettura (De Re Aedificatoria)*. Milano: Edizioni Il Polifilo.
- BARROS, João de, 1943 – *Panegíricos (Panegírico de D. João III e da Infanta D. Maria)*. Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- BORSI, Franco, 1980 [1973] – *Leon Battista Alberti: L'opera completa*. Milano: Electa Editrice.
- BRANCO, Manuel Joaquim Calhau, 1990 – *A construção da Graça de Évora: contexto cultural e artístico*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (dissertação de mestrado).
- BRUSCHI, Arnaldo; MALTESE, Corrado; TAFURI, Manfred; BONELLI, Renato, 1978 – *Scritti rinascimentali di architettura*. Milan: Il Polifilo.
- BURNS, Howard, 1998 – “Leon Battista Alberti” in FIORE, Francesco Paolo – *Storia dell'architettura italiana: il Quattrocento*. Milano: Electa.
- BURROUGHS, Charles, 1994 – “Alberti e Roma” in RYKWERT, Joseph; ENGEL, Anne – *Leon Battista Alberti*. Milan: Olivetti; Electa.
- CANTONE, Gaetana, 1978 – *La città di marmo: da Alberti a Serlio. La storia tra progettazione e restauro*. Roma: Officina Edizioni.
- CASSANI, Alberto Giorgio, 2005 – “Alberti a Rimini: Il Tempio della buona e della cattiva fortuna” in GRASSI, Giorgio; PATETTA, Luciano – *Leon Battista Alberti Architetto*. Firenze: Banca CR Firenze.
- DESWARTE, Sylvie, 1989 – “Il ‘perfeito cortegiano’ D. Miguel da Silva. Roma: Bulzone Editore.
- DESWARTE, Sylvie, 1992 – *Ideias e Imagens em Portugal na época dos Descobrimentos*. Lisboa: Difel.
- ESPANCA, Túlio, 1944 – *Cadernos de História e Arte Eboense. I. O Aqueduto da Água da Prata*. Évora: Livraria Nazareth & Filho, Lda.
- ESTAÇO, Gaspar, 1625a – *Várias Antiguidades de Portugal*. Lisboa: Pedro Craesbeek.
- ESTAÇO, Gaspar, 1625b – *Trattado da linhagem dos Estaços, naturais da cidade de Évora*. Lisboa: Pedro Craesbeek.
- ETTLINGER, Helen S., 1990 – “The Sepulchre on the Facade: A Re-Evaluation of Sigismondo Malatesta's Rebuilding of San Francesco in Rimini”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. N.º 53, p. 133-143.
- FAIRBAIN, Lynda, 1998 – “The North Italian album. Designs for ornament by a Lombard artisan c. 1500” in *Italian Renaissance Drawings from the collection of Sir John Soane's Museum*. S.n.: Azimuth Editions.
- FIALHO, Manuel Fialho, s.d. – *Évora Ilustrada*. S.l.
- HEYDENREICH, Ludwig H., 1996 [1974] – *Architecture in Italy*. New Haven; London: Yale University Press.
- HOPE, Charles, 1992 – “The Early History of the Tempio Malatestiano”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. 55, p. 51-154.
- MATOS, Luís de, 1998 – “O ensino na corte durante a dinastia de Avis” in *O Humanismo Português, 1500-1600*. Lisboa: Academia das Ciências.
- MOREIRA, Rafael, 1983 – “Arquitetura” in *XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura – Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento*. Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros.
- MOREIRA, Rafael de Faria Domingues, 1991 – *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal: A Encomenda Régia entre o Moderno e o Romano*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa (tese de doutoramento).
- PANOFSKY, Erwin, 1970 [1955] – *Meaning in the Visual Arts: A Peregrine Book*. England, Middlessex: Penguin Books.
- REIS, Pedro Batalha, 1953 – “O primeiro tratado de Numismática impresso em Portugal”. *Nvmsisma*. Madrid: Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismaticos.
- RESENDE, André de, 1553 – *Historia da Antiguidade da Cidade de Évora*. Évora: André de Burgos.
- RÖTHLISBERGER, Marcel, 1957 – “Un libro inedito del Rinascimento lombardo con disegni architettonici”. *Palladio. Rivista di Storia dell'Architettura*. Nova Série, ano VII, n.º II-III, p. 95-100.
- RYKWERT, Joseph; ENGEL, Anne, 1994 – *Leon Battista Alberti*. Milan: Olivetti; Electa.
- SOUSA, Ivo Carneiro de, 1993 – *André de Resende e a História da Antiguidade da Cidade de Évora*. Estarreja: Riagráfica.
- SYNDIKUS, Candida, 1996 – *Leon Battista Alberti: Das Bauornament*. Münster: Rhema
- T., A. M., 1983 – “Medalhas renascentistas” in *XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura – Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento*. Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros.
- VASARI, Giorgio, 2001 [1550] – *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton.