

MEMÓRIAS
DA
ACADEMIA DAS CIÊNCIAS
DE
LISBOA

CLASSE DE LETRAS

TOMO XLIV



ACADEMIA DAS CIÊNCIAS
DE LISBOA

LISBOA • 2023

A política artística de D. Teotónio de Bragança, arcebispo de Évora (1578–1602)

VITOR SERRÃO

1. UM PRÍNCIPE DA IGREJA

O papel de D. Teotónio de Bragança (1530–1602), membro da mais importante estirpe do Reino, a Casa de Bragança, foi especialmente notável nos anos em que esteve à frente do Arcebispado de Évora, substituindo no cargo o Cardeal-Rei D. Henrique. Era até há pouco mal conhecido o seu mecenato artístico, que foi, contudo, avassalador em obras e ideias novas, através de empreendimentos construtivos e decorativos em que adaptou os cânones tridentinos do chamado *restauro storico* do Cardeal Baronio e contribuiu para revitalizar as *sacrae imagines* em espaços de culto paleo-cristão. Soube rodear-se de bons artistas e multiplicou encomendas em Itália e Castela para a Sé, o mosteiro da Cartuxa e outras igrejas do arcebispado, pelo que a sua importância cultural e artística é imensa.

Os vinte e três anos do seu múnus foram, dentro das circunstâncias contra-reformistas vigentes, de grande inovação no arcebispado eborense.¹ Sobressaem o incremento dado à rede hospitalar, a reforma teológica e as grandes obras de construção que empreendeu, traço de uma *autoritas* empenhada e moderna. Tal esforço de recuperação da memória espiritual e patrimonial da *antichità christiana* teve como alvo o conforto espiritual das comunidades, através de uma espécie de *ars senza tempo* alinhada com os cânones tridentinos e o modelo ideal de Pastor da Igreja preconizado por Gasparo Contarini (1517) e Frei Bartolomeu dos Mártires (1564), autores cujas obras estão, aliás, arroladas na sua riquíssima biblioteca pessoal.

Fruto da melhor cultura universitária europeia, levou à prática dois conceitos absolutamente inovadores na arte portuguesa do tempo: 1) a defesa de um modelo de construção “reformado” em que o *restauro storico* funcionou como

¹ Cf. Serrão, 2015 (com abundante material arquivístico inédito).

atestado legitimador em igrejas-auditorio de novo tipo, e 2) o conceito de decoração integral — espécie de *ars senza tempo* pensada para o caso alentejano e introduzida na sua prática — onde as várias modalidades, do fresco ao *stucco*, ao *azulejo de enxaquetado*, de *padronagem* e de figura, à talha, à imaginária, ao esgrafito, à obra de massa, às ferragens lavradas, e outras artes, se irmanaram em programas ornamentais unívocos. A arte portuguesa da Contra-Reforma encontra na figura de D. Teotónio de Bragança um dos seus mais notáveis cultores.

2. A ÉVORA TRIDENTINA: UMA “NOVA ROMA” EM FASE DE GRANDE FULGOR ARTÍSTICO

Foi especialmente relevante o papel de D. Teotónio de Bragança (1530–1602), quarto Arcebispo de Évora, na implementação dos valores de reforma que a Igreja Católica assumira com o Concílio de Trento (1545–1563). Embora sempre se tenha destacado mais o aspecto catequético, em termos de revisão teológica, de apoio assistencial e de estratégias a favor da Arquidiocese (em contraste com o governo precedente do Cardeal-Infante D. Henrique, um homem da Renascença), a verdade é que tal acento de proselitismo contra-reformista só foi possível porque ele dispôs de uma base muito sólida de investigação histórica, assente num gosto romanizado e na consciencialização da importância de um património comum.

Nesse sentido, a figura de D. Teotónio de Bragança mostra (como aliás já acentua o seu capelão e biógrafo Nicolau Agostinho) um original perfil de prelado imbuído de intuitos renovadores.² A sua acção construtiva não se resume a obras de eleição como os mosteiros da Cartuxa de *Scala Coeli* e de Santo António da Piedade, ambos bem estudados. Nos anos de governo daquele que era um dos maiores Arcebispados da cristandade, o ilustre prelado preocupou-se em recuperar o património paleo-cristão, definir estratégias de *restauro storico* segundo as directrizes romanas de Cesare Baronio, e organizar os programas de decoração das igrejas dentro dos princípios da *Roma Felix* e dominantes durante o pontificado de Sisto V (1585–1590)³.

² Agostinho, 1614. Cf. também: Gomes, 1984; Palomo del Barrio, 1994; Pereira, 1995; Alves, 2004.

³ Cf. Zeri, 1957; Cantino, Strinati, Spezzabero, Fulco, 1980; Zuccari, 1992; Nicoli, 2011.

Essas linhas caracterizadoras de desenvolvimento da Évora teotonina assinalam um caminho que, em reacção aos ataques da Reforma protestante, atestou as valências da *antichità christiana*, reforçada pela afirmação de *santos eborenses* como São Manços, São Jordão, Santas Comba e Inonimata, Santos Vicente, Sabina e Cristeta, São Torpes, São Cucufate, São Brissos, e outros alegados mártires da era paleo-cristã⁴, em parte referidos nos textos dos humanistas (como em André de Resende, *Historia da Antiguidade de Cidade de Evora*, 1553)⁵, mas que são nesta altura alvo de novas investigações e de uma política de reabilitação construtiva dos lugares de devoção.

Trata-se, por isso, de uma personalidade relevante e absolutamente original no contexto do mecenato português do século XVI. Com ele, as directivas conciliares de Trento não se resumiram a novos dispositivos de organização da Igreja e de controlo da sua estratégia imagética, antes incorporaram uma reflexão profunda sobre as bases histórico-arqueológicas do Cristianismo no território eborense sob sua jurisdição. É certo que, como escreveu Flávio Gonçalves⁶, “a Igreja apoderou-se nesse período do comando da arte religiosa, a fim de a expurgar das notas tidas por censuráveis e de promover uma iconografia de combate, de testemunho e de catequese”, mas a par dessa defesa do papel didascálico das *imagens sagradas* contra o *falso dogma*, D. Teotónio soube aplicar o conceito e a prática do *restauro histórico* (tal como, desde Roma, defendera o Cardeal Baronio). Utilizando a experiência e o pragmatismo contra-maneirista dos seus arquitectos (um deles, Pero Vaz Pereira, mandado formar por ele na própria Roma)⁷, o Arcebispo reformulou velhas igrejas góticas da cidade, como São Tiago, por exemplo, conferindo-lhes um gosto mais consentâneo com o que entendia ser uma espécie de *espacialidade comunitária*. Nos interiores, defendeu uma linguagem exuberante (em contraste com a austeridade dos exteriores), recorrendo a programas de *arte total* onde a talha dourada, a obra de massa, o *stucco* e o fresco se unem para moldurar paredes e coberturas, ritmar alçados e criar um *gosto ornamental de novo tipo*, por certo inspirado nas igrejas romanas da era de Sisto V. A renovação da

⁴ Serrão, 2012, pp. 112-115.

⁵ Abreu, 2010, pp. 223-230.

⁶ Gonçalves, 1973, p. 13.

⁷ Serrão, 2008, pp. 131-136.

igreja de São Tiago, na cidade⁸, e das matrizes das freguesias rurais de Nossa Senhora da Graça do Divor e de São Pedro da Gafanhoeira, são bons exemplos deste gosto teotonino, aliás seguido depois, com idênticas tipologias, em tantas paróquias e casas monacais da Arquidiocese durante o múnus do seu sucessor D. Alexandre de Bragança.

A pintura mural ocupou um papel de relevo nesse tipo de decoração, seguindo a boa tradição eborense das gerações precedentes, bastando recordar obras como os frescos do convento de Santa Clara e os da antiga igreja de São Vicente e com pintores da qualidade do neerlandês Francisco de Campos (activo para a Sé no tempo do Arcebispo D. João de Melo, no Paço de Vila Viçosa para os Braganças e na Sala Oval do Paço dos Condes de Basto, e que morre na cidade, na peste, de 1580). Mas o gosto que se impõe com D. Teotónio é distinto desse tipo de decoração, é seguramente mais romanizado dentro de uma tipologia “reformada”, com maior alinhamento a um espírito neo-antigo, dentro da reforma tridentina vigente. Tal se atesta, por exemplo, no tecto da Capela gótica de São Lourenço, no transepto da Sé, que José de Escovar pinta em 1597, recorrendo a esse gosto neo-constantiniano que era o do Arcebispo, numa composição de *stucco* e fresco, com molduras de obra de massa relevada envolvendo *quadri riportati* afrescados, numa narração apologética da vida e martírio do santo, tal como se fazia em Roma no final do mesmo século XVI, dentro desse gosto *senza tempo*. Tal como em outros casos de decorações teotoninas, como o de Nossa Senhora da Graça de Divor e o de Santa Maria de Machede, a supervisão do programa deve ter cabido ao seu arquitecto Pero Vaz Pereira.

O recurso a um escol artístico de eleição — como foram os arquitectos Mateus Neto, Nicolau de Frias e Pero Vaz Pereira, os pedreiros Jerónimo de Torres e Jorge Pechim, os entalhadores Ascenso Fernandes e Diogo Nobre, os pintores Francisco João e Custódio da Costa, o fresquista José de Escovar, o ourives João Luís, o bordador António Garcia, e outros artistas eborenses cujas actividades vão sendo aos poucos melhor esclarecidas, sem esquecer os estrangeiros, como o pintor neerlandês Duarte Frizão, que esteve pintor ao serviço do Arcebispo e faleceu em Outubro de 1596⁹, e o pintor Isbrant de Renoy, activo para os carmelitas de

⁸ Mangucci, 2014, pp. 27-39.

⁹ Espanca, 1947, pp. 140-142.

Évora — mostra as opções abertas para a concretização do projecto renovador do Arcebispo. Sabemos, pela documentação, que fez encomendas custosas de escultura em Valladolid, de têxteis em Lisboa, de paramentos e pratas em Florença; e que à data da morte tinha em curso a compra de vestimentas litúrgicas numa oficina florentina, que foi inviabilizada pelo governo de *sede vacante*.¹⁰

Vemo-lo, assim, a enriquecer substancialmente os acervos catedralícios, a promover novos temas iconográficos, a valorizar o estatuto social dos artistas a seu serviço, e a definir uma tipologia construtiva distinta da que pautara a arquitectura eborense precedente. Todo este esforço para modernizar a produção artística, qualificando-a com bases históricas e segundo os preceitos da *ars senza tempo*, transformaram a Évora do final do século xvi num caso excepcional de sucesso em termos construtivos e de renovação do seu património, que merece ser investigado. Neste sentido também (e apesar dos surtos de pestes ou de anos de carestia devido a más colheitas agrícolas), a cidade de Évora dispõe de circunstâncias privilegiadas para assumir os dispositivos tridentinos nas suas componentes fundamentais de prestígio histórico, de assistência cívica, de organização social, de memória paleo-cristã e de dinâmicas de crescimento.

3. A PERSONALIDADE DE D. TEOTÓNIO DE BRAGANÇA

D. Teotónio era o quinto filho de D. Jaime, quarto duque de Bragança, e de sua segunda mulher D. Joana de Mendonça; nasceu em Coimbra em 2 de Agosto de 1530, e bem cedo evidenciou vocação pela vida religiosa, o que o levou a seguir estudos no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e, de seguida, no Colégio da Companhia de Jesus dessa cidade, tendo tido intenção de professar como jesuíta, sendo depois desaconselhado dessa escolha.

Esclarece o seu biógrafo Nicolau Agostinho que chegou a privar com Santo Inácio de Loyola, que o chamou a Roma, de onde seguiu para Paris, onde se doutorou em Teologia na Universidade, tendo estadeado também na Universidade de Bordéus e viajado, durante esses anos, por terras italianas, francesas e

¹⁰ Existem mesmo recibos de aquisições com “amostras” para indicação aos artistas sobre os modelos requeridos.

inglesas e multiplicado contactos e conhecimentos¹¹. Estava em 1554 em Londres, e aí assistiu ao casamento de Maria Tudor com Filipe II. O seu sobrinho D. João I, duque de Bragança, designou-o para servir de tesoureiro na Colegiada de Barcelos, mas renunciou a esse cargo para poder prosseguir os seus estudos em Salamanca, onde teve oportunidade, em 1574, de conhecer Santa Teresa de Ávila e se corresponder com a reformadora do Carmelo sobre questões espirituais. Aliás, impulsionará a criação em Évora do convento de carmelitas descalças de Nossa Senhora dos Remédios, mas a sua súbita morte em 1602, em Valladolid, onde se deslocara em negócios do Reino, impediu que pudesse assistir ao lançamento da primeira pedra dessa casa, o que ocorre já em tempo de seu sucessor D. Alexandre de Bragança (1602–1608), com traças do arquitecto Francisco de Mora¹². A vasta biblioteca de D. Teotónio será por ele legada ao Mosteiro da Scala Coeli, ou da Cartuxa, fundação sua (1587–1598), contando-se entre os manuscritos doados o célebre *Atlas* (1571) de Fernão Vaz Dourado, e outras preciosidades¹³, e mais sabemos do seu interesse pelos estudos sobre a China e o Japão, tendo dado à estampa textos fundamentais através da imprensa eborense, então em fase de apogeu, e apoiando também a missão jesuítica no Oriente.

São abundantes na figura de D. Teotónio os sinais de um gosto estético actualizado e esclarecido, dentro dos preceitos da *Contra-Maniera* tridentina, adoçados pelas visitas feitas em Roma e Florença e que atestam esse conceito de *Res publica christiana* que ousou aplicar a Évora, em nome do retorno a uma *antichità christiana* que ganha vulto no pensamento teotonino e explica as opções construtivas — aliás, fazendo eco do tipo de arquitectura que pelos mesmos anos se erguia no Paço de Vila Viçosa, governada por seu sobrinho D. João I, 6.º duque de Bragança, e de seguida pelo 7.º duque D. Teodósio II, com recurso à mesma mão-de-obra aí activa, tal como recentemente se provou. É a esta luz que se percebe a presença em Évora de figuras gradas de arquitectos de corte como Filipe Terzi, Baltazar Álvares e Nicolau de Frias em obras para o Arcebispado, sem esquecer o frade florentino Giovanni Vincenzo Casale (1539–1593), que faz as primeiras traças do Mosteiro da Cartuxa e a quem se deve o essencial dessa construção, tal como

¹¹ Agostinho, 1614, Caps. 2 e 3, e pp. 80-81.

¹² Bustamante e Mariás, 1987, pp. 277-318.

¹³ Pereira, 1995, pp. 845-860.

chegou aos nossos dias¹⁴. É evidente, segundo Miguel Soromenho, a marca de grande unidade orgânica que se sente vendo a frontaria do mosteiro cartuxo, que mantém similitude com os precedentes edifícios eborenses dotados de frontaria com pórtico externo, assim como influências da arquitetura romana tridentina, com acento na retoma de uma tipologia de exonártex de origem paleocristã. Em Março desse ano o prelado contrata o escultor e entalhador Ascenso Fernandes para fazer a obra do grande Sepulcro do Santíssimo Sacramento da Sé, seguindo uma traça desenhada pelo arquitecto Nicolau de Frias (1540–1610), artista de formação romana que se notabilizara com a fachada do Paço de Vila Viçosa e que, de seguida, colaborará muito no acompanhamento da construção da Cartuxa e em muitas outras obras teotoninas.

Tratou-se de um verdadeiro homem da Igreja, dotado de vasta cultura livresca, e nesse sentido foi chamado em Junho de 1578 pelo Cardeal D. Henrique a regressar a Portugal para o coadjuvar, com o título de bispo de Fez, no Arquiepiscopado de Évora. Mas o desastre de Alcácer Quibir, e a decorrente subida ao trono de D. Henrique, conduzem D. Teotónio, em Dezembro, ao cargo de Arcebispo de Évora. Ganhou grande prestígio junto das populações pelo modo como enfrentou o surto de fome de 1579 e a peste de 1580, abrindo os celeiros da cidade aos famintos, e pela sua política assistencial, tendo fundado o Hospital da Piedade, o Recoilhimento de Santa Maria Madalena e o Seminário de São Manços. Seguiu nestes empreendimentos o modelo filantrópico proposto por Miguel de Giginta, autor do *Tratado de Remedio de Pobres* (Coimbra, 1579) e defensor das “casas da caridade”, a quem convidou para vir a Évora assessorar esses hospícios¹⁵.

Os conhecimentos adquiridos e a solidez da formação teológica conduzem o novo Arcebispo a uma governação exemplar e dando cumprimento à Constituição Apostólica de Sisto V. Tomou cedo o pulso da cidade, assim descrita em 1596 por um dos seus teólogos diocesanos, o Dr. Francisco Rodrigues:

Evora cabeça deste Arcebispado he huma Cidade mui insigne, e a segunda em priminencia neste Reyno de Portugal, donde os Reis delle tinham sua Corte ordinariamente, quasi contemporânea na fundação com Roma, foy coroada

¹⁴ Soromenho, 1999, pp. 9-13.

¹⁵ Cf. Alves, 2004, pp. 155-165; Del Barrio, 1995, pp. 587-624.

de muro, torres, e barbacans pelo famosíssimo Sertorio (...) e recebeu no culto divino pregadores evangélicos desde o tempo dos Apostolos porque hum discípulo de Christo, chamado Mantyo, que dizem lhe deu agoa no dia da ultima Cea pera lavar os pés dos discípulos foy o Apostolo desta cidade, e primeiro Bispo della, e que a ornou, e esmaltou com seu sangue sendo martirizado em o tempo do Prefeito Validio...¹⁶

Conhecedor da importância histórica da cidade, D. Teotónio assumiu uma estratégia renovadora (não isenta de pontuais conflitos com o Cabido e, também, com o governador militar D. Fernando de Castro, Conde de Basto) e levou a cabo uma investigação organizada no sentido de enriquecer a Arquidiocese em termos construtivos e artísticos.

No final do século XVI, o sucesso dessa política de centralização contra-reformista, com aplicação das normas apostólicas de Sisto V, fez-se sentir tanto na sede arquiépiscopal, com seus *“tres mil passos redondos dos muros adentro (com) sete mil vizinhos, que em numero fazem trinta mil moradores”*, como no vastíssimo território arquidiocesano, *“40 legoas e 22 de largo, com duas cidades Evora e Beja e 68 villas afora mt^as aldeas e Povoações”*, abrangendo um total de 67 mosteiros de religiosos e 48 casas e hospitais de Misericórdia¹⁷, todos eles visitados pessoalmente pelo prelado e, alguns destes, alvo de substanciais melhorias em termos de reconstrução ou de equipamento litúrgico e decorativo, como sucedeu, por exemplo, no convento de Jesus de Viana do Alentejo e em várias igrejas de Arraiolos e Montemor-o-Novo.

Com D. Teotónio de Bragança, a tipologia construtiva da arquitectura sacra altera-se de modo significativo na Arquidiocese de Évora. As fachadas, se bem que mais rigoristas e austeras, retomam o uso das duas torres laterais (ausentes da arquitectura eborense desde a magna obra da igreja de Santo Antão, dirigida por Miguel de Arruda, Manuel Pires e Afonso Álvares¹⁸), enquanto se desenvolvem agora novas soluções de utilização, em contexto cristão, da ordem dórica, convergentes com a linguagem pagã e seguindo, nesse aspecto, o livro 4.º do *Tratado* de Sebastiano Serlio (1552) na sua defesa dessa ordem clássica, “tão

¹⁶ Biblioteca Pública de Évora, *Fundo Cunha Rivara*, Arm. V-VII, n.º 12, peça 5; cf. Espanca, 1949, p. 174.

¹⁷ Espanca, 1949, pp. 178-179.

¹⁸ Branco, 1999, pp. 237-240; Mangucci, 2014, pp. 28-29.

estimada pelos antigos para cultuar Júpiter, Marte ou Hércules e do mesmo modo recomendada na construção tridentina para sublinhar o valor heróico dos santos mártires da cristandade”¹⁹. É esse uso da ordem dórica, tanto em estruturas complexas de pedraria lavrada como em soluções simplificadas de *obra de massa*, que prevalece nas igrejas paroquiais erguidas ou renovadas na era teotonina e que vieram alterar, indiscutivelmente, a paisagem arquitectónica alentejana.

Outras características distintivas merecem ser destacadas. Algumas fachadas erguidas nestes anos retomam o uso de robustos pórticos clássicos adjacentes à frontaria (tal como sucedera no modelo jesuítico da igreja do Espírito Santo, por Manuel Pires, ele mesmo um modelo derivado da tipologia gótico-manuelina da igreja de São Francisco de Évora...): citem-se o *nártex* da Graça do Divor e o de São Sebastião de Évora (1599–1600), por exemplo. Observam-se também soluções inovadoras ao nível da organização dos estaleiros de obra, como o facto de, em muitos casos, se manterem as capelas-mores góticas (em São Tiago de Évora ou em São Pedro da Gafanhoeira) e as velhas estruturas altimediévikas (em São Manços), sendo utilizado pela equipa de pedreiros um inovador *modus operandi* de reconstrução: obras com faseamento parcelar, mantendo as velhas estruturas a demolir enquanto se ergue, em sua envolverência, o corpo unívoco das novas igrejas-caixa (só quando estão concluídas se procedia à demolição de tais preexistências, como sucedeu em Santa Maria de Machede na empreitada dirigida por Vaz Pereira)²⁰, sempre com acento na tese de que os corpos dos templos são auditórios de sermões e, como tal, precisam tanto de uma espacialidade eficaz como de um programa decorativo catequético.

4. A REVITALIZAÇÃO DO CULTO DE SÃO MANÇOS E AS BASES DO “RESTAURO STORICO”

Desde o início do seu *múnus*, o Arcebispo D. Teotónio de Bragança centrou-se muito na dinamização dos lugares de alegado martírio dos santos do hagiológico eborense, dentro da tradição aberta com André de Resende. Num ambiente

¹⁹ Mangucci, 2014, p. 35.

²⁰ Goulart e Serrão, 2004, pp. 211-238.

cultural de forte tradição humanística como era a Évora *Colonia Romana* do século XVI, cidade inovadora onde arte e memória, piedade e devoção, andaram sempre de mãos dadas, a produção artística deste tempo foi uma espécie de laboratório qualificado, fiel aos cânones contra-reformistas de Trento, em uníssono no combate ao protestantismo e na fidelidade às arcanas memórias da cidade. Não admira, assim, que os textos de Resende merecessem do Arcebispo uma leitura especial.

Estante em Madrid para tratar de questões do Arcebispado junto da corte, entre Março de 1590 e Abril de 1592, D. Teotónio conseguiu então a necessária licença de Filipe II para receber as relíquias de São Manços, alegado bispo de Évora martirizado pelos romanos em 303 d.C.²¹, que existiam na Abadia de Villa Nueva de San Mancio, de Sahagún. Essa relíquia era constituída por um osso do braço (outras fontes falam, com menor rigor, em cana da perna)²², e chegará a Évora no retorno do prelado, com entrada triunfal e festejos um pouco por toda a Arquidiocese²³. Já em acórdão do cabido de 7 de Junho de 1588 se assinalam diligências feitas junto de Filipe II no sentido de obter a relíquia²⁴. Diz o biógrafo Nicolau Agostinho que foram grandes as solenidades à chegada da relíquia, em Abril de 1592, com procissão até à Sé acompanhada pelo Cabido, clero, irmandades, fidalgos e povo, incluindo os habitantes de São Manços. A relíquia ficou na Sé, “*onde está mui decentemente em um sacrário no altar-mor, seu devido lugar*” e o Arcebispo mandou fazer a ourives habilitado da cidade (acaso o eborense

²¹ Francisco Galvão, erudito eborense, numa carta a Manuel Severim de Faria (1641), refutava essa data (fl. 63): “*San Manção discípulo de Xº bpo de Evora, segundo Jeronimo Osorio, martirizado cerca do ano 100 em tempo de Trajano como dizem auctores de mta conta*”. Cita também “*São vte, sta sabina e sta Cristeta irmãos naturaes desta cidade que foram martirizados em 303 q.do da perseguição aos cristãos de Daciano, presidente na Espanha*”, e ainda “*Sãta Comba com hum Bispo e outra irmã tãobm virgem foram martirizados neste mesmo tpo com outros mts martyres junto a Tourega como se vê da tradição*” (Biblioteca Pública de Évora, “*Portuguezes insignes ou q. forão pessoas notáveis*”, MSS 29, n.º 47-123).

²² Biblioteca Nacional de Portugal, Reservados, Mss. 29, n.º 47/3, Arcebispo D. Teotónio de Bragança, fl. 217: “*Reliquia de S. Mãos que trouxe em 1592. Vindo o Arcebispo Dom Theotonio de Madrid, onde tinha ido por ocasião da grande diferença que neste tempo tem durado com os freires das ordens militares de Santiago e S. Bento de Avis, trouxe consigo huma relíquia da cana da perna de S. Manços, que está no altar mor da Sé, veio pousar com ella ao Mostrº de Santo Antº a de abril de 592 e dahi se fez huma procissão solene Domingo 7 dabrill do dito anno com toda a clerezia e cabido e freguesias e confrades de S. João, S. Tiago, S. Francisco, e pôs se a relíquia na Se (...), o cônego Martim Afonso de Melo fez a 1.ª missa solene*”.

²³ Arquivo do Cabido da Sé de Évora, Lº 11 de Acórdãos, 18 e 20 de Outubro de 1591.

²⁴ Arquivo do Cabido da Sé de Évora, Lº 9 de Acórdãos, fl. 140 e segs.

António Luís) o relicário definitivo, constituído por uma pirâmide de cristal de faces envidraçadas e guarnecida de ouro, rematada com globo de prata com cruz latina, peça essa conservada no Museu de Arte Sacra da Sé²⁵. A peça segue a forma piramidal tão difundida pelo tratado contra-reformista do arquitecto de Sisto V, Domenico Fontana (1543–1607), com o seu tónus vincadamente tridentino.

Urgia desenvolver, diz o mesmo biógrafo, o culto

na freguesia de invocação do Sancto, que está a quatro Leguas da Cidade, onde seu corpo esteve antiguamente, depois de ser achado nos monturos fora da dita Cidade por hum Lavrador, a quem elle appareceo em sonhos, para que lhe desse sepultura, que o levou à sua Herdade, onde lhe fez huma Egreja, em que esteve venerado ate às Guerras, e perdição de Hespanha: no qual tempo foy levado a Castella, onde lá ficou²⁶.

Assim, D. Teotónio ordenou que a igreja dessa freguesia de São Manços fosse ampliada e enobrecida segundo traças para o efeito concebidas mantendo a imponente estrutura paleo-cristã, e a 11 de Março de 1594 inicia-se a empreitada pelo pedreiro eborense Diogo Martins.²⁷ Trata-se de um bom exemplo daquilo que consideramos ser a *arquitectura contra-reformista teotonina* marcada pelo sentido de renovação baroniana em que tal estratégia se inscreveu. Existiu nestes anos de transição para o século XVII, da parte do Arquiepisopado, um esforço notório de “lançar pontes entre dois universos facilmente irreduzíveis, caucionando as referências à Antiguidade clássica com as lições dos textos bíblicos”.²⁸

Ainda a respeito da relíquia de São Manços, escreve Agostinho Nicolau em 1614 que o Arcebispo desejou “fazerlhe uma igreja na parte onde na Cidade foy martirizado: como por tradição se diz: à Porta de Moura, onde està huma columna de pedra mármore, metida na parede do muro, com hum Crucifixo em cima: à qual dizem foi atado, quando em seu martirio o açoutaram”²⁹. Essa capela embutiu-se na Casa Soure no corpo da torre da primitiva cintura romana, junto às Portas de Moura, com seu

²⁵ Goulart, 2004, n.º 119.

²⁶ Agostinho, 1614, cap. V, pp. 21-22.

²⁷ Arquivo Distrital de Évora, L.º 309 de Notas, fls. 36-38. Faleceu em Évora a 15-8-1597.

²⁸ Mangucci, 2014, p. 35.

²⁹ Agostinho, 1614, cap. V, pp. 21-22.

nicho parietal para conservar a *coluna-calvário* de pedra mármore, e foi de seguida decorada a esmero à custa do devoto Baltazar Vieira³⁰. Além do precioso pergaminho iluminado, datado de 1596 e com belos medalhões figurando os meios corpos de S. MANCIVS, S. PRIMITIVS e S. FACVNDO, com texto que atesta a doação da relíquia³¹, a capelinha está forrada de azulejos polícromos de *padrão de maçaroca* e tem um retábulo tardo-maneirista com telas que representam a prisão, martírio do santo e achamento das relíquias, dentro do conceito baroniano da pedagogia de martírio³². Estas telas serão obra de Bartolomeu Sánchez, pintor “tenebrista” originário de Las Penas de San Pedro em Múrcia, que se instala em Évora no início do século XVII. Têm o interesse de legitimar uma nova iconografia necessária para a solidificação de um “culto novo”, tal como sucedeu com outros programas hagiológicos desenvolvidos pelo Arcebispo.

O empenho de D. Teotónio de Bragança em dinamizar os velhos lugares hierofânicos do seu Arcebispado leva-o também, em 1592, a desenvolver escavações junto à vila de Sines depois de, um ano antes, se ter localizado o sítio arqueológico do “*corpo de San Torpes que na mesma perdição de Hespanha foy enterrado, & cuberto de areas nos alisserses da igreja donde antes fora venerado*”³³. Tratava-se neste caso de um mártir que se dizia ser do tempo de Nero, que passa a usufruir de concorridas romagens à igreja erguida no local do presumível martirológio e enterro dos ossos³⁴. Os preceitos construtivos seguidos nesta empresa são, como tudo leva a crer, os recomendados pelo *restauro storico* do Cardeal Cesare Baronio, também citado a propósito³⁵:

Nos campos da freguesia rural de Nossa Senhora da Assunção da Tourega, não longe do paço e conventinho de Valverde, onde o Arcebispo estadeava amiúde, foram por esta época desenvolvidas pesquisas arqueológicas de valorização do sítio ligado ao martírio de Santas Comba e Inonimata, irmãs de São Jordão, bispo de Évora durante a ocupação romana. São difusas as memórias do local, citado

³⁰ Espanca, 1966, pp. 92-93.

³¹ Goulart, 2004, n.º 118.

³² Zuccari, 2012, pp. 445-501.

³³ Agostinho, 1614, cap. V, p. 22.

³⁴ Agostinho, 1614, cap. V, pp. 21-22.

³⁵ Biblioteca Nacional de Portugal, Reservados, Mss 29, n.º 47, *Noticias relativas a S. Manços e S. Torpes*. Sobre São Torpes, o anónimo memorialista cita a autoridade de Cesare Baronio para afirmar que ele foi martirizado em 69 d.C. algures no Alentejo. Ricardo Stevens Pereira prepara um estudo a respeito do culto de São Torpes em Sines e das circunstâncias que o envolveram.

por André de Resende e outros humanistas, mas ainda se admiram as ruínas da ermida de Santa Comba e, junto desta, a chamada Fonte Santa (a que Resende chama a Cova dos Mártires), alegado lugar de suplício desses cristãos no início do século iv, durante as perseguições movidas pelo pretor Daciano³⁶. Se estas ruínas foram valorizadas durante o *múnus* de D. Teotónio, é algo de que não existe certeza absoluta, mas o facto de a igreja matriz da Tourega ter sofrido remodelação importantes no fim do século xvi torna essa possibilidade credível, por coincidir com a política de incremento dos lugares sagrados que o Arcebispo assumira. Aliás, junto ao templo existem as ruínas de um paço senhorial, que a tradição diz ser dos Cogominhos, e que terá servido ao Arcebispado no tempo do Cardeal D. Henrique. Na igreja, a capela-mor, com a sua estrutura semicircular e abóbada de vieira decorada com obra de massa, guarda ainda o retábulo maneirista com nove tábuas de excelente pintura, representando-se numa delas o *Bispo São Jordão*, um dos mártires eborenses da propaganda oficial de então. São obra do mesmo pintor que executara, antes, as tábuas retabulares da Ermida de São Brás, em Évora. Sobre as ruínas do sítio da Tourega, sabe-se ainda que no início do século xviii se viveu uma fase de incremento peregrinatório junto à Fonte Santa³⁷.

Neste período que precede o *Jubileu de 1600*, outros velhos santuários e lugares de tradição hierofânica e com ligação a presumíveis cultos fundadores foram alvo da atenção do Arcebispo, atestando o seu interesse pelas origens do Cristianismo no território alentejano, e com soluções pensadas à luz da teoria e prática baronianas. Casos como a ampliação e “restauro” da igreja da freguesia rural de São Manços em 1594–1595 mostram o respeito pelas pré-existências e o prévio papel da verificação histórico-arqueológica no terreno.

5. AS OBRAS CATEDRALÍCIAS DE D. TEOTÓNIO

Muitas foram as obras realizadas pelo Arcebispo nos vinte e três anos do seu *múnus* na Sé de Évora, ainda que nem todas pudessem ser concretizadas. Diz o padre Nicolau Agostinho que D. Teotónio “*desejou alargar, & estender a Capella mór*

³⁶ Espanca, 1966, pp. 344-347.

³⁷ Biblioteca Pública de Évora, Livraria Manisola, Cód. 71, *Noticias da Freguezia da Assumpção de Tourega* (1736).

*para mais comodo dos Conegos, e Beneficiados, por ser pequena, mas não foi possiuel fazello, por não achar posto para isso*³⁸, ainda que comesasse a planificar novo presbitério, que implicava altear o retábulo flamengo, e escolhesse artistas para lavrar a nova pedraria. Um dos mestres envolvidos nesses trabalhos foi o architecto Mateus Neto, oriundo daquela geração de hábeis pedreiros do tempo do Cardeal D. Henrique com presença nos grandes monumentos da cidade³⁹. Mas o projecto teotonino gorou-se; um outro testemunho coevo diz-nos que *“quis fazer a capela mor mais larga e comprida, para ho qual tinha já lavrado pedraria que custou alguns tresentos mil reis, da qual não se pos por obra por o Cabido anterior, e a pedra se vendeo e se gastou com mujto pouco proveito*⁴⁰.

Inviabilizada foi, também, a sua intenção de *“arrasar, & igualar o terreiro”*, dada a resistência do Conde de Basto e do Município, que defendiam direitos adquiridos da população, bem como a intenção de (diz o seu biógrafo Nicolau Agostinho) soterrar *“a Crasta baixa da Sé (...) e entulhála, & levantála ao andar da Igreja, de forma que fiquasse toda rasa, & clara”*, num afã anti-goticista que se adequa bem à sua personalidade e gostos (lembramos o que se passou com a demolição das naves góticas de São Tiago, já referida), mas a morte prematura inviabilizou esses seus planos, que aliás não encontravam pleno acolhimento no seio do Cabido eborense.

Na madrugada de 28 de Janeiro de 1586 caiu um raio na torre da Sé sobre o cruzeiro⁴¹, provocando estragos vultosos: *“derrobou pella banda de fora munta parte da dita torre: fez hum fenda na Capella Mor por fora: cobrou a vidraça de Nossa Senhora; chamuscou muita parte do retábulo da capela-mor; quebrou a sacra”*⁴². D. Teotónio gastou mais de 200 000 rs em reparações exteriores da torre e em 1588 mandou fazer em Lisboa a grimpada da torre-lanterna⁴³. Emprega também o pintor Francisco João, com oficina na Rua Nova, relacionado com o livreiro André de Burgos, ligado ao Santo Ofício e muito celebrado no seu tempo como artista de pincel, que realizou numerosas encomendas para a Arquidiocese, até à sua prematura morte em 1595. Em 1592,

³⁸ Agostinho, 1614, cap. V, p. 20.

³⁹ Arquivo Distrital de Évora, L^o 50 de Notas de Fernão de Arcos, fls. 42 v^o-47.

⁴⁰ Biblioteca Nacional de Portugal, Reservados, MSS 29, n.º 50, *Arcebispo de Evora D. Theotonio de Bragança. Notícias do seu governo*, fl. 7 v^o.

⁴¹ Arquivo do Cabido da Sé de Évora, L^o 9 de Acórdãos, fl. 90 e segs.

⁴² Biblioteca Pública de Évora, Livraria Manisola, Códice 98-2.

⁴³ Biblioteca Pública de Évora, Livraria Manisola, Códice 85.

dados os estragos causados na cimalha do célebre retábulo flamengo custeado meio século antes pelo Bispo D. Afonso de Portugal, ordenou que se pintasse e colocasse no remate uma grande *Assunção da Virgem*, “*painel de Nossa Senhora no altar mor o que esta no alto do retavolo que custou duzentos crusados*”⁴⁴, pintura que chegou aos nossos dias e se deve ao lisboeta Diogo Teixeira (c. 1540–1612). Essa tábuia, de excelente factura maneirista, expõe-se no Museu de Arte Sacra da Sé e mostra o alinhamento por uma linguagem de *decoro* dentro dos preceitos romanos da *pittura senza tempo*. As dimensões avantajadas não se afastam muito das célebres tábuas flamengas do antigo retábulo-mor da Sé, hoje expostas no Museu de Évora.

Outras obras ocuparam nestes anos o *múnus* de D. Teotónio no que respeita à Sé. Desenvolveu a música catedralícia, convidando um escol de cantores e ilustres músicos estrangeiros, de que se conhecem os nomes. Mandou a Valência um seu escravo índio, de nome Sousa, aperfeiçoar-se na arte de cerieiro. Em Maio de 1588, presidiu à encomenda a João Luís, ourives de prata de Vila Viçosa, para a factura da custosíssima lâmpada de prata da Sé, que orçou 600 000 rs, muito louvada nas fontes pela sua raridade, mas que se perdeu⁴⁵. Terá sido João Luís, também, o autor de um *São Sebastião atado a uma palmeira*, peça em prata destinada a sair nas procissões, para o qual o Arcebispo despendeu a alta soma de 500 cruzados, mas que desapareceu. Sabemos que realizou encomendas em Florença, pelo que bem pode ser dessa origem um elegante cálice em ouro esmaltado, certamente de fabrico italiano, que se guarda no Museu de Arte Sacra da Sé de Évora, entre outras peças de luxo (têxteis, alfaia litúrgicas e pratas, referenciadas na documentação) que podem ser devidas ao mesmo mecenato.

6. AS OBRAS TEOTONINAS DO MOSTEIRO DA CARTUXA

D. Teotónio gastou também somas avultadas para obras importantes em outras instituições por si criadas, com maior destaque as do seu mosteiro da *Scala Coeli*, ou da Cartuxa, obra-prima das construções do tempo. Mas também custeou

⁴⁴ Biblioteca Nacional de Portugal, Reservados, MSS 29, n.º 50, fl. 5 vº.

⁴⁵ Arquivo Distrital de Évora, Lº 1 de Notas do Tabelião António Cordeiro, de Vila Viçosa, fls. 49 vº-50 vº e 69 vº-72 vº.

obras no mosteiro de Santo António da Piedade, iniciado pelo Cardeal D. Henrique, e onde o corpo de D. Teotónio viria a ser enterrado.

De Março de 1594 a Fevereiro de 1595, o Arcebispo custeia a obra de uma capela sita no novo Mosteiro da Cartuxa, dada a fazer ao pedreiro Vicente Ferreira, quase de certeza seguindo uma traça de Pero Vaz Pereira⁴⁶, designado como seu arquitecto e escultor em documentação coeva. Já entre 1587 e 1591 o Arcebispo faz várias encomendas para a sua opulenta fundação de cartuxos: há referências a esculturas que manda vir de Madrid e Valladolid, como o vigoroso *Cristo Crucificado* hoje no altar maneirista da sacristia, um *Ecce Homo*, e outras peças de imaginária destinadas à igreja e às dependências da *Scala Coeli*. Algumas dessas esculturas de madeira seriam aqui alvo de estofos e douramento pelo pintor-dourador Custódio da Costa, e de enquadramento de talha pelo mestre de marcenaria e entalhador Diogo Nobre.⁴⁷

A documentação abunda e esclarece-nos sobre os têxteis, pratas, móveis, imagens, painéis e livros litúrgicos adquiridos para prover o mosteiro da Cartuxa com um dos melhores da Península. A casula que se conserva nos acervos da Cartuxa, com as armas do Arcebispo, é uma dessas peças de magnífico trabalho, felizmente salva das invasões napoleónicas, e pode ser do artista espanhol Antonio García, que fez obras para D. Teotónio. Proveniente da Cartuxa, entre outras peças, é um belo porta-paz de prata com inscrição *Teotonivs. de. Bragança. Arco. Piscopus Elborens* (Museu Nacional de Arte Antiga, n.º de inv.º 96). O Arcebispo também discutiu com o conceituado pintor régio de Filipe II, Fernão Gomes (1548–1612), morador em Lisboa, a factura do grande retábulo da capela-mor da Cartuxa, de que resta um desenho de Gomes, guardado na Biblioteca Pública de Évora, cujo arrojo e capricho maneiristas, dentro dos valores da *Bella Maniera*, atestam o gosto erudito de D. Teotónio⁴⁸, e que dele mandou de seguida fazer uma réplica em tela em Roma...

⁴⁶ Arquivo Distrital de Évora, L.º 311 de *Notas de Pero Borges*, fls. 10 vº-13.

⁴⁷ Biblioteca Pública de Évora, Cód. CVII/1-28: *Inventario de tudo o que o Arcebispo tem dado aos padres cartuxos do Mosteiro de escala caeli desta cidade de Evora, asi dinheiro, e moveis, e outras cousas*, MDLXXXVIII. Diogo Nobre foi o autor, em 1586–88, do primeiro retábulo-mor de Santo Antão, desenhado por Nicolau de Frias (Arquivo Distrital de Évora, *Notas de Álvaro Ramalho*, L.ºs 153, fls. 109 vº-112 vº, e 161, fls. 29 vº-32).

⁴⁸ Serrão, 1999, pp. 30-37.

7. D. TEOTÓNIO E O CONCEITO TRIDENTINO DE RESTAURO STORICO

Foi fundamental para a formação intelectual e teológica de D. Teotónio o papel doutrinário renovador do Concílio de Trento, muito em especial a faceta de valorização do património histórico e arqueológico paleo-cristão, o que conduziu os responsáveis da Igreja Católica a desenvolver, dentro da sua reorganização global pós-conciliar, uma prática de conservação e valorização dos lugares de culto do cristianismo primevo. Essas bases estão consubstanciadas nas obras dos Cardeais Cesare Baronio, Carlo Borromeo, Roberto Belarmino e Gabriele Paleotti, sem esquecer também o papel do português D. Frei Bartolomeu dos Mártires, Arcebispo de Braga com presença em Trento, obras essas com presença certa nas bibliotecas eborenses, como era a do Arcebispo, ou a dos nobres Castro, Condes de Basto e governadores militares da cidade.

A arquitectura sacra foi repensada no âmbito do Concílio de Trento seguindo o princípio da *Restauratio est Rinnovata Creatio*, que D. Teotónio acolheria, ao defender a subordinação do espaço sacro a uma liturgia empenhada em seduzir e esclarecer (*animos impellere*), tomando como acento o *valor histórico-arqueológico e devocional*, motor da intervenção sobre as pré-existências, transformadas por necessidades de adaptação ao crescimento das comunidades (*instaurare*). O conceito de *restauro storico* de Cesare Baronio, “*peritissimus antiquitatis*”⁴⁹, assentou nessa revalorização do papel do historiador como *investigator veritatis* capaz de adaptar os espaços sagrados às novas funcionalidades do tempo, sem lhe retirar autenticidade. Por isso, o papel das artes de decoração como *fonte afectiva, documental e pedagógica*, *Ad Perpetuam Rei Memoriam vs. Ad Majorem Gloria Dei*, torna-se um verdadeiro programa de valorização patrimonial da Igreja⁵⁰. A recuperação do *locus sacrum* através de um tipo de “restauro devoto”, apto a devolver função litúrgica do espaço que os tempos desmemorizaram e arruinaram, enriquecido, entretanto, por actualizações estéticas mas com atenção às questões conservativas, é assunto que está em debate na Évora deste momento, dentro da tradição humanística, de Resende a Severim de Faria. Surge assim, com as teses de

⁴⁹ Casella, 2004, I, pp. 92-106; Baronio, *Martyrologium Romanum, cum notationibus Caesaris Baronii*, Roma, 1598.

⁵⁰ Casella, 2004, I, pp. 47-52; Guazelli, Michetti e Barcellona, 2012, pp. 67-110.

Baronio, uma defesa consequente do *facto histórico* através da compilação da História da Igreja, com análise rigorosa das fontes documentais, filologicamente organizadas, e com estudo arqueológico das preexistências arquitectónicas (paleocristãs, românicas ou mesmo góticas), o que permite seguir um método de revalorização do património católico com eco na Arquidiocese de D. Teotónio. Assim, “as fontes históricas passam a ser objecto de dupla investigação, filológica e patrimonial, abrindo campo dos arquitectos, escultores, pintores, douradores, imaginários, entalhadores, estucadores, azulejadores, ourives e outros artistas para o cumprimento de uma espécie de *arte senza tempo* pontuando o triunfo de Roma e a autoridade absoluta da Igreja Católica”⁵¹.

Com as obras de Baronio, definiram-se os princípios que deviam regular o *restauro storico* dos velhos lugares de culto paleo-cristão e, bem assim, as normas para uma arquitectura tridentina *senza tempo*. O restauro da igreja de São Nereo e Acchileo, em Roma, obra que o Cardeal orientou, foi uma intervenção modelar no que toca ao respeito pela pré-existência, tal como prescreviam os princípios tridentinos, depois de o templo ser devidamente estudado e analisado. Para os conceitos baronianos, segundo Gabriella Casella⁵², as igrejas paleocristãs e medievais deviam ser vistas a essa luz e como *opus antiquitatis*, ou *monumentos*, pelo que era imperioso *restaurar* as suas estruturas, e as suas decorações de tipo neo-constantiniano, em respeito à estratificação do tempo. Existe uma dimensão de *encomenda heróica*, acto providencial de agentes tutelares, com intervenção apta a preservar a memória do sítio hierofânico assente em avaliações qualitativas das existências e das intervenções recomendadas. É por isso que a cumplicidade territorial e a memória histórica da Igreja se fundem, como afirma explicitamente nos *Annales*, numa força identitária cristã que é comum à vastidão dos territórios abrangidos e que vem consolidar a sua própria *auctoritas*.

O Papa Gregório XIII, que Baronio tanto elogiou pela sua *politica de restauro*, enviou em 1572 o Breve *Cum sicut* ao Arcebispo e Vigários de Braga, onde ordenava que os eclesiásticos custeassem a *restauratio* das antigas igrejas para proveito da *auctoritas* romana. Os valores baronianos surgem

⁵¹ Serrão, 2012, p. 112.

⁵² Casella, 2004, I, pp. 111-151.

aplicados à realidade portuguesa, também, no manuscrito *De Antiga et Veneranda Species Aedificatione Religiosa in Regni Portucalensis Pro Maxima Causa Christiana* descoberto por Gabriella Casella na Biblioteca Vallicelliana de Roma, onde a identidade lusitana se reforça de *carácter providencial* através das crónicas que aludem a milagres, relíquias e santos locais — ou seja, uma hagiologia autóctone que assenta numa *encomenda heróica* que integra discursos documentais e memoriais. Esse manuscrito, firmado com o monograma M.L., prova a força de um método baroniano-tridentino e a intenção apolo-gética de reforço ao peso da antiguidade cristã na identidade de uma comitência nacional. Embora não aludindo ao caso de Évora, refere-se o papel histórico assumido por Portugal na intenção subliminar que Baronio lhe atribuía: o seu contributo para a Reconquista da Península e a cristianização do território, traduzida na *aedificatione ecclesiae et fondatione monasterii per mano genus portucalensis*⁵³.

Prova-se que também em Portugal esse processo de revalorização de uma arcana memória paleocristã foi incentivado. Como se sabe, em Milão, São Carlos Borromeu promove o culto de Santo Ambrósio, que fora bispo dessa cidade no século IV, dentro do mesmo espírito historicista e renovador. Fora de Itália, no caso da Península Ibérica, atesta-se idêntico rumo de reivindicação da sua própria memória a partir dos estudos do cristianismo primevo. Se é facto que o Arcebispo de Évora incorporou uma atitude comum a outros prelados peninsulares — casos de Burgos em torno de Santa Casilda, ou de Aragão em torno de Santa Engrácia e Santa Orosia, por exemplo —, que buscavam legitimar os velhos cultos paleocristãos nas suas dioceses, parece certo que procurava cumprir um desígnio coincidente, de maior amplitude. Segundo se conclui num recente ensaio de Cecile-Vincent Cassy⁵⁴, essa revalorização dos cultos matri-ciais levada a cabo pelos bispos espanhóis era movida por um não escondido esforço de reivindicar frente a Roma o peso de uma “cristandade de cunho hispânico”, e o mesmo propósito deve sem dúvida tributar-se também, no caso português, a D. Teotónio de Bragança — facto que não pode deixar de ter significativa importância histórica.

⁵³ Casella, 2004, I, pp. 167-171.

⁵⁴ Cassy, 2011, pp. 183 e seg.

8. SACRAE IMAGINES E CULTOS REACTIVADOS NA PAISAGEM CONSTRUÍDA EBORENSE

Figura-chave nas políticas de renovação construtiva de D. Teotónio de Bragança foi o seu arquitecto e escultor Pero Vaz Pereira (c. 1570–1644)⁵⁵. Nascido em Portalegre, acaso filho do entalhador local Diogo Vaz Pereira, já em 1593 se encontrava ao serviço do Arcebispo de Évora D. Teotónio de Bragança, morando em Évora e trabalhando nas obras do Mosteiro da Cartuxa, na órbita do arquitecto Nicolau de Frias. Estadeara pouco antes em Roma, enviado pelo Arcebispo, vivendo na Cidade Papal em tempo do pontificado de Sisto V e quicá de Clemente VIII, e aí aprendeu as artes da escultura e da arquitectura e, certamente também, os conceitos de *restauro storico* do Cardeal Baronio, utilizados na recuperação dos velhos templos paleocristãos.

De volta ao Reino, aparece referido como escultor do Arcebispo numa obrigação de 6 de Fevereiro de 1595 relativa à construção da capela de São Bruno no termo de Portel, obrada pelo pedreiro Vicente Ferreira a mando do prior da Cartuxa D. Beltrão Morellio, proprietário da Herdade da Torre, em que esteve prevista a primeira sede do mosteiro cartuxo⁵⁶. Noutro contrato celebrado em Dezembro de 1595 nas casas de D. Teotónio, com o Dr. Nicolau Gramaxo e o prior da Cartuxa, relativo às doações para obras em curso nesse Mosteiro, foram testemunhas Pero Vaz Pereira, escultor do Arcebispo, e o pintor-dourador Custódio da Costa, envolvidos nessas obras⁵⁷. Em Dezembro de 1596, os mesmos Pedro Vaz Pereira e Custódio da Costa testemunham da parte do Arcebispo num contrato sobre obras da Cartuxa⁵⁸. Ambos estavam envolvidos na construção cartuxa, podendo admitir-se que Vaz Pereira se tivesse responsabilizado pela traça do claustro (1602), de sólido desenho maneirista, e outras obras que então se ergueram. Cerca de 1610, vemo-lo ocupado com as traças da capela-mor e Sacristia Nova da Sé de Elvas, tendo aí a colaboração do mestre de pedraria Manuel Ribeiro, outro artista da Casa de Bragança⁵⁹.

⁵⁵ Serrão, 2008, pp. 130-136.

⁵⁶ Arquivo Distrital de Évora, L^o 311 de Notas de Pedro Borges, fls. 8 v^o-11 v^o.

⁵⁷ Biblioteca Pública de Évora, Mosteiro da Cartuxa, L^o 1 (Escrituras, desde 1587), fl. 58.

⁵⁸ Idem, fl. 70 e segs.

⁵⁹ Arquivo Municipal de Elvas, n.º 6682 F.G., L^o de Receita e Despesa da Fabrica da Se, 1598–1638.

Estes documentos (e muitos outros que se atestam nos anos de Arcebispado de D. Teotónio, e de seu sucessor D. Alexandre) mostram o papel decisivo de Pero Vaz Pereira como intérprete das ideias do Arcebispo. É por isso que muitos dos projectos de reconstrução/ampliação e decoração de igrejas ligadas a velhos cultos eborenses lhe devem ser assacados. Atesta-se a sua intervenção, por força estilística e documental, em Santa Maria de Machede, em São Tiago, em São Manços, em obras na Cartuxa e na Graça, na Senhora da Graça do Divor, etc., mas é natural que lhe devam ser tributados outros desenhos de projecto a mando e com supervisão do seu Arcebispo, como em São Pedro da Gafanhoeira (Arraiolos) ou São Vicente do Pigeiro, por exemplo. Ao voltar de Roma, trouxe da Cidade Papal para a Sé de Portalegre certas relíquias com destino ao altar de São Crispim e São Crispiniano⁶⁰, o que referencia um papel responsável nestas políticas tridentinas de reforço da memória paleo-cristã. Para a Casa de Bragança, trabalhará depois, de modo sistemático, no término do Paço Ducal (dando fim à campanha iniciada em 1584 por Nicolau de Frias, que alterava e ampliava a primitiva fachada da autoria do francês Francisco de Loreto), e em muitas obras públicas, civis e religiosas (Serra d'Ossa, Alter, Vila Viçosa, Castelo de Vide) que se encontram bem documentadas. Mais sabemos que, entre outra produção teórica, dedicou a D. Teodósio II um *Tratado de Rádio Latino*.

A designação de “escultor” com que aparece citado em alguma documentação arquiépiscopal eborense revela que Pero Vaz Pereira tinha, além da prática da Arquitectura e dos conhecimentos de Matemática e Geometria que se lhe reconhecem, uma actividade regular de decorador, bem como os riscos para retábulos (como o de São Crispim e São Crispiniano, na Sé de Portalegre), e é a essa luz que têm de ser vistas algumas das obras identificadas. Na campanha que dirigiu para a reconstrução da igreja de Santa Maria de Machede, uma das mais antigas freguesias do Arquiepiscopado⁶¹, sabemos que o artista não só traçou a obra da nova igreja, construída dentro das tipologias funcionais e civilistas atrás descritas, como concebeu toda a decoração de frescos, estuques e azulejos que revestem o espaço interior, e que incluem um erudito programa

⁶⁰ Pestana, 1993, pp. 153-166.

⁶¹ Goulart e Serrão, 2004, pp. 211-238.

pictórico com Sibilas e Profetas, onde se equipara mais uma vez a sabedoria antiga aos valores cristãos à luz das directrizes tridentinas.

A obra em que esse aspecto discursal de decoração teotonina mais sabiamente se desenvolve será a igreja de Nossa Senhora da Graça do Divor, uma reconstrução do fim do século XVI dentro dos cânones já observados noutras empreitadas do tempo (nártex porticado, nave “*chã*” com largueza cerimonial, capela-mor preservada do templo anterior), mas onde o revestimento de estuques que decoram os tectos e paredes seguem um erudito desenho moldurado que remete irresistivelmente para as decorações de *stucchi* e frescos da Roma do tempo de Sisto V! A obra pode ser tributada, no que toca às pinturas murais, à “mão” de Custódio da Costa, um pintor que aparece frequentemente ligado a empresas com Vaz Pereira, e que chegará inclusive a trabalhar para o Paço de D. Teodósio II em Vila Viçosa. O arco triunfal e o tecto da capela-mor da Graça do Divor são especialmente interessantes pelo rigorismo do programa decorativo, que atesta uma direcção arquitectónica precisa. A molduração da cobertura, com *stucco* e cartelas pintadas, segue modelos da velha tradição constantiniana com tipologias que fazem escola nas obras de decoração destes anos. Na supervisão global da obra decorativa, o arquitecto inseriu também a opção pelos azulejos de “padrão” e de “figura avulsa”, polícromos, com símbolos marianos reforçando o sentido conciliador do programa imagético pretendido. Já em Santa Maria de Machede, como observou Celso Mangucci, os azulejos “enxaquetados” serão da responsabilidade do programa de decoração concebido por Vaz Pereira, que se integram no mesmo discurso de *bel composto* com os frescos das Sibilas e Profetas. Muitas outras velhas igrejas, como São Jordão (Torre de Coelheiros), hoje em ruínas, ainda mostram vestígios de decorações similares de fresco e estuque associadas a retábulos de pintura (já desaparecidos), dentro de um gosto de *bel composto* e *senza tempo* cuja paternidade ideológica se reconhece. De novo a cidade de Évora, que com o Renascimento se soubera italianizar, volta a parecer-se com a Capital dos Papas na imagem oferecida pela sua paisagem construtiva e pelos programas de decoração das suas igrejas.

Este foi o gosto artístico, proselitista e fielmente *tridentino*, de D. Teotónio de Bragança, e a marca diferencial do Tardo-Maneirismo eborense, tanto no modo peculiar com que encarou e estimulou a construção sacra, como no espírito de *bel composto* com que entendeu as decorações internas. É o gosto dominante numa Évora que recebe Filipe II e os grandes da Monarquia Dual, que vê os seus

palácios enriquecidos (como o dos Condes de Basto, com seus salões afrescados), com os Estudos Gerais mantidos pelos jesuítas no Colégio do Espírito Santo, e que conserva um mecenato interventivo e uma imprensa com alta produção. Esse gosto contra-reformista continua a manifestar-se por mais alguns decénios (incluindo o *múnus* de D. José de Melo), mesmo em freguesias rurais com poucos meios e recursos artísticos mais modestos (de que são exemplo muitos dos santuários alentejanos afrescados por José de Escovar e que, apesar dos limites inventivos, não deixam de revelar ressonâncias das mesmas fontes italianizantes “reformadas”⁶²). A força sacrossanta das *imagens sagradas*, enquanto intermediárias de oração e combate pela fé católica, foi atestada, assim, através de uma prática de abertura unívoca, assente numa programação centralizada e em artistas capazes de a levar a bom termo.

O esforço de recuperação de uma História oculta, muitas vezes ficcionada ao sabor de desígnios de propaganda, permitiu ao Arcebispo reabilitar velhos locais de martirológio, lançar novas iconografias e dar ênfase a discursos artísticos com força catequética. Houve uma intenção apologética de provar a ancianidade do culto cristão em terras alentejanas, destacando a importância e a identidade de uma comitência portuguesa verdadeiramente esclarecida. O intuito de consolo espiritual pela emoção das *imagens sacras* como intermediárias de fé, aliado à cenografia destes novos espaços entendidos como auditório trans-memorial das comunidades cristãs, constitui, assim, uma das linhas tridentinas mais importantes de renovação artística do arcebispado de D. Teotónio na Évora do final do século XVI e inícios do século XVII.

AGRADECIMENTOS

Para esta comunicação apresentada à Academia das Ciências de Lisboa a 11 de Junho de 2015, e que aqui se desenvolve, o autor agradece a Artur Anselmo e aos ilustres académicos da Classe de Letras da Academia das Ciências); a Marcelo

⁶² Activo em Évora de 1583 a 1622, o *fa presto* José de Escovar decorou a fresco os espaços de muitas igrejas e capelas da Arquidiocese (Évora, Guadalupe, Baronia, Alvito, São Brissos, Elvas, Montemor), que revelam o mesmo gosto pelas tipologias neo-constantinianas de enquadramento modular.

Rebello de Sousa (Fundação da Casa de Bragança); Maria de Jesus Monge (Palácio de Vila Viçosa); Ana Paula Amendoeira (Direcção Regional de Cultura do Alentejo); Natália Correia Guedes e demais membros da Academia Nacional de Belas-Artes; D. Antão López (Cartuxa); Antónia Fialho Conde; António Alegria; Artur Goulart; Celso Mangucci; Francisco Bilou; João Ruas; Joaquim Chorão Lavajo; José Teixeira; Laurinda Abreu; Manuel Branco; Maria do Céu Grilo; Mário Cabeças; Miguel Soromenho; Milene Gil; Paulina Araújo; Pedro Flor; Patrícia Monteiro; Pinharanda Gomes; Ricardo Pereira; e à direcção da Biblioteca Nacional de Portugal (Reservados), do Arquivo do Cabido da Sé de Évora, da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, e do Museu de Évora.

(COMUNICAÇÃO APRESENTADA À CLASSE DE LETRAS
NA SESSÃO DE 11 DE JUNHO DE 2015)