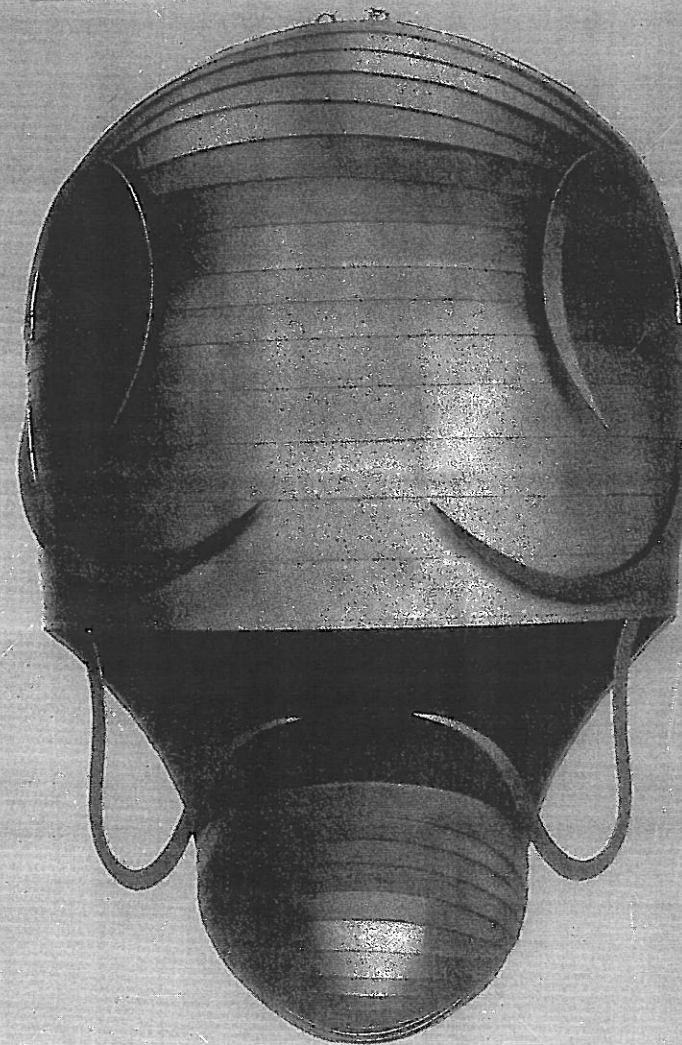


ARTE TEORIA

Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. nº11. Ano 2008

**NOVOS DADOS SOBRE O ESCULTOR
RENASCENTISTA FILIPE BRIAS**



NOVOS DADOS SOBRE O ESCULTOR RENASCENTISTA FILIPE BRIAS

Pedro Flôr

O presente artigo pretende abordar criticamente uma das peças mais emblemáticas da escultura do Alto Renascimento em Lisboa, um imponente crucifixo de madeira, existente no coroalto da igreja do mosteiro de Santa Maria de Belém [Foto 1].¹ A relação entre a plasticidade escultórica da peça e a espiritualidade própria dos monges de São Jerónimo, bem como a problematização de alguns aspectos relativos à autoria da obra, em funções de novos dados documentais, serão linhas condutoras da presente reflexão, que não deixará de enquadrar esta peça no contexto da escultura do tempo.

O ímpeto assinalável que a ordem monástica de São Jerónimo conheceu durante a primeira metade de Quinhentos ficou a dever-se à protecção dispensada pela Coroa. Fundada entre nós nos finais do século XIV e seguidora da regra de Santo Agostinho, a ordem hieronimita conheceu até então pouca relevância temporal e espiritual. No entanto, a partir do reinado de D. Manuel I, os monges Jerónimos receberam maior notoriedade que se traduziu na fundação de novos mosteiros e no aumento do peso político, económico e cultural no nosso país.²

Exemplo disso, é a edificação e reforma dos mosteiros da Penhalonga e da Pena em Sintra, São Marcos em Tentúgal, de Nossa Senhora do Espinheiro perto de Évora e, por último, o das Berlengas, mais tarde transferido para Vale Benfeito nos arredores de Óbidos. Os frades hieronimitas ocuparam ainda o mosteiro de Santa Marinha da Costa em Guimarães, outrora utilizado por Cônegos regantes de Santo Agostinho; fundaram um influente colégio universitário em Coimbra e o mosteiro de Jesus em Viana do Alentejo, o único destinado ao ramo feminino.³ Todos estes edifícios conheceram importantes remodelações, não só na construção de novas capelas e dependências conventuais, mas também no adorno das mesmas através de altares retabulares de pintura, de madeira ou de pedra, consoante o gosto mecenático.



[Foto. 1]

De todos os mosteiros estabelecidos no período manuelino-joanino, sem dúvida que o de Lisboa, no local onde existia já uma ermida de fundação henriquina e pertença à Ordem de Cristo, foi

¹ Este trabalho resulta da investigação que apresentámos a 7 de Novembro de 2007 no Colóquio Lisboa e as Ordens Religiosas, organizado pelo Grupo Amigos de Lisboa, em conjunto com a Fundação das Casas de Fronteira e Alorna. A comunicação intitulava-se "A Ordem de São Jerónimo e a Escultura do Renascimento em Lisboa". Agradecemos à Doutora Teresa Leonor Vale o convite endereçado no sentido de participarmos neste encontro de carácter científico e de integrar a Comissão Científica do mesmo. Agradecemos igualmente o convite endereçado pelo Doutor José Fernandes Pereira no sentido de publicarmos um artigo de investigação relativo à arte da escultura em Portugal.

² Sobre a vasta acção cultural e religiosa dos monges jerónimos em Portugal, impõe-se a consulta do trabalho desenvolvido por Cândido dos Santos presente na bibliografia final.

³ Cf. Bernardo Vasconcelos e SOUSA (dir.), *Ordens Religiosas em Portugal das origens a Trento (Gua Histórico)*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005, pp. 149165.

⁴ Sobre a história do mosteiro de Santa Maria de Belém em Lisboa, consultem-se, por exemplo, José da Felicidade ALVES, *O Mosteiro dos Jerónimos*, 3 vols., Lisboa, Livros Horizonte, 1989/1993; Manuel Mendes ATANÁZIO, *A Arte do Manuelino*, Lisboa, Ed. Presença, 1984; Lina Maria Marrafa OLIVEIRA, "O Claustro do Mosteiro de Santa Maria de Belém: da fundação ao século XVIII", in *Mosteiro dos Jerónimos a Intervenção de Conservação do Claustro*, Lisboa, IPPAR, 2006, pp. 21-57; PEREIRA, Paulo, *Mosteiro dos Jerónimos*, Lisboa, IPPAR / Scala, 2002.

⁵ Ler, mais recentemente, Clara Moura SOARES, *As intervenções oitocentistas do Mosteiro de Santa Maria de Belém: o sítio, a história e a prática arquitectónica*, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2005.

⁶ As obras de escultura della robbianas, em concreto as presentes no interior da igreja e no Museu Nacional de Arte Antiga, os retábulos pictóricos de Frei Carlos, monge hieronimita que desenvolveu a sua arte em estreita ligação com a Ordem, os livros iluminados de autoria de António de Holanda e as tapeçarias de fabrico flamengo que outrora adornavam o interior do cenóbio são apenas alguns exemplos ilustrativos da riqueza, da variedade e da modernidade do mosteiro de Santa Maria de Belém no século XVI.

⁷ Cf. Pedro DIAS, *Os portais manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1993; Rafael MOREIRA, "Santa Maria de Belém o Mosteiro dos Jerónimos" in *O Livro de Lisboa*, Irsalva MOITA

aquele que mais se destacou ao tempo.⁴ Começemos por recordar que D. Manuel I manifestou o desejo de se fazer sepultar no interior da igreja monástica, inaugurando uma prática de sepultamentos que veio a estender-se até aos nossos dias, contrária à vontade inicial. Com este gesto, pleno de intenção afirmativa do poder régio, o Venturoso quebrava a tradição dos antepassados, instituída desde D. João I, de enterramentos no mosteiro dominicano de Santa Maria da Vitória, passando o de Santa Maria de Belém a servir de panteão real. As obras dos Jerónimos, como assim ficou conhecido, prolongaram-se por mais de um século e registaram variadas vicissitudes históricas, próprias de um estaleiro de tamanha envergadura.

O recheio artístico do mosteiro testemunha e obedece a vários estilos e gostos, ainda que se considere o património remanescente dos Jerónimos como apenas uma amostra reduzida daquilo que foi a variedade e a riqueza do templo quinhentista. As sucessivas campanhas de obras ao longo dos tempos, a reutilização do complexo monástico após a extinção das ordens religiosas em 1834, os restauros nem sempre criteriosos das centúrias de Oitocentos e de Novecentos provocaram o estrago e a ruína de algumas das peças mais importantes.⁵

Motivada talvez pela necessidade de afirmar o seu poder no seio das instituições políticas do Portugal Moderno, a ordem de São Jerónimo optou deliberadamente pela adopção de um discurso plástico repleto de novidade, constituindo-se como vanguarda artística em território nacional e peninsular. Com efeito, o recurso constante às melhores e mais avançadas oficinas do tempo, o emprego sistemático do vocabulário renascentista na decoração arquitectónica e a afirmação consciente de uma linguagem ao romano, em franca ruptura com os modelos tardomedievais de inspiração gótica, demonstram o verdadeiro programa de intenções mecénicas dos monges hieronimitas, de que são exemplo os retábulos de pintura e de escultura que povoavam os interiores dos seus templos. Durante a época do Renascimento, coincidente com os primeiros surtos construtivos do grande mosteiro lisboeta de Santa Maria de Belém, foram oferecidas à Ordem de São Jerónimo várias peças de raro valor artístico, provenientes das oficinas de pintura, escultura, iluminura e tapeçaria nacionais e estrangeiras mais prestigiadas.⁶

Devemos registar conjuntamente que, pelo estaleiro de Belém, desfilarão nomes importantes da cena artística nacional, como os mestres de obras biscainhos João e Diogo Castilho, o imaginário régio francês Nicolau Chanterene, o arquitecto piemontês Diogo de Torralva e o carpinteiro de marcenaria e pedreiro de origem castelhana Diogo de Çarça.⁷

De acordo com as informações documentais e os relatos cronísticos, D. Manuel I foi particularmente assíduo na oferta de obras, sobretudo de importação, algumas das quais ainda hoje subsistem, quer no interior da igreja, quer nos acervos museológicos mais importantes.⁸ Falamos concretamente na escultura em terracota vidrada de São Jerónimo, presente no altar do mesmo Santo no lado do Evangelho, e as imagens de São Leonardo e de Nossa Senhora das Estrelas, hoje em dia parte integrante do Museu Nacional de Arte Antiga. Recordemos também os magníficos baixos-relevos que narram os principais passos da vida de São Jeró-

(coord.), Lisboa, Livros Horizonte, 1994, pp. 524-527; Paulo PEREIRA, *op. cit.*, pp. 21-43.

⁸ Cf. a colectânea de textos dedicada ao mosteiro em Jerónimos - *Memórias de cinco séculos*,

1501.2001: *fragmentos literários*, Luiz Farinha FRANCO (org.), Lisboa, IPPAR, 2001.



[Foto. 2]

nimo, actualmente frontais de altar das capelas do transepto e outrora, quem sabe, a predela do primitivo retábulo da capelamor, mais tarde substituído pelo de pintura de Lourenço de Salzedo em 1572, aquando da reforma maneirista a expensas da rainha D. Catarina de Áustria.⁹ Sublinhese ainda que, entre outras obras, D. Manuel I lega em testamento, em 1517, uma Bíblia iluminada, de inequívoca matriz renascentista, de autoria da oficina florentina dos Attavanti e a famosa Custódia de Belém, executada pelo dramaturgo / ourives Gil Vicente, a partir do primeiro ouro proveniente de Quiloa. De realçar neste conjunto de peças tão variado, aquilo que dissemos, anteriormente, sobre a importância fulcral do poderio da Ordem de São Jerónimo no que concerne à encomenda/recepção de obras de arte de vanguarda,

tendo em conta o ambiente artístico vivido no nosso país, no primeiro quartel do século XVI.

A dádiva de peças de inestimável valor monetário e estético não se resumiu ao Rei Venturoso, uma vez que outras figuras da Corte portuguesa o fizeram em diversos momentos da sua vida, tendo em vista a afirmação do poder, e através de obras pias, a salvação da alma. Interessanos agora abordar particularmente uma escultura de um Cristo crucificado que hoje se encontra no coroalto da igreja conventual [Foto 2].¹⁰

Este crucifixo pertencia a um programa decorativo mais vasto, pronto aquando da trasladação das ossadas de D. Manuel I para a igreja nova, em Outubro de 1551, que incluía o magnífico cadeiral, riscado por Diogo de Torralva e executado pela oficina de Diogo de Çarça, bem como o faciste e dois retábulos dos altares do coro, também eles da responsabilidade do atelher deste mestre escultor e carpinteiro de marcenaria castelhana.¹¹ Segundo as fontes, a cruz de Cristo assentava numa representação do Monte Calvário, infelizmente desaparecida, e ostentava ainda uma pintura de autoria de Francisco de Holanda, retratando, de um lado, a família real, os monges de São Jerónimo e a Igreja, sob o manto protector da Virgem Maria; e, no verso, uma figuração da *Descida de Cristo ao Limbo*.¹² Na descrição que faz do crucifixo, Frei Manuel

XX. Só mais tarde, após os restauros operados no cadeiral monástico (anos 40 do séc. XX), o crucifixo regressou ao local de origem. Cf. Diogo Maleitas CORRÊA, *O Cadeiral do Mosteiro dos Jerónimos: entre o Humanismo e a Contra-Reforma*, 3 vols., tese de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2002, em particular o volume documental.

¹¹ Sobre o cadeiral e o programa iconográfico subjacente, vejamos os trabalhos de Rafael MOREIRA, "O Cadeiral dos Jerónimos" in *O Rosto de Camões e outras imagens*, Catálogo da Exposição, Lisboa, CNCDP, 1989, pp. 611; Nicole DACOS, "Os grotescos do Cadeiral dos Jerónimos" in *Ibidem*, pp. 12-19; Diogo Maleitas CORRÊA, *O cadeiral do Mosteiro dos Jerónimos: entre o Humanismo e a Contra Reforma*, 3 vols., tese de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2002. Sobre a actividade de Diogo de Çarça em Portugal, ver Pedro FLOR, "A Igreja de Santo Estêvão em Santarém e a obra escultórica de Diogo de Çarça (a.1525-1555)", in *Património Boletim online de Artes e Património*, Lisboa, Universidade Aberta, 2008.

¹² Cf. *Jerónimos - Memórias de cinco séculos...* A obra de Francisco de Holanda em questão encontra-se, actualmente, no Museu Nacional de Arte Antiga (n.º inv. 1181). Sobre esta pintura, veja-se Adriano de GUSMÃO, *Mestres Desconhecidos do Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, Ed. Artus, 1958.

⁹ Cf., mais recentemente, António TRINDADE, "Quatro baixos relevos italianos no Mosteiro de Santa Maria de Belém", in *Artis - Revista do Instituto de História da*

Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, n.º 1, 2002, pp. 175-209

¹⁰ Este imponente crucifixo ornou outrora o braco Sul do

transepto da igreja, vindo do coroalto, quando os túmulos de Luis de Camões e Vasco da Gama ocupavam este espaço durante os finais do século XIX e o início do século



[Foto. 3]

Baptista de Castro, cronista da Ordem na primeira metade do século XVIII, indica que o mesmo ostentava no cimo uma inscrição “Jesus de Nazaré Rei dos Judeus” em latim, grego e hebraico, talvez redigida por Francisco de Holanda que a copiara em Roma.¹³

O *Cristo na Cruz* destaca-se de todo o conjunto pela sua dimensão, superior ao tamanho natural, e pela extrema expressividade que

impõe ao observador. O tronco de Cristo lançado em escorço, a musculatura bem definida e rigorosa, o sangue que jorra das chagas e a expressividade do rosto definem a qualidade plástica e o dramatismo da peça [Foto 3]. A leitura atenta da documentação diznos que a encomenda desta peça coube ao Infante D. Luís (1506-1555), filho de D. Manuel I e irmão de D. João III, pessoa muito devota da Ordem de São Jerónimo, como se pode comprovar pelos bens legados em testamento ao mosteiro de Santa Maria de Belém e pelo facto de ter confiado a educação de seu filho D. António, mais tarde Prior do Crato, aos monges hieronimitas.¹⁴

A encomenda deste Cristo na Cruz não deverá ser entendida como mera obra devocional do Infante D. Luís que, pelos mesmos anos, patrocinou um outro para veneração privada. Todo o conjunto coral, que incluía como vimos dois retábulos, um fúculo e um majestoso cadeiral, obedece a programa iconográfico detalhado e premeditado que terá no Padre Provincial da Ordem, Fr. Miguel Valença, também confessor e orientador espiritual da Rainha D. Catarina, do Infante D. Luís e de D. Isabel de Bragança, viúva do Infante D. Duarte, irmão do Rei, o seu principal responsável.¹⁵ A centralidade e a proeminência do Crucifixo fazem dele peça convergente de todo o programa idealizado que tem início na presença de São Pedro e São Paulo, na entrada do coroalto, na porta de acesso ao antecoro e dormitório; tem continuação no cadeiral, onde estão representados os mundos terrestre e celeste, bem como nos altares de São Basílio e São Bernardo, outrora adossados à balaustrada ao lado do crucifixo, figuras fulcrais impulsionadoras do movimento monástico da Igreja.¹⁶

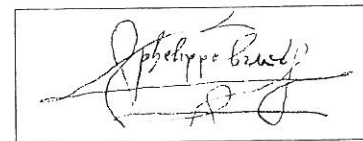
Todas as representações e temas iconográficos parecem articularem-se entre si, de modo a coordenar um conjunto coerente e portador de uma mensagem cristã: a exaltação da Redenção através da Cruz, ou seja, o alcance da Graça divina por meio da Paixão de Cristo. A morte de Cristo como via de Salvação, assunto tão caro ao espírito pedagógico da Contra-Reforma, manifestase assim em Belém com enorme validade e actualidade, visto que o tema da Redenção fora amplamente debatido, em 1547, por ocasião da 6ª sessão conciliar em Trento. Para completar o sentido ideológico do programa gizado por Frei Miguel Valença, defensor da relevância simbólica e ascética da figura do Cristo sofredor perante a alma, tal como São Jerónimo no deserto, não nos devemos esquecer que, ao centro de todo o espaço coral, exista um fúculo, onde figurava a representação do Cristo ressuscitado. O culminar visual do coroalto centravase assim numa ideia comum entre a estante coral e o Crucifixo, reforçada com o verso da pintura de Francisco de Holanda: o triunfo de Cristo sobre o pecado e sobre

a morte.¹⁷ Se atendermos igualmente ao facto de os monges de São Jerónimo utilizarem também este espaço para os seus ritos e orações comuns, a espiritualidade e o sentido devocional do coroalto, onde pontifica o Crucifixo ofertado pelo Infante D. Luís, ganha relevo e importância simbólica para a comunidade monástica.

Para a execução deste Cristo crucificado, que tanto impressionaria Filipe II de Espanha quando de visita ao mosteiro, o Infante D. Luís contou com a perícia e o génio de um artista, ainda hoje pouco conhecido, atendendo ao facto de a documentação sobre ele e a inexistência de obras atribuíveis à sua mestria não nos permitirem compreender melhor quem foi, efectivamente, este escultor de evidentes recursos. Durante muito tempo, a historiografia da arte portuguesa, baseada no testemunho de Frei Manuel Baptista de Castro que consultara um recibo de pagamento relativo à realização da obra, entendeu que o mestre escultor se chamava Filipe Dias, “...hum dos mayores imaginários que teve Lixboa naquelle tempo...”, que levava “...45 mill reis conforme consta de hum escrito da sua letra que athey no cartorio...”.¹⁸ No entanto, Rafael Moreira procedeu a nova leitura paleográfica deste recibo e da assinatura do escultor, propondo que, em vez de Filipe Dias, se lesse antes Filipe Bries ou Vries, apelido de origem flamenga e que justificaria não só a competência escultórica do artista como também a sua modernidade no contexto nacional, quer na execução do Cristo, quer na possível colaboração na empreitada do cadeiral com o castelhano Diogo de Çarça.¹⁹ Desde então, a crítica tem ficado em paz com a proposta de Rafael Moreira que aproveitamos este momento para questionar.

A partir da leitura do original, datado de 8 de Abril de 1551, guardado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, verificámos que o escultor é referido como sendo Felipe Brias e, quando instado a assinar o recibo, o artista escreve Phelippe Brias.²⁰ Por outras palavras, aquilo que Rafael Moreira leu como sendo um “e”, nós consideramos ser um “a”, ao compararmos a ortografia das vogais redigidas no seu nome próprio, e no apelido, o que equivale a dizer que o escultor não se chama *Phelippe Vries* mas sim *Phelippe Brias* [Foto 4].²¹ Além disso, a leitura atenta de certos processos da Inquisição de Lisboa, pertencentes aos anos 50 e 60 do século XVI, reforçou a nossa teoria e trouxe-nos alguma luz sobre a proveniência deste artista, os meios que frequentava e outros dados da sua biografia.

Com efeito, os depoimentos prestados à Inquisição por alguns mestres carpinteiros de marcenaria, como Pierre Delsey, Philibert de Lyon e Bartolomeu de Utreque, testemunham a nacionalidade francesa do nosso escultor, bem como a grafia correcta do seu apelido.²² Acrescentese ainda que as mesmas fontes asseveram que Filipe Brias contactava com a elite de corte, uma vez que é testemunhada a sua presença em Almeirim durante a Páscoa de 1557, o seu trabalho em Lisboa e Tomar, e, por último, a sua partida para a Índia, em Abril de 1558, acompanhando o Vice-Rei D. Constantino de Bragança na sua missão de governo. Em 1560, o depoimento concedido por Pierre Loret chega mesmo a aludir ao *Cristo na Cruz* que temos por objecto de análise. Na ocasião, dizse que Felipe Brias zombava das imagens e que “as imagens não deveriam existir e que lhes não deviam fazer honras”; mais adiante, regista-se que “o dito Felipe Brias fazia um crucifixo para o Mosteiro de Belém” e que o dito Filipe afirmava que “nunca faria Imageni nenhuma se não fosse por haver dinheiro”.²³



[Foto. 3]

Esta afirmação, em quase discurso directo, tornase curiosa na medida em que a extrema sensibilidade escultórica

¹³ Cf. IDEM, *ibidem*, pp. 125 e ss.

¹⁴ Cf. Manuel Bautista de CASTRO, *op. cit.*, fl. 548.

¹⁵ Cf. Rafael MOREIRA, “O Cadeiral dos Jerónimos”..., p. 7,11.

¹⁶ Cf. IAN/TT, *Mosteiro de Santa Maria de Belém*, Maço 4, doc. 59, nº 2, fl. 4.

¹⁷ Passaremos a adoptar a grafia portuguesa para a palavra *Phelippe* para melhor compreensão do texto.

¹⁸ Não cabe na presente investigação analisar em profundidade os processos inquisitoriais referidos que serão objecto de trabalho mais detalhado em outra ocasião.

¹⁹ Cf. IAN/TT, *Inquisição de Lisboa*, Proc. nº 10947, fls. 3 e ss. Esta informação foi recolhida no processo relativo ao carpinteiro de marcenaria francês Pierre Loret, ou na forma portuguesa Pedro de Loreto. Importa recordar que este artista era irmão de um outro carpinteiro de marcenaria, afamado ao tempo, de nome Francisco de Loreto, com obra documentada em Coimbra, Tomar, Arronches e Olivença. Sobre o legado artístico de Pedro de Loreto, apenas o sabemos envolvido na obra do retábulo e cadeiral do Noviciado do Convento de Cristo em Tomar no final da década de 40 e princípio da seguinte do século XVI. Cf. IDEM, “O portal da igreja matriz de Arronches e a escultura do Renascimento no Alentejo”, *Actas do Simósio Internacional de História da Arte O Largo Tempo do Renascimento*, Lisboa, FLUL, 2004. (no prelo)

¹³ Cf. Frei Manuel Bautista de CASTRO, *Cronica do Máximo Doutor e Príncipe dos Patriarchas São Jeronymo*, tomo I, IAN/TT, *Manuscritos da Livraria*, nº 729, fls. 548. Ver também Sylvie DESWARTEROSA, “Francisco de Holanda e o Mosteiro de Santa Maria de Belém”, in *Jerónimos - 4 Séculos de Pintura*, vol. I, Catálogo da Exposição, Lisboa, IPPAR, 1993, pp. 40-67.

¹⁴ Cf. Sylvie DESWARTEROSA, *op. cit.*, pp. 44-46.

¹⁵ Cf. IDEM, *ibidem*, p. 44. Sobre a importância da acção religiosa de Fr. Miguel Valença, ver Cândido dos SANTOS, *Os Monges de S. Jerónimo em Portugal na época do Renascimento*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1984, pp. 100-130.

¹⁶ Cf. Diogo Maletira CORRÊA, *op. cit.*, pp. 121-125.

²⁴ Cf. Frei Diogo de JESUS, *Ferculum de Moasterrii Sancti Hieronymi*, IAN/TT, Manuscritos da Livraria, nº 2560, 1660. Cf. Sylve D. P. WARTEROSA, *op. cit.*, p. 45.

²⁵ Cf. Sousa VITERBO, *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*, Lisboa, INCM, 2ª ed., 1988 (1899), p. 136; António Pinto PEREIRA, *História da Índia no tempo em que a governou o visorrei Dom Luís de Ataíde* (1617), Lisboa, INCM, ed. facsimilada, 1987, p. 75.

²⁶ Sobre a construção militar na Índia, ver os vários textos inseridos em *A Arquitectura Militar na Expansão Portuguesa*, Porto, CNCDP, 1994 e também Pedro DIAS, *História da Arte Portuguesa no Mundo* (1415-1822) *O Espaço do Índico*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1998.

²⁷ Sobre João de Ruão, veja-se, mais recentemente, Carla Alexandra GONCALVES, *Os escultores e a escultura em Coimbra: uma viagem além do Renascimento*, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2005.

²⁸ Tal aconteceu com os escultores franceses Nicolau Chanterene ou João de Ruão, para citarmos apenas os casos mais conhecidos e com actividade artística em Portugal.

²⁹ Sobre o ambiente dos ateliers franceses durante o final da Idade Média e o Renascimento, ver, a título de exemplo, Anthony BLUNT, *Art et Architecture en France 1500-1700*, Paris, Ed. Macula, 1983; Pierre CAMP, *Les Imagiers Bourguignons de la fin du Moyen Age*, Dijon, Imprimerie Darantere, 1990.

e o significado iconológico, que demonstrámos possuir o presente *Cristo na Cruz*, são totalmente discordantes com a atitude do mestre escultor perante as imagens, bem esclarecedora quanto às suas opções religiosas. Certamente por necessidades financeiras, Brias viu-se obrigado a aceitar a encomenda de D. Luís e deixar de parte o sentido estético e iconológico da imagem produzida.

As denúncias dos escultores seus companheiros parecem não ter conhecido outros desenvolvimentos. A partida de Brias para a Índia, quem sabe em fuga, o favor de alguém influente na Corte, ou a tardia constituição do tribunal inquisitorial em Goa terão sido suficientes para que escapasse ileso às denúncias efectuadas. Todavia, algo terá restado do episódio inquisitorial na memória dos frades jerónimos, uma vez que não deixa de ser intrigante a menção (ou a alusão) de Frei Diogo de Jesus, em 1660, ao facto de “o proprio artifice(...) se atrevo dizer que nem artifice do ceo e divino poderia fazer outra semelhante, nem melhor posto que desta exageração presumptuosa e louca foy reprehendido e castigado”.²⁴

Tentados a encontrar vestígios da arte do nosso escultor no Oriente, detectámos somente a presença em Barcelon, na costa ocidental indiana, cerca de 1570, de um Filipe Brias à frente das obras da fortaleza local, a expensas do então ViceRei D. Luís de Ataíde.²⁵ Não deverá tratar-se de um homónimo, dada a especificidade do apelido e considerando o facto de, ao tempo, ser comum um mesmo oficial praticar modalidades artísticas diferenciadas. Parecemos ser justo, portanto, sublinhar a versatilidade laboral de Filipe Brias que não se confinou apenas a trabalhos de marcenaria, de que o crucifixo de Belém é exemplo, mas também ocorreu a encomendas de engenharia militar, como é o caso de Barcelon, facto por si demonstrativo das suas capacidades teóricas ao nível da arquitectura moderna e das suas valias práticas.²⁶

A acumulação de funções e desempenhos, aparentemente distintos, não deverá constituir motivo de estranheza se nos lembrarmos que tal situação se verificou com assiduidade. Exemplo disso é a polivalência revelada pelo compatriota João de Ruão, escultor / arquitecto do Renascimento, com actividade identificada na região de Coimbra, e responsável quer pela execução de obra escultórica de imaginária, de retábulos, de altares e de monumentos sepulcrais, quer pelo risco de obra de arquitectura como portais, igrejas e espaços claustrais.²⁷

Não conseguimos estabelecer com segurança o percurso artístico de Filipe Brias, no que concerne à formação, bem como às encomendas e clientelas que terá satisfeito em território peninsular e transpirenaico. Julgamos ter nascido cerca de 1520, talvez na localidade de Brias, na Normandia, entre Amiens e PasdeCalais, se aceitarmos que o apelido do nosso artista corresponde a um topónimo, tal como era habitual ao tempo.²⁸ O aprendizado terseá desenvolvido nas oficinas normandas de Caen ou Rouen e, já na década de 40, a azáfama dos estaleiros ibéricos terá servido de engodo para novas oportunidades de trabalho, ao contrário do que aconteceu com outros conterrâneos que, por razões de ordem religiosa, empreendiam a peregrinação a Santiago de Compostela.²⁹

A plasticidade imposta no Cristo de Belém acusa a influência da escultura produzida no ar de Burgos, protagonizada pelas mais afamadas oficinas de Felipe Vigarny (c.º 1480-1542) e, sobretudo, Diego de Siloé (c.º 1495-1563).³⁰ O dramatismo conferido ao corpo e musculatura do Cristo crucificado e o trabalho detalhado aplicado aos cabelos e à

³⁰ Comparese o Cristo de Brias com a actividade escultórica de Bigarny em

Burgos, principalmente em Toledo, e com o trabalho de Siloé, nomeadamente o Cristo

atado à coluna (c.º 1528) da Sacristia da Catedral burgalesa.

túnica indiciam a arte daqueles mestres, particularmente activos nas décadas de 30 e 40 do século XVI. O barroquismo *avant la lettre*, ou se quisermos o Miguelangelismo de Brias, expresso no tratamento escultórico posto no tronco do Cristo, no esvoaçar da túnica e na emotividade geral do *pathos*, pode igualmente sugerir a influência artística de mestres activos em Espanha como Jacopo Florentino (c.º 1470-1526), Alonso Berruguete (1488-1561) e Jean de Joigny (1507-1577), seu compatriota e mais conhecido Juan de Juni, ou ainda a arte do escultor e barrista francês Odart (act. 1522-1534), com actividade documentada na década de 30 em Coimbra no mosteiro de Santa Cruz.³¹ Será na órbita destes escultores estabelecidos quer em Castela, quer em Portugal que devermos encontrar a lição inspiradora e bem estudada da arte de Filipe Brias.

A sua chegada a Portugal permanece ainda um mistério. As circunstâncias históricas que o trouxeram até nós não foram determinadas. O estreito contacto mantido entre as duas coroas ibéricas, a viagem do Infante D. Luís a Barcelona, passando por Castela, e a constante migração de mão-de-obra na Península poderão ter estado na origem da sua vinda para Portugal. Deverá então datar do final da década de 40 a sua chegada a Lisboa e será também plausível a sua participação em outras empreitadas de marcenaria do mosteiro de Belém, por exemplo, a da cobertura da Sala dos Reis.³² Por motivos de ordem estilística e plástica, excluímos Filipe Brias da campanha de obras do cadeiral, dirigida por Diogo de Çarça que se faz sentir com homogeneidade por todo ele, ainda que se reconheçam outras sensibilidades plásticas que não a do mestre.

O momento exacto da morte do nosso escultor não foi possível determinar, embora seja aceitável que se tenha verificado ainda na década de 70 do século XVI. Se pensarmos que a execução do Cristo na Cruz de Belém data de 1551, época que corresponderá à fase madura da sua actividade artística, podemos colocar mais duas décadas de franca produção, tomando por base a construção da fortaleza de Barcelon.

Não conseguimos detectar possíveis influências da arte de Brias na escultura do tempo, facto que justificamos pela passagem meteórica que parece ter efectuado entre nós. Deveremos dar, pois, crédito às palavras dos cronistas da Ordem de São Jerónimo que registaram que “*porque hum so scultor [...] quasi impossivel lhe sera imitar a dita imagem em todo*” e que “*Tem vindo myyxtos escultores ver esta maravilha para a imitarem, mas nunca das suas maons sahio obra tão devota*.”³³

Em síntese, queremos deixar algumas ideias essenciais para o entendimento da peça em questão, obraprimeira da escultura do Renascimento em Portugal:

1) a actividade de mestre escultores na cidade de Lisboa não se resume à de Nicolau Chanterene, apontado tantas vezes como o único imaginário capaz e responsável pela realização, entre nós, de peças escultóricas de qualidade;

2) o rápido crescimento da Ordem de São Jerónimo nos reinados de D. Manuel I e de D. João III promoveu elevado surto de encomendas e de importação de obras de arte, em particular de esculturas de todos os tipos, o que a permitiu colocarse na vanguarda artística durante a primeira metade do século XVI;

3) a decoração do coroalto do mosteiro de Santa Maria de Belém ficou a cargo da coroa e de Frei Miguel Valença, este último incumbido de gizar um programa de catequese contrareformista, numa época onde a Igreja católica procurava resistir aos ataques de que era alvo;

4) o escultor Filipe Brias, artista francês e não flamengo como provámos, cujo apelido agora actualizámos, executou o magnífico Cristo na cruz que pontifica no amplo espaço coral e que funciona como símbolo da Redenção, de tanto interesse para os monges da Ordem que nutriam especial afeição pela Crucificação à semelhança do seu Santo patrono;

³¹ Sobre a escultura do Renascimento em Espanha, ver por exemplo Jose Maria de AZCARATE, *Alonso Berruguete*, Salamanca, Publ. Colegio de España, 1988; Fernando CHECA CREMATES, *Pintura y Escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, Madrid, Catedra, 1983; Maria Concepción GARCÍA GAÍNZA, “La Escultura”, in *El Siglo del Renacimiento*, Madrid, Akal, col. Arte y Estetica, 1998, pp. 139-191; Juan Jesús LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, “Un crucificado italiano en España: El Cristo de San Agustín de Granada”, in *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 84, Primer Semestre, Madrid, 1997; Juan Jose MARTÍN GONZÁLEZ, *Juan de Juni Vida y obra*, Madrid, MC, 1974; Isabel del RIO DE LA HOZ, *El Escultor Felipe Bigarny*, Salamanca, Varona, col. Estudios de Arte, nº 14, 2001. Sobre o escultor francês Odart, ver, mais recentemente, Pedro DIAS, *A Escultura de Coimbra do Gótico ao Maneirismo*, Catálogo da Exposição, Coimbra, CMC, 2003, pp. 111-122.

³² A propósito desta campanha de obras, leia-se Diogo Maleitas CORRÊA, “O Tecto da Sala dos Reis”, in *Mosteiro dos Jerónimos - um lugar no tempo*, Lisboa, IPPAR, 2004, s/p.

³³ Cf. Frei Diogo de JESUS, *op. cit.*

5) o trajecto artístico e as obras legadas por Filipe Brias são ainda do nosso desconhecimento, embora estejamos esperançados que, num futuro próximo, consigamos assinalar mais algumas peças de sua lavra, para que não fique em exclusivo ligado ao Cristo na Cruz, peça única no contexto escultórico lisboeta e nacional;

BIBLIOGRAFIA FINAL

- AAV, *A Arquitectura Militar na Expansão Portuguesa*, Porto, CNCDP, 1994.
- ALVES, José da Felicidade, *O Mosteiro dos Jerónimos*, 3 vols., Lisboa, Livros Horizonte, 1989/1993.
- ATANÁZIO, Manuel Mendes, *A Arte do Manuelino*, Lisboa, Ed. Presença, 1984.
- AZCARATE, José Maria de, *Alonso Berruguete*, Salamanca, Publ. Colegio de España, 1988.
- BLUNT, Anthony, *Art et Architecture en France 1500-1700*, Paris, Ed. Macula, 1983.
- CAMP, Pierre, *Les Imagers Bourguignons de la fin du Moyen Age*, Dijon, Imprimerie Darantiere, 1990.
- CASTRO, Frei Manuel Bautista de, *Crónica do Máximo Doutor e Príncipe dos Patriarchas São Jeronymo*, tomo I, IAN/TT, Manuscritos da Livraria, nº 729, fls. 526v-720., s/d.
- CHECA CREMADES, Fernando, *Pintura y Escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, Madrid, Cátedra, 1983;
- CORRÊA, Diogo Maleitas, *O Cadeiral do Mosteiro dos Jerónimos: entre o Humanismo e a Contra-Reforma*, 3 vols., tese de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2002.
- DIAS, Pedro, *Os portais manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1993.
- IDEM, *História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822) - O Espaço do Índico*, Lisboa, Circulo de Leitores, 1998.
- IDEM, *A Escultura de Coimbra do Gótico ao Maneirismo*, Catálogo da Exposição, Coimbra, CMC, 2003.
- FLOR, Pedro, "Quatro baixos-relevos renascentia no Mosteiro de Santa Maria de Belém", in *Discursos Língua, Cultura e Sociedade*, III série, nº 3, Lisboa, Universidade Aberta, 2001, pp. 167-184.
- IDEM, "O portal da igreja matriz de Arronches e a escultura do Renascimento no Alentejo", *Actas do Simósio Internacional de História da Arte - O Largo Tempo do Renascimento*, Lisboa, FLUL, 2004. (no prelo)
- IDEM, "A Igreja de Santo Estêvão em Santarém e a obra escultórica de Diogo de Carca (a.1525-1555)", in *Património - Boletim online de Artes e Património*, Lisboa, Universidade Aberta, 2008.
- GARCÍA GAÍNZA, Maria Concepcion, "La Escultura", in *El Siglo del Renacimiento*, AAVV, Madrid, Akal, col. Arte y Estética, 1998, pp. 139-191.
- GONÇALVES, Carla Alexandra, *Os escultores e a escultura em Coimbra: uma viagem além do Renascimento*, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2005.
- GUSMÃO, Adriano de, *Mestres Desconhecidos do Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, Ed. Artis, 1958.
- Jerónimos Memórias de cinco séculos, 1501-2001: fragmentos literários*, Luiz Farinha FRANCO (compil.), Lisboa, IPPAR, 2001.
- Jerónimos 4 Séculos de Pintura*, 2 vols., Catálogo da Exposição, Lisboa, IPPAR, 1993.
- JESUS, Frei Diogo de, *Ferulum de Monasteris Sancti Hieronymi*, IAN/TT, Manuscritos da Livraria, nº 2560, 1660.
- LÓPEZGUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesus, "Un crucificado italiano en España. El Cristo de San Agustín de Granada", in *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 84, Primer Semestre, Madrid, 1997. <http://www.cristodesanagustin.com/artcrucificadoitaliano.htm>
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Juan de Juni Vida y obra*, Madrid, MC, 1974.
- Mosteiro dos Jerónimos um lugar no tempo*, Lisboa, IPPAR, 2004.

- Mosteiro dos Jerónimos a Intervenção de Conservação do Claustro*, Lisboa, IPPAR, 2006.
- PEREIRA, António Pinto, *História da Índia no tempo em que a governou o visorrei Dom Luis de Ataíde* (1617), Lisboa, INCM, ed. facsimitada, 1987.
- PEREIRA, Paulo, *Mosteiro dos Jerónimos*, Lisboa, IPPAR / Scala, 2002.
- RIO DE LA HOZ, Isabel del, *El Escultor Felipe Bigarny*, Salamanca, Varona, col. Estudios de Arte, nº 14, 2001.
- O Rosto de Camões e outras imagens*, Catálogo da Exposição, Lisboa, CNCDP, 1989.
- SANTOS, Cândido dos, *Os Jerónimos em Portugal: das origens aos fins do século XVII*, Porto, INIC/Centro de História da Universidade do Porto, 1980.
- IDEM, *Os Monges de S. Jerónimo em Portugal na época do Renascimento*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1984.
- SOARES, Clara Moura, *As intervenções oitocentistas do Mosteiro de Santa Maria de Belém: o sítio, a história e a prática arquitectónica*, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2005.
- SOUSA, Bernardo Vasconcelos e (dir.), *Ordens Religiosas em Portugal das origens a Trento (Guia Histórico)*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005.
- TRINDADE, António, "Quatro baixos relevos italianos no Mosteiro de Santa Maria de Belém", in *Artis Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, nº 1, 2002, pp. 175-209.
- VITERBO, F. Sousa, *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*, 3 vols., Lisboa, INCM, 2ª ed., 1988.