

RESUMO

Aqui se analisa a obra de pintura mural de São Pedro da Ribeira, a qual tem a particularidade única de representar o elefante albino *Hanno* enviado por D. Manuel I ao papa Leão X, em 1514. Aqui se ensaia, ainda, uma breve leitura iconográfica da obra e a hipótese de atribuição autoral ao pintor Afonso Lopes.

ABSTRACT

In this paper we analyze the mural painting of São Pedro da Ribeira which has the unique feature of representing the albino elephant *Hanno* sent by King Manuel to Pope Leo X in 1514, and the iconographic reading of the work, as well as the author's hypothesis of Afonso Lopes painter.

A pintura mural da capela-mor de São Pedro da Ribeira, em Montemor-o-Novo: para uma tentativa de interpretação iconológica e autoral da obra

Francisco Bilou

Não fora Jeronymus Bosch ter representado nos alvares do século XVI um elefante africano no seu «Jardim das Delícias»¹, acaso por intermediação de modelos visuais portugueses divulgados a partir da feitoria de Antuérpia, bem se poderia hoje celebrar a pintura de São Pedro da Ribeira, em Montemor-o-Novo, como a primeira figuração tomada do natural de uma tal «alimária» em mais de mil anos na Europa².

Com efeito, o que mais surpreende na pintura de Bosch é a fidelidade representativa da anatomia do paquiderme, parecendo concebida a partir de modelo real (Fig. 1). Ora, não se vendo como o famoso pintor neerlandês o pode ter conseguido fazer, é de supor

Fig. 1 - Elefante com cornaca indiano representado na pintura de São Pedro da Ribeira, em Montemor-o-Novo. Desenho sobre fotografia do autor.



Fig. 2 - Representações Quatrocentistas de São Pedro: (1) Capela de São Pedro, Ávila (retábulo); (2) São Pedro de Agemonio, Lombardia Itália (fresco); (3) São Pedro de Penna de Fermo, Itália, de Fiore Jacobello; (4) São Pedro, igreja homónima de Alegrete, imagem gótica.

que se tenha inspirado em imagens levadas ao norte da Europa através das rotas comerciais e, como se imagina, desde Lisboa, principal porto europeu de chegada dos tratos ultramarinos no dealbar do século XVI. Seja como for, a representação do elefante na obra de Bosch traduz, inequivocamente, o registo pictórico contemporâneo desse primeiro fascínio europeu ante a chegada das curiosidades (neste caso zoológicas) trazidas de além-mar pelos portugueses. E se assim foi para tão longínquas paragens artísticas, certamente o mesmo aconteceu com artistas nacionais ou com residência no país.

Mas se a pintura mural de Montemor é conhecida entre nós pela invulgar representação de um elefante indiano, a obra em si carece de uma leitura iconológica mais ampla e de uma tentativa autoral nunca ensaiada, em boa parte motivada pela exasperante escassez de fontes documentais. De tudo isto nos ocuparemos neste breve texto.

Começemos, pois, pela caracterização geral da obra, socorrendo-nos de abundante registo fotográfico disponibilizado pela Câmara Municipal de Montemor-o-Novo³.

Para quem a observa pela primeira vez, esta representação de São Pedro faz lembrar a famosa obra visense de Vasco Fernandes, concebida nos albores da década de trinta do século XVI. Mas, na verdade, é-lhe bastante anterior e, conseqüentemente, nenhuma influência conceptual ou artística se pode retirar da obra de Viseu. De facto, o «ar de família» que as aproxima não resulta da sua contemporaneidade mas de um mesmo modelo de representação iconográfica há muito consolidado na cristandade e expresso em obras a fresco, pintura retabular, escultura e imaginária. Em linhas gerais este modelo representa São Pedro como regente espiritual (Bispo de Roma), sentado na sua cátedra de espaldar elevado recoberto de rico brocado, cabeça coroada com mitra papal, uma das mãos segurando as chaves e a outra erguida em gesto eucarístico de bênção; é ainda vulgarmente representado como homem barbado como expressão da sua ancianidade e entronizado como que «em majestade». Com maiores ou menores diferenças é esta a iconografia seguida em abundantes exemplos conhecidos pela Europa, desde logo na própria basílica de São Pedro, em Roma (Fig. 2).

Não há, pois, nenhuma surpresa na iconografia do São Pedro da Ribeira, nem ela copia soluções afins das conhecidas obras de Vasco Fernandes e Gaspar Vaz. E se alguma referência a pintura de Montemor cita dos modelos é justamente a imagem do máximo regente espiritual terreno que intermedeia com céu, símbolo da própria autoridade e unidade da Igreja romana.

O que difere (e em certo sentido laiciza) esta figuração canónica de Pedro são os dois planos fundeiros com cenas campestres e agrícolas, representação mais ou menos idea-

lizada de uma ruralidade local onde se patenteia uma sã (e chã) harmonia entre Homem e a Natureza. Dualidade que é, de resto, expressão repetida como verdadeiro manifesto pictórico. Tal manifesto não só se revela na própria imagem de Pedro através da bênção (dois dedos erguidos) e na presença das duas chaves, como na repetição de vários elementos pares: dois homens, duas mulheres, dois casarios, dois bois, duas árvores...

Atenda-se, por exemplo, a estas duas árvores. Desde logo à sua precisa localização: como que dois esteios colaterais divisores dos planos de fundo, lembrando de facto duas colunas florescidas em sete ramos, ou melhor dito, em sete virtudes, confrontando outros tantos pecados capitais. Nos dois fundos desenvolvidos a partir de leitura perspectivada vertical, ainda muito gótica na forma, pequenos quadros campestres contextualizam actividades agrícolas locais: o pastoreio, a ceifa, o trabalho nas hortas, o carregamento da água... Práticas quotidianas intrínsecas à comunidade dos «fiéis de Deus» congregada em torno do seu santo patrono, verdadeiro guardião do «bom governo» espiritual e elo de fé (também dual) a Deus e à Igreja (**Fig. 3**).

Esta representação de três planos, um axial e dois colaterais, é também o modelo seguido pelas contemporâneas gravuras que ilustram as *Ordenações* manuelinas, publicadas após 1512. Até mesmo ao nível iconológico é possível encontrar afinidades com São Pedro da Ribeira: o regente (temporal) sentado na catedral (trono) de espaldar alto, forrado de brocado, e as insígnias de poder (espada e/ou ceptro); em plano secundário os destinatários desse exercício de poder, representados em pequenos quadros alegóricos, tudo sobre uma ordem divina e universal. De resto este tipo de representação «encaixa» perfeitamente no estilema artístico da pintura da época: o suporte pictórico como palco de uma narrativa polissémica composta por *istorias* dentro da história⁴.

Voltando à pintura mural de São Pedro, refira-se que o único elemento estranho à composição é precisamente o elefante guiado por um cornaca indiano. E não está representado ao acaso e muito menos em plano secundário. Na verdade, sublinhando a interacção desta cena com a imagem central, o paquiderme está estrategicamente colocado aos pés de Pedro, Bispo de Roma, «primeiro dos papas», orientado como que vindo à presença de São Pedro ou, melhor, como se ele próprio se constituísse numa «oferenda» (**fig. 4**).

Que quis exactamente expressar o pintor com este elemento estranho à representação? Evocação Bíblica do elefante, que nenhum outro pintor seguiu ou teve necessidade de seguir em semelhantes representações? Apenas uma ousadia criativa de significado metafórico? Ou deliberada «mensagem» de actualidade que não só pretendeu situar o espectador ante um acontecimento reconhecível, porque coetâneo, como retirar dele o seu oportuno simbolismo para reforço visual da narrativa pictórica? Cremos que esta



Fig. 3 - São Pedro da Ribeira, Montemor-o-Novo. Fundo do altar-mor, c. 1513 (Afonso Lopes?)

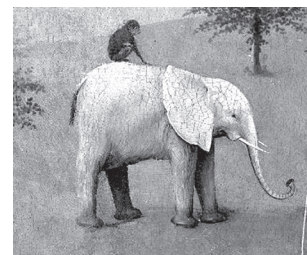


Fig. 4 - Pormenor do painel «Jardins das Delícias» de Jeronymus Bosch, c. 1500-1505. Museu do Prado, Madrid.

última hipótese é a que melhor se adequa ao contexto histórico vivido precisamente naquela época, aliás, perfeitamente contemporâneo da cronologia documentada do edifício.

Com efeito, não só a obra é manifestamente manuelina, de resto como atesta a lápide aí colocada pela Irmandade dos Fiéis de Deus, em 1511⁵, como a chegada por esse mesmo ano a Lisboa do primeiro elefante indiano é um dado bem conhecido. Logo a pintura do elefante pode bem ser o reflexo desse primeiro fascínio por uma criatura nunca vista em Portugal e que, mal chegada ao país, se destinou como oferenda régia do mais alto prestígio (também imperial) ao sucessor de Pedro na cadeira pontifícia - o papa Leão X.

Este primeiro «alifante» indiano de nome *Hanno* (ou *Annone*), animal jovem e albino segundo relatos coevos, recebido na Corte de D. Manuel pelo ano de 1511, foi de facto o que seguiu na célebre embaixada de obediência de Tristão da Cunha à Corte papal, verdadeira manifestação de triunfo, lembrando (e era essa justamente a ideia) as épicas entradas dos exércitos vitoriosos na Roma Antiga. No séquito português, que entrou em Roma a 12 de Março de 1514, entre uma onça de caça, um cavalo persa e aves exóticas, a principal atracção foi, na verdade, o elefante adestrado por um cornaca indiano. Este sucesso foi assim descrito pelo Doutor João de Faria, em carta enviada de Roma a D. Manuel, no dia 18 de Março daquele ano: «(...) *hia o alifante com todo seu atabio que foy em Roma huma cousa tam sinalada e tam espantosa que nam se pode escreuer o desejo que hi auia pera uelo e o espanto em o ueer*». E, já na presença do Papa, segue-se a arrebatedora descrição: «*fez nicolao de faria ao alifante fazer tantos jogos e tomar augua que ali estava prestes e borrifar todos e fazer Reverencias e dar berros que estorgio papa e cardeaes e o papa mais Risonho que hum minino*»⁶.

Este acontecimento «tam espantoso», celebrado em Portugal e na Europa, em nosso juízo não pode, pois, ser alheio à leitura interpretativa da pintura de Montemor-o-Novo, com muita probabilidade executada *circa* de 1513. Outras possibilidades cronológicas e interpretativas, sempre viáveis naturalmente, não nos parecem tão sólidas quanto esta. Mais incerto, contudo, é a defesa autoral da obra. Vejamo-la agora.

Qual fosse o pintor que protagonizou esta obra ele só pode ter sido um bom oficial, acaso ligado à Corte e aos principais centros de poder por esse tempo - Lisboa e Évora. Já em tempos equacionamos a hipótese de João de Espinosa, «mestre da pintura do rei», activo precisamente em 1511 na empreitada de decoração da *guardaroupa* de D. Manuel no paço de Almeirim⁷. No entanto, a qualidade da obra, sendo de boa factura, não nos parece compaginável com o estatuto artístico de alguém que pinta os aposentos mais íntimos do rei e é reconhecido entre os melhores pintores régios da época.

Porventura outro nome que se sabe ter sido muito bom oficial na modalidade a fresco e mestre de grandes empreitadas decorativas parietais, ainda que infelizmente não nos tenha chegado qualquer obra, é o eborense Afonso Lopes. Vejamos, pois, esta hipótese.

O pintor Afonso Lopes surge como um dos primeiros confrades da Misericórdia de Évora, mantendo-se ainda ligado a esta instituição em 1536⁸, o que bem atesta o estatuto socioprofissional de que gozava na cidade. Em 1515, surge documentado como testemunha numa cédula testamentária lavrada em Évora nas casas de morada de Catarina Pires Amado⁹. Anos depois, em 1528 e ainda em Évora, o seu nome surge na venda de «uma adega que são duas casas da porta adentro na Rua de Gomez Farto que sai a Rua dos Mercadores»¹⁰. Porém, o seu único protagonismo artístico documentado data de 1521 nas obras de pintura da nave da igreja paroquial de São Julião, em Setúbal¹¹. O documento é assaz importante e dele se extrai o seguinte: logo em Fevereiro de 1521 e morando em Évora o pintor é chamado à empreitada de Setúbal por carta, sendo nesse mesmo mês remunerado «em dez mil reaes em começo de pago»; ainda no derradeiro dia desse mês vai a Lisboa «praticar» com D. Manuel a obra da igreja e o respectivo programa pictórico; em maio a obra de pintura está adiantada, sendo-lhe pago um terço dos 70.000 reis contratualizados para o total da empreitada. Três importantes notas artísticas se podem ainda extrair daqui: o pintor foi contratado por D. Manuel (talvez em Évora e em 1520); este facto e o valor pecuniário da obra relevam bem o seu estatuto no quadro da pintura manuelina; a abrangência territorial da sua actividade, de resto não só expectável como intrínseca aos bons mestres da época. O ir a Lisboa despachar com o rei é aqui, naturalmente, um dado importante não só para a percepção do estatuto do pintor como do seu contacto com a capital e com as suas novidades, como bem pode ter sido o caso do elefante indiano...

Entretanto, sabemos que na visitação feita em Novembro de 1533 à igreja de S. Julião - que então estava «*apegada nos paços da hordem*» e havia sido erguida «*novamente*» pelo mestre da Ordem de Santiago, D. Jorge de Lencastre - , se diz a certo passo que «*a igreja he de tres naves as quaes estão olliueladas e todas pintadas com suas vigas de ferro*»¹². Curiosa referência, esta, pois a crer que as abóbadas de madeira resistiram ao tremor de 1531, bem podem ser as que Afonso Lopes pintou dez anos antes. E se o foram, o pintor fê-lo não na técnica de fresco (como até aqui se supunha) mas na de «óleo», assim se justificando a nota documental de uma despesa que «se fez em se fazer huu alpendre no quintal de Symão de Miranda pera afonso lopes pintor aver de pintar a dita igreja»¹³. Ou seja: solução consentânea com a pintura de painéis de madeira de grande dimensão, certamente pintados antes de colocados no tecto da nave da igreja, esta já de tipo «salão», como de resto já por esse tempo se ensaiara em Belém e replicara em Arronches e em Freixo de Espada-à-Cinta.

Infelizmente a obra de Afonso Lopes em Setúbal desapareceu, tornando impossível o co-tejo da sua «mão» com o painel de São Pedro da Ribeira. Mas a hipótese de ter sido ele o autor da obra parece, assim cremos, algo bastante verosímil. Pesam razões geográficas de proximidade, de reconhecida mobilidade territorial do artista; contactos privilegiados com a Corte; o exercício (bem pago) de pintura e decoração mural; talvez a sagesa erudita para romper deliberadamente com o modelo tradicional de representação. Excluído João de Espinosa pelas razões já invocadas, que outro pintor fresquista ao serviço de D. Manuel e na geografia alentejana tinha por esses anos tantos predicados reunidos?

NOTAS

1. Pintura existente no Museu do Prado, em Madrid, datada de c. 1500-1505, é tida como uma das mais importantes obras de Hieronymus van Aeken Bosch (1450/1460-1516).
2. Julgamos que a gravura de 1507 de Hans Burgkmair, o Velho (1473-1531) é representação imaginada do que seria um elefante, de resto como a iluminura do séc. XV existente no saltério da Rainha Mary (British Library, Royal ms. 28 vii, fl. 100). Cf. BARBAS, Helena, «Monstros: O Rinoceronte e o elefante. Da ficção dos bestiários à realidade testemunhal», *Portugal, Indien und Deustschland, Portugal India e Alemanha* (separata) Koln-Lisboa, 2000, pp. 103-121.
3. Através da Dra. Manuela Pereira, a quem agradecemos.
4. DÉOTTE, Jean-Loius, *L'époque de l'appareil perspectif: Brunelleschi, Machiavel, Descartes*, Paris, 2001, *Apud*: PEREIRA, Fernando António Baptista, «Istoria e Retrato no Retábulo de S. Vicente de Nuno Gonçalves», *Arte Teoria*, nº 12/13, 2010, pp. 160-183.
5. Cf. ESPANCA, Túlio, «Ermida de São Pedro de Montemor-o-Novo», *A Cidade de Évora*, nº 48-50, 1975. A Ermida de São Pedro da Ribeira está classificada como Monumento de interesse público por Portaria n.º 616/2014. D.R. n.º 142, Série II de 2014-07-25.
6. ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte I, mç. 94, n.º 66.
7. ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte I, mç. 10, nº 26..
8. ESPANCA, Túlio, «Notas sobre Pintores em Évora nos séculos XVI e XVII», *Cadernos de História e Arte Eborensis*, Évora, Edições Nazareth, 1947, pp. 43 e 92.
9. BPE, *Convento do Espinheiro*, Livro I, fl. 259v. É documento de 6 de Novembro de 1515. Agradecemos à Professora Doutora Antónia Conde a notícia deste documento.
10. ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte I, mç. 40, nº 40.
11. Espanca, *ob. cit.*, p. 92.

12. ANTT, *Ordem de Santiago e Convento de Palmela*, mç. 5, n.º 365, fl. 11vº.

13. Espanca, *ob. cit.*, p. 92,