

Igreja da Misericórdia de Viana do Castelo

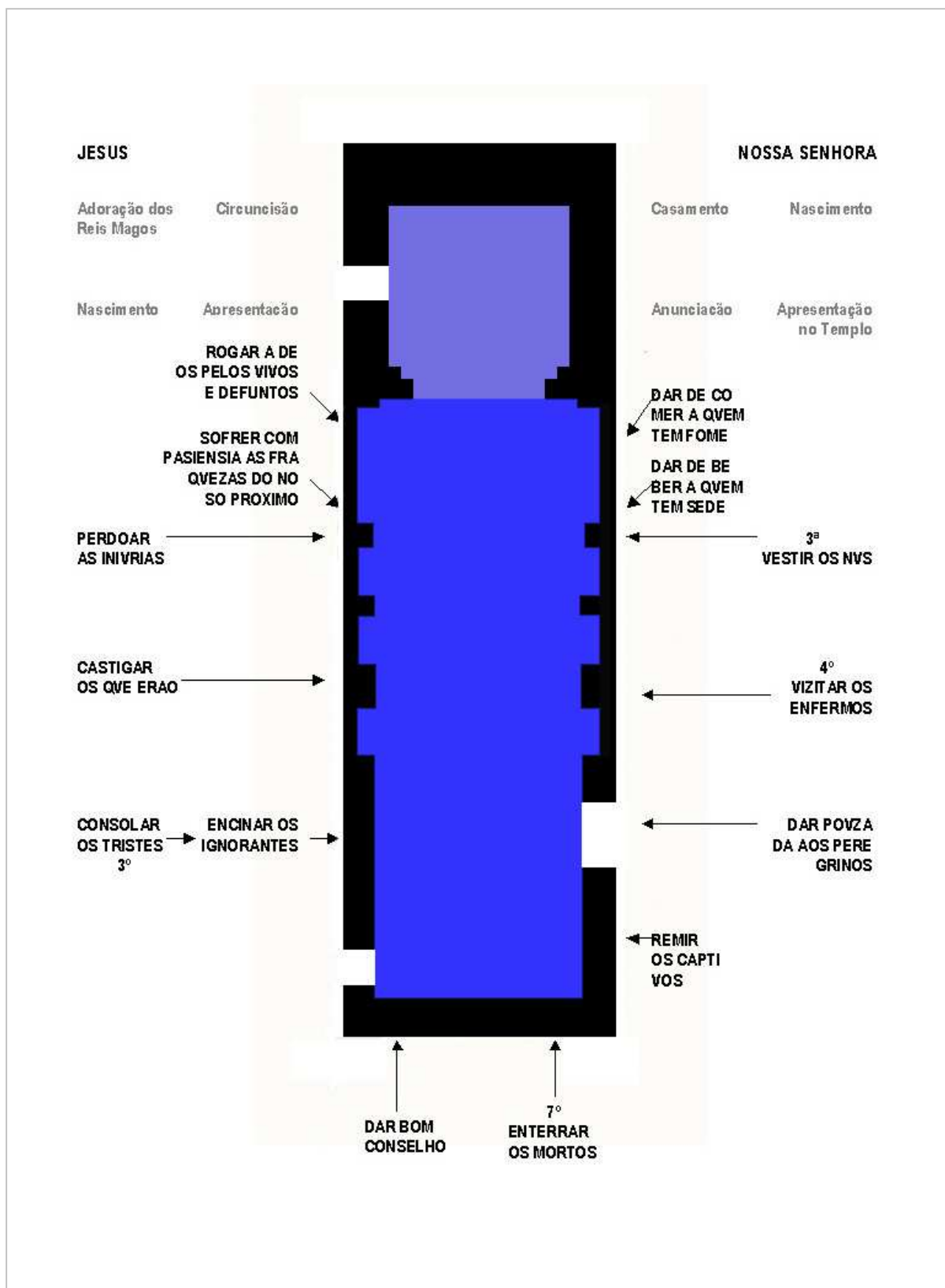


Fig. 60 - Esquema da planta da igreja da Misericórdia de Viana do Castelo, com a indicação da representação das obras de misericórdia

1. Da fundação da Misericórdia de Viana do Castelo à campanha de obras setecentista

Depois de alguns equívocos hoje totalmente esclarecidos, é aceite o ano de 1521 como o da instituição da Misericórdia de Viana do Castelo¹: a 27 de Abril do referido ano, a Câmara de Viana do Castelo pediu a D. Manuel I o regimento da Misericórdia de Lisboa com o objectivo de verificar a necessidade e as vantagens de criar na vila minhota uma irmandade. Decidindo-se pela importância da mesma, teve início, cinco anos mais tarde, a construção da primeira igreja e casa, encontrando-se os trabalhos concluídos em 1535, data da pintura do retábulo, executada por André de Padilha². Faltava, no entanto, o hospital que, juntamente com as casas do consistório e a igreja, foi edificado no Campo do Forno (uma praça localizada na zona mais central de Viana), entre 1585 e 1594, e cujo traçado maneirista tem vindo a ser atribuído a João Lopes o Moço³.

Terá sido este complexo, com uma igreja mais pequena que a actual e forrada de azulejos seiscentistas, que se manteve até ao início do século XVIII, época em que o estado de ruína em que o templo incorria conduziu à sua reedificação⁴. Não cabe neste espaço analisar toda esta complexa obra, mas apenas fornecer os elementos necessários à sua compreensão e,

¹ A primeira data referida para a fundação desta Misericórdia era a de 1513, pois a 25 de Junho deste ano remontava um registo dos privilégios dos mamposteiros da Irmandade de Viana, outorgado por D. Manuel I, cuja leitura deixava adivinhar a anterioridade da Misericórdia. Cf. Pedro de Abreu COUTINHO, “A data de fundação da Misericórdia de Viana”, *Centro de Estudos Regionais – Boletim Cultural*, n.º 2, 1985, pp. 140-141. A este documento acrescentava-se o conhecimento do regimento de 1521, através do qual se intuía a inexistência da irmandade. Como foi posteriormente esclarecido, a primeira referência encontrava-se relacionada com a confraria de Jesus dos Mareantes, advindo a confusão do facto de ambas as instituições terem por invocação Nossa Senhora da Misericórdia e a primeira ter funcionado como tal até ao surgimento da Misericórdia, em 1521 e substituindo a anterior. Cfr. Manuel D. P. Cunha SERRA, “As duas confrarias da Misericórdia e as duas confrarias dos Mareantes de Viana da Foz do Lima do século XVI”, *Estudos Regionais – Boletim Cultural*, n.º 16, 1995, pp. 73-94. Sobre as referências aos dois documentos consultar ainda José Cipriano da Costa GOODOLPHIM, *As Misericórdias*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1897, pp. 351-357 e Luiz de Figueiredo da GUERRA, “Fundação da Misericórdia de Viana”, *Arquivo Vianense*, n.º 8, 1891. Para uma visão mais abrangente de toda esta problemática ver José Pedro PAIVA (Coordenação científica), *Portugaliae Monumenta Misericordiarum - A Fundação das Misericórdias: o Reinado de D. Manuel I*, vol. 3, Lisboa, União das Misericórdias Portuguesas, 2004, pp. 383-384.

² Vitor SERRÃO, *André de Padilha e a Pintura Quinhentista entre o Minho e a Galiza*, Lisboa, Editorial Presença, 1998; idem, “O pintor André de Padilha e o retábulo de Nossa Senhora da Misericórdia na Santa Casa da Misericórdia de Viana do Castelo em 1535”, *I Congresso das Misericórdias do Alto Minho*, Viana do Castelo, 2001, p. 118 - 122.

³ Cfr. Catarina OLIVEIRA, *A arquitectura de granito em Viana da Foz do Lima - Renascimento e Maneirismo no Noroeste português*, Dissertação de Mestrado em Arte Património e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2002, pp. 130-137.

⁴ Para um estudo mais aprofundado de todo este processo ver Miguel SOROMENHO, *Manuel Pinto de Vilalobos da Engenharia Militar à Arquitectura*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Moderna apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, vol. 1, 1991, pp. 464-469. Para a consulta da documentação compulsada ver José Rosa ARAÚJO, *A Igreja da Santa Casa da Misericórdia de Viana do Castelo*, 2ª ed., Viana do Castelo, Ed. da Santa Casa da Misericórdia de Viana do Castelo, 1983.

principalmente, à contextualização da campanha azulejar, efectuada na sequência da construção do templo.



Fig. 61 - Perspectiva do interior

perfeita, e no exterior, por pilastras de *rusticado*), mas com capela-mor muito profunda, é comum na região, constituindo a cúpula em meia-laranja o elemento de maior novidade⁷. É um edifício que foi pensado essencialmente na perspectiva do seu espaço interno, perfeitamente integrado na malha urbana e com frontispício na fachada lateral.

Ao contrário do que se verificou na maioria das igrejas que integram este estudo, a encomenda dos azulejos foi contemporânea da edificação do templo, surgindo logo após o seu término. O mesmo aconteceu relativamente aos restantes equipamentos, como a talha dourada dos retábulos, de Ambrósio Coelho, as pinturas da cúpula e do tecto da nave, de Manuel Gomes, que convergiram na construção de uma *obra de arte total* realizada num mesmo tempo. O contrato celebrado entre o Provedor Pedro da Cunha de Mendonça e Ambrósio Coelho remonta a 28 de Setembro de 1718, e este último comprometia-se a executar o retábulo-mor e as respectivas imagens segundo riscos escolhidos pelo Provedor e irmãos até 20 de Junho do

Na reunião de Mesa de 15 de Julho de 1714 é referido o problema da conservação da igreja, temendo-se mesmo a sua eminente derrocada, pelo que se determinou chamar mestres de pedraria e carpintaria para fazer a avaliação do estado do edifício e apontar soluções para a questão⁵. Só a 16 de Julho de 1716 a Mesa se decidiu pela construção de uma nova igreja, de acordo com os planos concebidos pelo Engenheiro Manuel Pinto de Vilalobos. Os trabalhos tiveram início no último trimestre de 1716, estando a obra concluída em 1718⁶. O templo, de nave única com retábulos laterais, sem transepto (apenas com a marcação do cruzeiro no interior, através de um arco de volta



Fig. 62 - Fachada da igreja

⁵ José Rosa ARAÚJO, *op. cit.*, 1983, p. 9.

⁶ *Idem, ibidem*, p. 9 e ss.

⁷ Miguel SOROMENHO, *op. cit.*, 1991, p. 466.

ano seguinte⁸. Em 1719 era encarregue da feitura dos retábulos colaterais, dedicados a Santo António, do lado do Evangelho, e a Nossa Senhora da Misericórdia, do lado da Epístola⁹. Sobre os restantes altares, do Santo Cristo, de Nossa Senhora do Pilar e do Nascimento, na nave do lado do Evangelho; e de Nossa Senhora da Boa Morte, de Santo Ovídio e de Nossa Senhora do Porto, do lado da Epístola, subsistem raras informações¹⁰. Apenas há referências às sanefas de talha dourada e respectivos cortinados de damasco, adquiridos em 1759¹¹. No mesmo ano, e com o objectivo de uniformizar o espaço, decidia-se colocar sanefas nas portas do cruzeiro e na capela-mor¹².

Quanto aos altares do Senhor da Cana Verde, estes correspondem a uma alteração ao prospecto original da nave, pois Vilalobos tinha integrado os púlpitos neste espaço. A alteração ocorreu em 1722, passando os púlpitos para o local onde ainda hoje se conservam, numa adaptação de que ficou encarregue o mestre pedreiro Jerónimo de Oliveira. Nesta época já a igreja estava revestida pelos painéis de azulejo, pelo que uma das principais preocupações registada na documentação residiu em não danificar o conjunto cerâmico¹³. No local antigo, colocar-se-iam nichos de talha dourada, com imagens.

Apesar de inexistentes, na actualidade, as grades da capela-mor e dos púlpitos, em madeira de jacarandá, visíveis *Álbum das plantas de tudo o que contém a Misericórdia*, foram oferecidas pelo abade de Perre, Luís Álvares da Cunha e pelo seu irmão, em troca de três sepulturas, no ano de 1719¹⁴.

A pintura de brutesco do tecto foi decidida na reunião de Mesa de 4 de Setembro de 1721, atribuindo-se o encargo a Manuel Gomes, pintor de Guimarães, cujo risco previamente apresentado foi aprovado não apenas pela Mesa mas pelo próprio Vilalobos, que muito o elogiou¹⁵. Manuel Gomes executou ainda as pinturas a imitar embutidos, na abóbada do coro, desaparecidas no século XIX aquando dos trabalhos de consolidação da mesma¹⁶. A pintura das cantarias prolongou-se, depois, até à capela-mor, da qual não resta hoje qualquer vestígio. Apenas nos ficou um testemunho fruste nos desenhos de Gonçalo Luís da Silva Brandão, executados em 1770 e contidos no *Álbum das plantas de tudo o que contém a Misericórdia*¹⁷,

⁸ José Rosa ARAÚJO, *op. cit.*, 1983, p. 45.

⁹ Idem, *ibidem*, p. 45.

¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 46 e ss.

¹¹ Idem, *ibidem*, pp. 71-72.

¹² Idem, *ibidem*, p. 72.

¹³ Idem, *ibidem*, pp. 73-74.

¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 75.

¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 55.

¹⁶ Idem, *ibidem*, pp. 56-57.

¹⁷ ACVC, *Álbum das plantas de tudo o que contém a Misericórdia*, fl. 9.

onde se observa a total ausência de cantaria em tom natural, o que imprimia a todo o espaço um efeito visual de grande interesse, manifestado num *horror ao vazio* de forte pendor cenográfico. Até 1720 há notícias de outros pintores a trabalhar na igreja, entre os quais Francisco Rodrigues, responsável pelos grotescos do zimbório¹⁸.

2. A encomenda dos azulejos e a sua colocação da igreja

Logo no ano seguinte à conclusão das obras, em 1719, Vilalobos foi encarregue de “thomar as medidas a Igreja e fazer planta”¹⁹, que a Mesa enviou para Lisboa, ao cuidado do Coronel Engenheiro Joseph da Silva Paiz, este último responsável por consultar os melhores pintores de azulejo da capital e verificar os custos de mandar azulejar todo o seu interior. O elevado montante envolvido levou a que a Mesa e o definitório, certamente reunido propositadamente para deliberar sobre a questão, consultasse “os irmãos de maior ponderação, respeito e qualidade, que viviam principalmente nas suas quintas dos arredores”²⁰, que se manifestaram unanimemente a favor da obra. Para além de invocar o revestimento cerâmico como “huma das principais circunstancias do adorno das Igrejas”²¹, a Mesa e o definitório aludiam ao custo que, apesar de considerável, acabaria por se revelar compensador se se tivesse em consideração a despesa anual com a armação da igreja e os estragos que daí advinham, os quais necessitavam, naturalmente, de reparação.

Era provedor, neste ano, D. António de Noronha, Conde de Vila Verde e Governador da Província, mas pelo que se intui do documento referido, a escolha do pintor, em Lisboa, ficou a cargo daquele que se acredita ser o contacto da Misericórdia na capital do reino, o Coronel Engenheiro Joseph da Silva Paiz. Sobre esta figura, nada se conhece, a não ser que, em última instância, a ele se deve a escolha da oficina dos Oliveira Bernardes. Do mesmo modo, não se conhece o autor do programa iconográfico que, como veremos a seguir, é revelador de uma enorme erudição²². Todavia, a documentação subsistente permite

¹⁸ José Rosa ARAÚJO, *op. cit.*, 1983, p. 59.

¹⁹ Uma vez que a documentação relativa aos painéis de azulejo foi por nós consultada no Arquivo Distrital de Viana do Castelo, optámos por indicar as referências documentais e só depois a transcrição efectuada por José Rosa Araújo. ADV, “Acordo q se faz pella Meza e definidores sobre de haver de azilejar a Igreja desta S. Caza”, *Livro dos Acórdãos*, fl. 312 v. Transcrito por José Rosa ARAÚJO, *op. cit.*, 1983, p. 38.

²⁰ Idem, *ibidem*, p. 21. ADV, “Acordo q se faz pella Meza e definidores sobre de haver de azilejar a Igreja desta S. Caza”, *Livro dos Acórdãos*, fls. 312 v. e ss. Publicados por José Rosa ARAÚJO, *op. cit.*, 1983, pp. 38-40.

²¹ Idem, *ibidem*.

²² Ao contrário do que acontece em Évora onde, embora não se refira o nome nem a formação do autor, um documento diz explicitamente que a escolha dos temas bíblicos a figurar nos painéis de azulejo era uma responsabilidade do Escrivão da Mesa. Documento divulgado por Alcântara GUERREIRO, *Subsídios para a História da Santa Casa da Misericórdia de Évora*, nos séculos XVII a XX, 3º volume, Évora, Misericórdia de Évora, 1979, p. 54.

acompanhar o processo, bem como a chegada e a montagem dos azulejos, e os pagamentos a Manuel Borges, o mestre azulejador que estabeleceu a ligação entre o encomendador e o pintor, assumindo desta forma um papel de grande relevo. No caso de Viana, este papel foi ainda mais determinante uma vez que, apesar dos painéis terem sido expressamente concebidos para este espaço, parece ter havido erros nas medições, com consequências ao nível do quadro da *Virgem da Misericórdia*, adaptado sob as ordens de Manuel Borges, trabalho pelo qual a Mesa achou por bem gratificá-lo com nove mil e seiscentos reis a mais do que o inicialmente previsto²³. Apesar das contas existentes, algumas informações são de difícil interpretação e outras suscitam algumas dúvidas, o que justifica a leitura restrita que se faz deste acervo documental.

O primeiro cálculo enviado de Lisboa previa que seriam necessários dezasseis mil azulejos, número que os ajustes posteriores viriam a aumentar ligeiramente²⁴. Em qualquer dos casos, as despesas assinadas por Manuel Borges são mais precisas, indicando dezasseis mil e noventa e dois azulejos²⁵. É commumente aceite que depois dos problemas com o painel do arco triunfal, foi necessário pedir a Lisboa mais azulejos, ideia que levantou algumas dúvidas, pois a documentação apenas refere o pedido de trezentos e cinquenta azulejos para o último painel da capela-mor (dos quais sobraram cento e vinte, que foram aplicados no coro)²⁶. Admite-se que Manuel Borges adaptou o conjunto do arco triunfal com os azulejos disponíveis e, somente em 1721, foi necessária nova encomenda. Esta alteração aos planos iniciais corresponde à mudança para o local actual do túmulo de António Monteiro Maciel, decidida em 9 de Maio de 1721, tendo sido pedido a Lisboa um painel para preencher o espaço deixado vago pelo túmulo²⁷. Curiosamente, o painel em questão é aquele em que se encontra a assinatura de Policarpo Oliveira Bernardes, assunto ao qual se regressará quando se abordar a questão da autoria do conjunto, mas para a qual importa, desde já, chamar a atenção.

Mais do que o valor final da obra, orçada na sua totalidade e com todas as despesas incluídas, em cerca de dois mil cruzados, há vários montantes e verbas que se revelam especialmente interessantes para um maior conhecimento do mundo envolvente à pintura de

²³ ADVC, *Livro das Obras da Igreja*, fl. 47 v., p. 34, transcrito por José Rosa ARAÚJO, *op. cit.*, 1983, p.34.

²⁴ Idem, *ibidem*, fl. 43, pp. 28-29.

²⁵ Idem, *ibidem*, fls. 44-44v., pp. 29- 31.

²⁶ Idem, *ibidem*, fl. 47v.-48, pp. 33-34.

²⁷ ADVC, “Acrodão q. se fes sobre mudarse o tumullo de Antonio Montr.º Maciel”, *Livro dos Acórdãos*, fl. 335v. Transcrito por ARAÚJO, José Rosa, *op. cit.*, 1983, pp. 40-41.

azulejos²⁸. Pelas contas de Manuel Borges, sabe-se que o pintor ganhava o mesmo que o oleiro, o que à partida pouco parece dignificar o trabalho do pintor, não se distinguindo, em termos monetários, de um artífice. Esta coincidência verifica-se em todos os envios de azulejos. Por outro lado, estes constituem os valores mais elevados, pois as restantes despesas ficam bastante aquém, embora não seja de descurar a importância gasta no corte, armação e encaixe dos mesmos, a cargo do azulejador/ladrilhador, sensivelmente um terço do valor da manufactura e pintura.

A montagem no interior do templo deveria ser bem mais complexa do que à partida se poderia pensar, envolvendo para além dos materiais implícitos (cal, areia, respectivo servente e transportes), a armação de andaimes executados por um carpinteiro, e os “carretos de taboados para os d.os andames”.

Mas, até chegarem a Viana do Castelo, os azulejos percorreram um longo caminho. O primeiro carregamento veio de barco, no patacho Nossa Senhora da Vitória Mestre Manuel Barbosa Vogado, sendo depois necessário transportá-los até à vila. O segundo, para o arco triunfal e capela-mor veio por terra, num percurso conhecido desde Valada até Coimbra, depois até ao Porto e por fim até Viana, cujo custo era superior ao do azulejo em si (feitura, pintura e corte)²⁹. Neste transporte não foi esquecido o seguro, feito pelo Coronel Engenheiro Joseph da Silva Paiz sobre os 48 caixotões enviados salvaguardando assim o investimento da Misericórdia no caso de “fogo corssarios inimigos faços amigos e de retençois de Reis e Princepes e de todos os dannos que possão vir a cauzar”³⁰.

Uma referência final para o financiamento da obra de arquitectura e campanhas decorativas, pois uma das rubricas aqui incluídas está relacionada com a venda das antigas talhas e altares³¹, para além de um empréstimo de dois contos e oitocentos mil reis, contraído logo em 1716 a Manuel Barbosa Teixeira e dos onze mil cruzados concedidos por D. João V para a grandiosa obra. Apesar das contas referentes ao azulejo não estarem excessivamente fora das possibilidades da Misericórdia, ficou registada a preocupação da Mesa e do definitório em calcular bem os gastos, de forma a assegurar os seus deveres caritativos para com os pobres.

²⁸ Os indicadores a seguir apresentados foram retirados de ADVC, *Livro das Obras da Igreja*, fls. 44 v. a 48, transcrito por José Rosa ARAÚJO, *op. cit.*, 1983, pp. 30 a 34.

²⁹ José Rosa ARAÚJO, *op. cit.*, 1983, p. 34.

³⁰ Idem, *ibidem*, fls. 46 e 46 v., p. 32.

³¹ Idem, *ibidem*, pp. 19-20.

3. A autoria dos azulejos

O nome de Manuel Borges, que surge na documentação a receber os pagamentos relativos aos seus próprios serviços, mas também aos do oleiro e do pintor, é conhecido de outras obras, na sua maioria, se não totalidade, ligadas aos Oliveira Bernardes. Esta figura do azulejador, a estabelecer a ligação entre os pintores e os encomendadores, organizando e dirigindo no terreno a aplicação dos azulejos, tem vindo a ser valorizada à medida que a documentação recentemente compulsada e os estudos mais actuais se deparam com a sua presença constante no contexto da produção azulejar, para a qual, aliás, já Vergílio Correia havia chamado a atenção³².

Na montagem dos azulejos de Viana, Manuel Borges parece ter-se deparado com alguns problemas. Para além da questão do arco triunfal, outros painéis apresentam deficiências quer na colocação dos azulejos (trocas que podem ser posteriores), quer no que diz respeito à integração de elementos arquitectónicos. As janelas do sub-coro não foram tidas em consideração, tal como não parecem ter sido os retábulos colaterais, que cortam e interrompem os azulejos dos topos do transepto. Situação semelhante acontece com os púlpito



Fig. 63 - Assinatura de Policarpo de Oliveira Bernardes

que, como já se mencionou, resultaram de uma alteração ao plano inicial, situação que ajuda a explicar a necessidade de adaptar os painéis cerâmicos. Uma situação bem resolvida é a da capela-mor, onde as cercaduras integram os vãos da porta e janela de forma exemplar, sabendo depois as figurações adaptar-se ao espaço disponível e, em arco, na zona superior.

Policarpo de Oliveira Bernardes é o outro nome que surge ligado a esta obra, desta feita num dos painéis da capela-mor, por sinal, o último a ser entregue e vindo especialmente de Lisboa: *Policarpus oliua fecit*. Das obras assinadas por Policarpo, esta é, juntamente com o revestimento da capela do Forte de São Filipe, em Setúbal, a incluir a forma verbal *fecit*. Nas restantes, apenas é citado o nome ou aparece *fes* (antiga igreja da Misericórdia de Grândola), ou ainda *pinxit* (Palacete Barbosa Maciel, em Viana do Castelo). A latinização do nome, coincidente com o vocábulo em latim indicando a autoria, verifica-se apenas em Setúbal, sendo as restantes obras assinadas com o nome em português, apesar das muitas variantes que assume. Estas questões

³² Para uma visão de conjunto destas questões, ver o capítulo 1.11 da II parte referente ao azulejador.

das assinaturas são, sem dúvida, bastante importantes, devendo obedecer a uma lógica ou a um significado que por ora não é traduzível.

Apesar de ter inscrito o seu nome na capela-mor, a atribuição deste vasto conjunto de azulejos a Policarpo de Oliveira Bernardes, então com vinte e quatro anos, tem sido amplamente discutida pela historiografia de arte. O primeiro a chamar a atenção para a assinatura da capela-mor foi Joaquim de Vasconcelos, em 1883, mas sem questionar a autoria³³. Em 1906 Sousa Viterbo teceu alguns comentários de vária ordem, não se ocupando, todavia, da autoria³⁴. O mesmo aconteceu em relação a José Queirós, que se limitou a reproduzir a assinatura³⁵. Vergílio Correia apenas citou Manuel Borges, ligando-o a Évora³⁶. Foi Reynaldo dos Santos quem inicialmente defendeu a colaboração entre António e Policarpo de Oliveira Bernardes, respectivamente, pai e filho³⁷. O autor chegou a esta conclusão ao comparar a nave com a capela-mor que, no seu entender, diferem na finura e elegância das figurações e nas cercaduras, as da nave muito semelhantes a outras de António de Oliveira Bernardes. Policarpo é considerado mais seco e sumário, com um grau de fantasia menos que o pai, facto bem presente nos painéis da capela-mor. Roberth Smith seguiu a mesma ideia, assinalando ainda as ligações ao trabalho de Signorelli ou Miguel Ângelo³⁸. Já a posição de Santos Simões é algo ambígua, pois limitou-se a seguir a ideia de Reynaldo dos Santos que cita, mas, ao mencionar a autoria dos azulejos da Misericórdia de Grândola evocou o conjunto de Viana como uma obra única de Policarpo³⁹. Flávio Gonçalves posicionou-se do mesmo modo, ao estudar a igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche⁴⁰. Mais recentemente, Francisco José Carneiro Fernandes seguiu a mesma tese, destacando as diferenças de tratamento entre a nave e a capela-mor, não apenas ao nível da figuração mas

³³ Joaquim de VASCONCELOS, “Cerâmica Portuguesa – estudos históricos”, *Revista da Sociedade de Instrução do Porto*, vol. III, Porto, 1883, n.º 2, p. 78 nota, e n.º 5, p. 221.

³⁴ Sousa VITERBO, *Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*, Lisboa, Typografia da Academia Real das Sciencias de Lisboa, 1906, p. 58.

³⁵ José QUEIRÓS, *Cerâmica portuguesa* (2ª ed.), vol. II, Lisboa 1948, p. 89, n.º 496.

³⁶ Virgílio CORREIA; idem, “A família Oliveira Bernardes”, *A Águia*, n.º 71 e 72, 1717, pp. 196-208. “Azulejadores e pintores de azulejo, de Lisboa – olarias de Santa Catarina e Santos”, *A Águia*, II série, n.º 77 e 78, 1918, pp. 166-178.

³⁷ Reynaldo dos SANTOS, *O azulejo em Portugal*, Lisboa, Ed. Sul, imp. 1957, pp. 122-124 e 127-128.

³⁸ Robert SMITH, *The Art of Portugal 1500-1800*, London, New York, 1968, p. 233.

³⁹ João Miguel dos Santos SIMÕES, *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, p. 92.

⁴⁰ Flávio GONÇALVES, “As obras setecentistas da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche e o seu enquadramento na Arte Portuguesa da primeira metade do século XVIII”, *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, Lisboa, 1982, pp. 5-270; idem, “As obras setecentistas da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche e o seu enquadramento na Arte Portuguesa da primeira metade do século XVIII (conclusão)”, *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, Lisboa, 1983, pp. 245-270.

principalmente ao nível das cercaduras e da maior carga arquitectónica de Policarpo, por contraponto à riqueza escultórica da nave⁴¹.

Em defesa da autoria una de Policarpo, encontra-se José Meco⁴² ou Vítor Serrão⁴³, que advogam as proximidades entre este revestimento e o da nave do santuário dos Remédios, em Peniche, atribuído pelo primeiro investigador a Policarpo.

Neste quadro, importa estudar o núcleo documental disponível, e analisar com algum cuidado as repetições de modelos que se verificam entre os azulejos de Viana e outros conjuntos atribuídos e assinados pelos Bernardes, a fim de procurar novos dados que permitam suportar com mais firmeza uma ou outra tese.

No primeiro documento enviado de Lisboa pelo Coronel Engenheiro Joseph da Silva Paiz, e cujo orçamento seria rectificado por Manuel Borges surge a seguinte frase: “(...) dezaseis milheiros de azuleyo que sendo pintado **pellos milhores pintores** que abitão a d.^a arte de azulajo nesta corte emporta pera **o d.^o pintor** a rezão de quinze mil rs (...)”⁴⁴ (sublinhado nosso). Repare-se na diferença de plural e singular na mesma frase, que não deverá ser um acidente. Na verdade, cremos que ao mencionar aos pintores, no sentido em que foram escolhidos os melhores para executar a pintura, o Coronel se referia à oficina de António de Oliveira Bernardes, na qual trabalhava o seu próprio filho. Já quando se tratou de abordar o pagamento, percebe-se uma *nuance* que deixa para trás “os pintores” passando a designar “o pintor”: naturalmente, seria o proprietário, ou quem dirigia a oficina, a tratar das questões financeiras e a receber o pagamento por um trabalho que era encomendado à oficina, como uma estrutura operativa.

Um outro aspecto a realçar reside no facto de todos os painéis constituírem uma encomenda única que, salvo os percalços posteriores, foi executada e enviada na data inicialmente acordada – 1720. Como são evidentes as diferenças efectivas entre os azulejos da capela-mor e da nave, cremos que estes poderiam corresponder a uma partilha de direcções de trabalhos entre pai e filho, por serem os mais proeminentes pintores da oficina. Tal não excluí, antes pelo contrário, a participação de várias outras mãos na execução da pintura de tão vasta encomenda, dificuldade bem expressa nas diferenças de tonalidade do azul entre os painéis.

⁴¹ Francisco José Carneiro FERNANDES, *O Azulejo – um olhar no Alto Minho e Baixo Minho Litoral*, Viana do Castelo, Centro de Estudos Regionais, 2000, pp. 70-73.

⁴² José MECO, *O azulejo em Portugal*, 2^a ed., Lisboa, Edições Alfa, 1993, p. 225; idem, “BERNARDES, António de Oliveira”, *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, pp. 79-81; idem, “BERNARDES, Policarpo de Oliveira”, *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 83.

⁴³ Vítor SERRÃO, “As campanhas artísticas da igreja de Nossa Senhora dos Prazeres”, *O Programa Artístico da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja*, Lisboa, MC/IPPAR, no prelo.

⁴⁴ ADVC, *Livro das Obras da Igreja*, fl. 43, transcrito por José Rosa ARAÚJO, *op. cit.*, 1983, p. 29.

Por outro lado, o painel onde se encontra a assinatura de Policarpo corresponde a uma encomenda pedida e executada em 1721, para colmatar uma alteração aos planos iniciais. É um conjunto posterior a toda a obra, executado por Policarpo que terá decidido associar a sua assinatura a este trabalho, algo em que inicialmente não pensara. É possível questionar a razão desta opção ou mesmo capricho, mas a verdade é que o facto de se conhecer as circunstâncias que rodeiam o aparecimento da assinatura, permite questionar de forma mais forte a autoria unicamente atribuída a Policarpo.

Resta a obra em si e a comparação com outras dos mesmos autores, para verificarmos de imediato a utilização de modelos gravados semelhantes, certamente propriedade comum da oficina. Boa parte deles continuaram a ser utilizados por Policarpo muito depois da morte do pai.

Entre estes, destacam-se as cercaduras com a representação de um *Homem a subjugar uma harpia*, copiado do conjunto gravado da *História de Eneias*, executada por Giuseppe Maria Mitelli, em 1663, a partir dos frescos pintados pelos Carracci para o Palazzo Fava, em Bolonha. António de Oliveira Bernardes havia já utilizado esta fonte gráfica nos painéis da capela da Ramada, hoje na Casa de Santa Maria, em Cascais (c. 1698), no Santuário de Nossa Senhora dos Remédios, em Peniche (c. 1720) e na capela de Santa Apolónia, na igreja do Pópulo, em Braga. Já as cercaduras do sub coro são idênticas às do sub coro da Misericórdia de Évora, também atribuída a António ou a Policarpo de Oliveira Bernardes.

4. Os painéis de azulejo com a representação das obras de misericórdia

A nave é totalmente revestida por azulejos com a representação das catorze *obras de misericórdia*, em dois registos. As cartelas inferiores informam sobre a obra pintada, acrescentando-se, em alguns painéis, o respectivo número. Nas cartelas superiores encontra-se a transcrição de um versículo, em latim, alusivo ao episódio bíblico representado⁴⁵. Está presente um jogo de intertextualidades, no qual as palavras e as imagens manifestam as obras, esclarecendo, num imediatismo de leitura, o programa doutrinal que se pretende transmitir.

As *obras* espirituais estão representadas do lado do Evangelho e as corporais do lado da Epístola, numa distribuição que confere maior importância às primeiras. Os números referentes a cada *obra* permitem seguir uma leitura correcta, iniciando-se as espirituais no sub-coro, com a primeira – *dar bom conselho a quem o pede* –, e terminando junto ao arco

⁴⁵ Sobre as temáticas, legendas e respectivas traduções ver João D'Alpuim BOTELHO, “A representação das Obras da Misericórdia nos azulejos da Igreja da Santa Casa da Misericórdia de Viana do Castelo”, *I Congresso das Misericórdias do Alto Minho*, Viana do Castelo, 2001, p. 178 - 203

triumfal com a sétima – *rogar a Deus pelos vivos e mortos*. Já as espirituais obedecem a uma lógica inversa, com a primeira junto ao arco triunfal – *dar de comer a quem tem fome*, e a última no sub-coro – *enterrar os finados*. Observa-se, assim, um percurso circular, com início e fim no sub-coro. O enunciado desta sequência não corresponde ao que se fixou nos Compromissos de Lisboa; pelo contrário, segue a ordem expressa no *Memorial dos Pecados*, de Garcia de Resende, com data de 1521; na obra de um anónimo franciscano intitulada *Manual de Confessores e Penitentes*, de 1549; na obra do jesuíta Marcos Jorge, de 1561, *Doutrina christam ordenada a maneira de dialogo, pera ensinar os mininos, pello P. Marcos Jorge*; no *Baculo Pastoral de Flores e Exemplos, colhidos de varia & authentica historia espiritual sobre a Doutrina Christã*, da autoria de Francisco Saraiva de Souza, em 1624, na *Excellencias da Misericórdia e Fructos de Esmolla*, de frei Luís da Apresentação, com data de 1625, e na *Alma instuída na doutrina e vida christã* do Padre Manoel Fernandes, escrita em 1688-1699.

Cada obra de misericórdia tem como fonte de inspiração um episódio bíblico, revelando uma compreensão tradicional destas associações. Por exemplo, para ilustrar a *remissão dos cativos*, optou-se pela analogia com a travessia do Mar Vermelho. Os cativos eram, neste caso, o povo de Israel, que Moisés fez sair do Egipto. A cena da mulher adúltera, a quem Jesus perdoou os pecados, é o mote para *sofrer com paciência as fraquezas do nosso próximo*. Passagens do Antigo e do Novo Testamento que se complementam, tal como as obras espirituais e corporais. À medida que os fiéis percorrem a nave na direcção da capela-mor, estão enquadrados pelo espiritual e corporal, numa dualidade e complementaridade permanente, o mesmo acontecendo em relação aos livros bíblicos, pois a cada episódio do Antigo Testamento corresponde, do lado oposto, uma cena do Novo Testamento. A única repetição ocorre nas obras que marcam a entrada, ambas ilustradas pelo Antigo Testamento.

<i>Rogar a deos pelos vivos e defuntos</i>	AT	<i>Dar de comer a quem tem fome</i>	NT
<i>Sofrer com paciencia as fraquezas do noso proximo</i>	NT	<i>Dar de beber a quem tem sede</i>	AT
<i>Perdoar as injurias</i>	AT	<i>Vestir os nus</i>	NT
<i>Castigar os que erao</i>	AT	<i>Vizitar os enfermos</i>	NT
<i>Consolar os tristes</i>	AT	<i>Dar pouzada aos peregrinos</i>	AT
<i>Encinar os ignorantes</i>	NT	<i>Remir os captivos</i>	AT
<i>Dar bom conselho</i>	NT	<i>Enterrar os mortos</i>	AT

Fig. 64 - Esquema ilustrativo do paralelismo entre as representações do Antigo e do Novo Testamento, na nave da igreja

Observando cada um dos painéis, há a assinalar determinados aspectos que contribuem para uma leitura mais aprofundada do programa iconográfico.

Iniciando estes breves apontamentos pelas *obras espirituais*, na parede de topo do sub-coro, **DAR BOM CONSELHO**, com a indicação de se tratar da primeira, representa a vocação de São Mateus, que era cobrador de impostos e seguiu Jesus quando Este o chamou. A janela que interrompe a arquitectura fundeira, de linguagem clássica, deverá ter sido aberta posteriormente ou não foi considerada no levantamento enviado para Lisboa. Em torno de uma mesa, onde se conta moedas, observam-se várias figuras masculinas (uma espécie de oficina ambulante usada pelos cobradores de impostos?⁴⁶), destacando-se a da direita, que parece ser quem recebe, pois esvazia um saco de moedas sobre a mesa, onde se encontra um livro, um tinteiro e uma pena, com as quais deveria anotar os pagamentos. É Mateus, o cobrador. Mais à direita, um outro grupo de três figuras, com Cristo à frente, como que dizendo a Mateus: *Segue-Me*. É esta passagem que o versículo transcrito refere:



Fig. 65 - *Dar bom conselho*

SEQVEREME ET SVR/GENS SECVTVS EST / EVM. Math. 9v.9⁴⁷ - Partindo dali, Jesus viu um homem chamado Mateus, sentado no posto de cobrança, e disse-lhe «Segue-me!» E ele levantou-se e seguiu-o. É interessante notar que, na continuação deste texto, Jesus afirma preferir a misericórdia ao sacrifício, pois veio chamar não os justos mas sim os pecadores, mensagem certamente conhecida pelos crentes e que se relaciona com a obra em questão.

Já na nave, mas no registo inferior, **ENCINAR OS IGNORANTES** cita o Evangelho de São Marcos 1, 22: ERAT ENIM / DOCENS EOS. / Marc. i. v. 2⁴⁸ - *E maravilhavam-se com o seu ensinamento, pois os ensinava como quem tem autoridade e não como os Doutores da Lei.* Refere-se à estada de Jesus na sinagoga de Cafarnaúm e à cura de um possesso. Os restantes Evangelhos mencionam o episódio, destacando a impressão causada por Jesus, ao falar com autoridade (Lc 4, 32) ensinando que é sobre as suas palavras que se deve edificar. Num cenário arquitectónico de linhas clássicas, a perspectiva muito acentuada da composição

⁴⁶ Luis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano – iconografía dela Bíblia – Nuevo Testamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996 p. 324.

⁴⁷ Texto original da *Vulgata*: *et cum transiret inde Iesus vidit hominem sedentem in teloneo Mattheum nomine et ait illi sequere me et surgens secutus est eum.*

⁴⁸ Texto original da *Vulgata*: *et stupebant super doctrina eius erat enim docens eos quasi potestatem habens et non sicut scribae.*

tem como ponto de fuga a figura de Jesus criança, ao centro, sentado num trono com amplo baldaquino, assente sobre degraus. Ladeiam-no figuras de homens e mulheres, em pé e



Fig. 66 - *Ensinar os ignorantes*

sentados, que falam entre si, mas olham para Ele. Em primeiro plano, encontram-se três livros, no chão, um dos quais aberto ao acaso, como se tivesse sido atirado, anunciando certamente a importância maior das Suas palavras por oposição à dos Doutores da Lei, ou seja, pessoas do partido dos fariseus, entendidas nas Escrituras.

Não se trata de Jesus entre os Doutores, embora possa remeter para esse episódio pela idade jovem de

Cristo, mas é o acto de ensinar os simples, tal como indica a obra, na sinagoga de Cafarnaúm. Há, talvez, uma mistura das duas situações iconográficas, o que não deixa de ser curioso.

Na cartela, um vaso está a ser regado, apenas se visualizando a mão de quem o faz. A legenda *Claves alimenta ministrat*, que pode não ser a correcta leitura, devido ao mau estado do vidrado, tem sido interpretado como *o ócio prolongado propicia o alimento dos vícios*.

CONSOLAR OS TRISTES

apresenta uma composição que diferencia claramente dois tempos distintos, em que o primeiro plano é justificado pela cena que se desenrola à esquerda e ao longe, uma espécie de plano fundeiro, separado por uma ponte. Neste, são visíveis dois camelos, que seguem atrás dos dois



Fig. 67 - *Consolar os tristes*

pastores que tomam conta do gado. Como a legenda ajuda a clarificar, trata-se de um episódio da vida de Job - o roubo das ovelhas e camelos -, e atrás pode-se observar-se o telhado da casa em chamas, depois de atingida por um raio, facto que teve como consequência a morte dos seus filhos, sob os escombros do edifício.

Do lado oposto, Elifaz de Teman, Bildad de Chua e Sofar de Naamá, os três amigos de Job, consolam-no e partilham com ele a sua dor. A mulher, à direita, parece ter um ar

acusador. Ao fundo, a casa em ruínas, com alpendre de colmo, e no chão surgem pedaços de telhas partidas e uma tigela. A cartela transcreve o seguinte versículo do Livro de Job: *VENIENTES / VISITARENT EVM / ET CONSOLAREN / TVR. Job. 2v.11*⁴⁹ / *Três amigos de Job – Elifaz de Teman, Bildad de Chua e Sofar de Naamá – ao saberem das desgraças que lhe tinham sucedido, partiram cada um da sua terra e **combinaram juntar-se, a fim de compartilharem a sua dor e o consolarem.*** Na verdade, depois de atingido pelas mais variadas desgraças, Job recusa-se a amaldiçoar Deus, ao contrário do que pretende a mulher, defendendo que se os bons acontecimentos são bem recebidos, da mesma forma se devem aceitar os maus. Job é entendido como o justo sofredor, aquele que tudo suportou sem blasfemar, encarnando a luta entre a dúvida e a fé. Por ter sido capaz de fazer vencer a última, Deus devolveu-lhe tudo em centuplicado.

O painel seguinte, **CASTIGAR OS QUE ERÃO**, relata o castigo de Heliodoro por ter tentado roubar o tesouro do Templo. O desentendimento entre Onias III, Sumo Sacerdote e um certo Simão, levou a que este último denunciasse a Apolónio de Tárzis a riqueza do tesouro guardado no Templo, o que levou o Governador a falar com o rei e este a mandar Heliodoro saquear o Templo. Quando se preparava para cumprir o seu propósito, um cavaleiro com armadura de ouro montado num cavalo ricamente ajaezado lançou-se sobre Heliodoro, ajudado por dois jovens, ricamente vestidos, que açoitaram o herege. Temendo que o rei pensasse que os judeus haviam organizado um atentado, Onias ofereceu um sacrifício pela cura de Heliodoro, que recuperou da morte certa, convertendo-se.



Fig. 68 - *Castigar os que erram*

Num interior, com uma janela gradeada ao fundo, o Sumo Pontífice afasta-se com dois homens envoltos em vestes. Em primeiro plano, um homem deitado no chão, Heliodoro, despojado das suas vestes, parte das quais jazem no pavimento (parte da armadura...), é açoitado por dois anjos, com chicotes, que correspondem aos dois jovens ricamente vestidos do versículo, enquanto o cavalo, ricamente ajaezado, e montado por um cavaleiro de terrível aspecto, pisa as costas de Heliodoro com a pata dianteira. O versículo da cartela reforça a

⁴⁹ Texto original da *Vulgata*: *igitur audientes tres amici Iob omne malum quod accidisset ei venerunt singuli de loco suo Eliphaz Themanites et Baldad Suites et Sophar Naamathites condixerant enim ut pariter **venientes visitarent eum et consolarentur.***

imagem de castigo divino contra quem peca contra Deus: *TVAVTEM A DEO / FLAGELATVS / Macab 3.v.34*⁵⁰ / «Confessa diante de todos o teu grande poder, tu que foste castigado por Deus.» Ditas estas palavras desapareceram.



Fig. 69 - Perdoar as injúrias

Muitos padecimentos. Por outro lado, e neste caso específico, José revela-se aos irmãos, numa prefiguração do aparecimento de Cristo aos apóstolos ou a Tomé. O versículo escolhido, apesar de fragmentário, ajuda a compreender o sentido da imagem, principalmente se observarmos que as palavras “aproximai-vos de mim” podem ser interpretadas como palavras de Cristo, de quem José é precursor: *ILLI / CLEMEN/TER ACCE/DITE INCVIT ATME / Genes 45 v. 4*⁵¹ / José disse aos irmãos: «Aproximai-vos de mim, peço-vos!» E eles aproximaram-se. José continuou: «Eu sou José, vosso irmão, que vendeste para o Egipto.

O episódio da mulher adúltera constitui o exemplo escolhido para ilustrar a obra **SOFRER COM PASIENSIA AS FRAQVEZAS DO NOSSO PROXIMO**. Jesus inclina-se e escreve

no chão, enquanto a mulher adúltera observa, tal como uma multidão de homens, mais atrás, comprimindo-se num espaço diminuto, apenas sendo possível observar, nos mais recuados, os elmos e as lanças. A cartela reproduz o perdão de Cristo: *NEC EGO TE / CONDENABO /*

Mais reduzido que os restantes painéis, **PERDOAR AS INJVRIAS**, é ilustrado pelo encontro de José com os seus irmãos, destacando-se o abraço em primeiro plano, que simboliza o perdão de todas as ofensas. É possível ainda observar um outro que se ajoelha, amontoando-se, atrás, as restantes figuras. José pode ser entendido como uma prefiguração de Cristo. Por um lado, tal como depois de muitos sofrimentos Jesus ascende ao pai, assim José regressa após



Fig. 70 - Sofrer com paciência as fraquezas do nosso próximo

⁵⁰ Texto original da Vulgata: *et tradidit ei medium exercitum et elefantos et mandavit ei de omnibus quae volebat et de inhabitantibus Iudaeam et Hierusalem*, que não corresponde ao versículo indicado

⁵¹ Texto original da Vulgata: *ad quos ille clementer accedite inquit ad me et cum accessissent prope ego sum ait Ioseph frater vester quem vendidistis in Aegypto*

Joan 8. v11 ⁵² / Disse-lhe Jesus: «Também Eu não te condeno. Vai e de agora em diante não tornes a pecar».

Este painel foi parcialmente copiado da gravura a buril, Jean Baptiste Barbé (c. 1578-1649) segundo Maarten de Vos (c. 1532-1603), com o mesmo tema – *Jesus e a mulher adúltera*. A adaptação foi muito condicionada pelo espaço disponível, mas as figuras são idênticas.

A última das obras espirituais, **ROGAR A DEOS PELLLOS VIVOS E DEFVNTOS**, exhibe,



Fig. 72 - Rogar a Deus pelos vivos e defuntos

apesar da exiguidade do espaço disponível, duas cenas muito similares. Em primeiro plano, um homem com o braço ao peito, dá uma bolsa de dinheiro a um outro, mais jovem. Ao fundo, num outro plano, bem mais recuado e com um arbusto a dividir as representações, acontece o inverso: um jovem oferece a bolsa de dinheiro a um frade, na soleira de uma porta. O versículo, que exalta a fé no perdão dos pecados, apresenta um engano no número do versículo, pois a frase corresponde ao 45 e não ao 46: *SALVBRIS EST. CO/GITATIO PRO DEFV/NCTIS EXORARE* / *Macab. 12. v.46*⁵³ / *Era este um pensamento santo e piedoso. Por isso pediu um sacrifício expiatório, para que os mortos fossem livres das suas faltas.* Neste episódio é relatada a recolha dos mortos no campo de batalha por Judas e seus companheiros, que descobriram ídolos proibidos nas vestes dos mortos, o que explica o seu perecimento. Depois, mandou fazer uma colecta em sacrifício pelos mortos, que enviou a Jerusalém, para que os mortos fossem livres das suas faltas.

Assim se afirmava que os vivos podiam interceder pelo mortos, constituindo o único episódio do Antigo Testamento a valorizar a oração pelos defuntos. Esta passagem fortalece,

⁵² Texto original da Vulgata: *quae dixit nemo Domine dixit autem Iesus nec ego te condemnabo vade et amplius iam noli peccare*

⁵³ Texto original da Vulgata: *sancta ergo et salubris cogitatio pro defunctis exorare ut a peccato solverentur*



Fig. 71 - Gravura a buril de Jean Baptiste Barbé segundo Maarten de Vos (imagem retirada de Luis de Moura SOBRAI, "Heroínas, Santas e Pecadoras na Companhia de Jesus", V Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte, 2001, p. 425)

posteriormente, a afirmação do Purgatório como período de purificação, após a morte. As bolsas de dinheiro que os azulejos representam podem ser alusões ao pedidório de Judas, mas a verdade é que, no século XVIII, a sua mensagem como pagamento de celebração de missas pelas almas do Purgatório deveria ser evidente.

Do lado oposto, e com início junto ao arco triunfal, a primeira obra espiritual é **DAR DE COMER A QVEM TEM FOME**, ilustrando a passagem bíblica que relata a multiplicação dos pães e dos peixes, a fim de saciar a fome a cinco mil pessoas: *DATE ILLIS / VOS MANVCA/RE. Math. 14. v.16*⁵⁴/ «Mas Jesus disse-lhes : «Não é preciso que eles vão; dai-lhes vós mesmo de comer». É um painel com vários azulejos trocados, mas onde se observa a multidão, no plano fundeio, e alguns homens que rodeiam Jesus. Este, sentado ao centro da composição, faz o gesto de bênção, com a mão direita, na direcção dos peixes que o jovem de joelhos segura, numa alusão à multiplicação que irá ocorrer. O homem que, em primeiro plano, está sentado no chão, é muito semelhante à primeira



Fig. 74 - Dar de beber a quem tem sede

figura da gravura referente ao mesmo tema de Dirck Volkertsz. Coornhert, de 1552, ainda que a estampa tenha sido utilizada de forma invertida.

Complementando esta obra, **DAR DE BEBER A QVEM TEM**

SEDE manifesta Moisés a fazer brotar água de um rochedo. Na cartela pode ler-se o pedido do povo junto ao rochedo de Redifim: *DA NOBIS AQV/AM VT BIBA/MVS . Exod. 17 v.2.*⁵⁵ - *O povo litigou com Moisés, e disse: «Dá-nos água para beber».* Moisés, em destaque, ergue a vara e faz aparecer água do rochedo. Várias figuras, amontoam-se para encher os cântaros e beber, a partir do riacho que se forma.



Fig. 73 - Dar de comer a quem tem fome

⁵⁴ Texto original da Vulgata: *Iesus autem dixit eis non habent necesse ire date illis vos manducare.*

⁵⁵ Texto original da Vulgata: *qui iurgatus contra Mosen ait da nobis aquam ut bibamus quibus respondit Moses quid iurgamini contra me cur temptatis Dominum.*

O regresso do filho pródigo é o mote para a representação de **VESTIR OS NVS**, que é a terceira obra, como indica a cartela. Inscrevendo-se nas parábolas sobre misericórdia, este episódio retrata o momento em que o pai abraça o filho, pedindo aos servos a sua melhor túnica, ordem imediatamente cumprida pelo homem que se encontra atrás, enquanto no cimo da escada que serve de fundo à composição se observam dois servos com um boi que, de acordo com as ordens do pai, deveriam ser mortos para o banquete em honra do filho que julgava perdido, mas que regressou. Como refere o versículo, *PRO FERTES / TOLAM PRIMAMET INVITE / ILLVM / Luc. 15. v.22*⁵⁶ -. Mas o pai disse aos seus servos: Trazei depressa a melhor túnica e vesti-lha; dai-lhe um anel para o dedo e sandálias para os pés, constituindo estes objectos - túnica, anel e sandálias -, os atributos do homem livre que o pai devolve ao filho restituindo-lhe a sua dignidade.

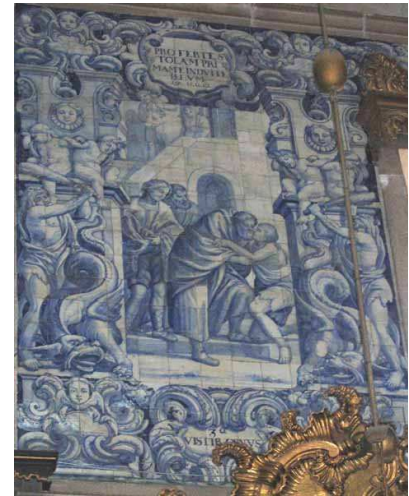


Fig. 75 - Vestir os nus

Ao entrar em casa de Pedro, vendo a sua sogra de cama, Jesus cura-a da febre ao tocar-lhe com a mão, aludindo assim à obra de misericórdia que é **VIZITAR OS ENFERMOS**. Tratados foram também todos quantos, nesse dia, se aproximaram d'Ele para esse fim. O versículo tem aqui a função de legenda, num género quase narrativo: *VENIT IESVS IN / DOMVM PETRI / VIDIT SOCRVM EIVS / IACENT.*



Fig. 76 - Visitar os enfermos

*Math. 8. v.14*⁵⁷ - Entrando em casa de Pedro, Jesus viu que a sogra dele jazia no leito com febre.

A cena passa-se no interior da casa de Pedro, em Cafarnaúm, caracterizada por arcos de volta perfeita, de linguagem clássica. À esquerda, numa cama de bilros, encontra-se a sogra de Pedro, assistida por uma outra mulher. Do lado oposto, Cristo lidera uma série homens (um dos quais mais próximo, e porventura, São Pedro), estendo a mão na direcção da

⁵⁶ Texto original da Vulgata: *dixit autem pater ad servos suos cito proferte stolam primam et induite illum et date anulum in manum eius et calciamenta in pedes.*

⁵⁷ Texto original da Vulgata: *et cum venisset Iesus in domum Petri vidit socrum eius iacentem et febricitantem.*

cama, num gesto de bênção que cura. Note-se que esta acção caritativa não retrata um hospital mas uma casa particular, onde os irmãos tinham obrigação de ir periodicamente, visitando assim os doentes.

DAR POVZADA AOS PEREGRINOS recorda a hospitalidade de Abraão quando recebeu três homens misteriosos, oferecendo-lhes comida e água para lavar os pés, sem saber que estes haviam vindo anunciar o nascimento de um filho: *CVCVRRIT IN O/ CCVRSVM EORVM / DE OSTIO TABER / NACVLI SVI. Geni. 18v.2*⁵⁸ - *Abraão ergueu os olhos e viu três homens de pé em frente dele. Imediatamente correu da entrada da tenda ao seu encontro, prostrou-se por*



Fig. 77 - Dar pousada aos peregrinos

terra. Junto à porta de uma casa, por onde espreita uma mulher, Sara, estende-se uma mesa, num fundo de paisagem. Abraão, mais próximo da casa, projecta-se para a frente a fim de receber os três anjos que se aproximam da mesa, enquanto duas figuras atrás retiram os pratos. A mesa é coberta por uma toalha, mas é possível ver os seus pés torneados, característicos do mobiliário setecentista. Este episódio, directamente ligado à obra de acolher os peregrinos, pode também ser entendido como uma prefiguração da *Anunciação*.

Uma complexa composição alusiva à travessia do Mar Vermelho ilustra a acção de **REMIR OS CAPTIVOS**, num tratamento plástico de grande vigor, bem visível no conjunto de cavalos que chocam entre si, se revolteiam no ar ou caem. Há um certo desequilíbrio, intencional, na importância que se confere à confusão gerada entre os egípcios, e a serenidade de Moisés e dos seus, que observam, na margem, o tumulto causado. O faraó surge em lugar de destaque e, depois, há uma confusão de cavalos a cair, soldados a tentar equilibrar-se, e lanças elevadas ao céu. Do lado oposto, Moisés ergue a vara e as águas do mar voltam ao



Fig. 78 - Remir os cativos

⁵⁸ Texto original da *Vulgata*: *cumque elevasset oculos apparuerunt ei tres viri stantes propter eum quos cum vidisset cucurrit in occursum eorum de ostio tabernaculi et adoravit in terra*

seu curso (antes Moisés havia separado as águas para que o seu povo pudesse passar), impedindo a passagem e gerando o tumulto observado. Este versículo do Êxodo, relata o final da travessia, considerando-se cativos o povo de Israel que saiu do Egito pela mão de Moisés: *LIBERVIT / QVE DOMINVS / INDIE ILLA ISRA / EL DEMANV E / GISCIORVM / Exod. 14. v.30*⁵⁹ - *O Senhor salvou, naquele dia, Israel da mão do Egito, e Israel viu os egípcios mortos à beira do mar.*

Por último, **ENTERRAR OS MORTOS**, indicada como a 7ª obra, exhibe uma legenda relativa à história de Tobite, tradicionalmente apresentada como exemplo desta obra: *SEPELIEBAT COR / PORA EORVM / tob. 1. v.21*⁶⁰, ou seja, “fornecendo pão aos esfomeados e vestindo os nus, e se encontrava morto alguém da minha linhagem, atirado para junto dos muros de Nínive, dava-lhe sepultura”. O episódio traduz a piedade de Tobite, o velho, e o início da sua história pois, mesmo exilado em Nínive, permaneceu fiel ao seu povo enterrando clandestinamente os hebreus, vítimas de Senaquerib. Neste painel, que tem como pano de fundo uma cidade, erguida na protecção de uma muralha, o enterro dos mortos ocorre junto a uma construção aparentemente em ruínas, fora da dita muralha. Em primeiro plano, à direita, um homem sentado parece dar ordens e instruções, enquanto outro observa, apoiado a um muro, surgindo o rosto de um jovem entre os dois anciãos de barbas. Imediatamente atrás, dois homens transportam o morto, para depositar junto a outro, no chão. Tal como o relato bíblico, também aqui a cena se passa fora das muralhas. Tobite deverá ser o mais velho que comanda as operações.

A janela deverá ter sido aberta posteriormente, pois corta o painel e a cartela, cujo desenho se destaca da cena representada.

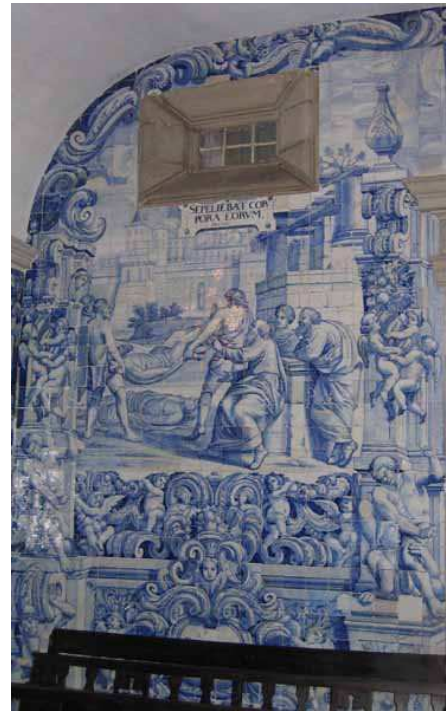


Fig. 79 - Enterrar os mortos

⁵⁹ Texto original da *Vulgata*: *liberavitque Dominus in die illo Israhel de manu Aegyptiorum.*

⁶⁰ Texto original da *Vulgata*: *denique cum reversus esset rex Sennacherim fugiens a Iudaea plagam quam circa eum Deus fecerat propter blasphemiam suam et iratus multos occideret ex filiis Israhel Tobias sepeliebat corpora eorum.*

5. Outras representações azulejares na nave

O painel que sucede a primeira obra espiritual - *dar bom conselho* -, ainda no sub coro, parece um pouco deslocado do programa geral, pois embora trate o tema da misericórdia, é estranho às obras. Trata-se de uma representação do **Rei David**, a tocar harpa. A legenda, uma transcrição do Salmo 88, alude à misericórdia de Deus: *IN AETERNVM / MISERICORDIA / AEDIFICABTVR / Psal 88 v. 3 - Proclamarei que o teu amor (misericórdia) é para sempre e que a tua fidelidade é eterna como o céu.*

Entre as primeiras capelas da nave, confrontantes, os **altares do Senhor da Cana Verde**, são envoltos por cartelas com transcrições bíblicas alusivas à prática das boas obras e à misericórdia. Do lado do Evangelho, a legenda superior recorda as Bem Aventuranças: *BEATI MISERICOR / DES QVONIAM IPSI / MISERICORDIAM / CONSEQVENTVR - Bem-aventurados os misericordiosos, porque eles alcançarão misericórdia (Mt 5, 7).* E a inferior exorta ao seu cumprimento: *EXEMPLVM / ENIM DEDI VOBIS VT / QVEMADMVM / EGO FECI VOBIS / ITA ET VOS FACI / ATIS Joan 13 v.15 - Na verdade, dei-vos exemplo para que, assim como Eu fiz, vós façais também.*



Fig. 81 - Altar do Senhor da Cana Verde – lado da Epístola

Do lado oposto, numa estrutura em tudo idêntica, pode ler-se superiormente que *PRECIPIO TIBIVT / APEBIAS MANUM / FRATRI TVO EGT / NO ET PAVPERI - Sem dúvida, nunca faltarão pobres na terra; por isso, eu te ordeno: Abre generosamente a mão ao teu irmão, ao pobre e ao necessitado que estiver na tua terra (Dt 15, 11).* Já a exortação para fazer bem aos pobres, relaciona-se com a mulher pecadora que derramou perfume de nardo sobre Jesus, em casa de Simão. Perante as manifestações de indignação sobre o gasto do perfume, cujo dinheiro poderia ser dado aos pobres, Jesus respondeu: *SEMPER / ENIM PAV / PERES HA / BEBITIS VO / BISCVM Marc 14, v. 7 - Sempre tereis pobres entre vós, e podereis fazer-lhes bem quando quiserdes; mas a mim, nem sempre me tereis.* Perante duas obras de misericórdia (esmola e unção), Jesus preferiu a unção do seu corpo, como preparação para a morte, que é um acto de fé sobre a sua messianidade. Esta transcrição relaciona-se directamente com a inscrição anterior, ambas alusivas ao facto de que sempre existirão pobres.



Fig. 80 - Rei David

Toda a superfície do arco triunfal é revestida por um amplo painel representando a *Virgem da Misericórdia*. Esta representação parece respeitar a iconografia oficial das



Fig. 82 - *Nossa Senhora da Misericórdia*

bandeiras das Misericórdias, definida por decreto real em 1627, mas o facto de não se inscrever no contexto das bandeiras processionais reduz-lhe o significado institucional para recuperar o sentido moralizador associado à Virgem do manto, muito popular na Europa antes do Concílio de Trento.

Do lado direito estão os poderes terrenos, com as figuras da Nobreza, e o Rei e a Rainha no extremo do arco, a que corresponde do lado oposto, o Papa e um frade trino. Ao centro, os pobres aos pés de Nossa Senhora. Na cercadura, junto às impostas do arco, figuram duas virtudes, que se adaptam ao espaço disponível. Do lado do Evangelho é a *Justiça*, com a espada numa das mãos e a balança na outra. Do lado oposto, é a *Paz* com um ramo de oliveira, também símbolo de misericórdia, e uma coroa de louros na cabeça⁶¹. São estas quem suporta a virtude maior da *Misericórdia*.

Em correspondência com Nossa Senhora da Misericórdia, encontra-se, já no coro alto, o *Agnus Dei*, alusivo ao quinto sinal do Apocalipse, e aos que se mantêm fiéis a Cristo. Ao centro da composição, e suspenso por anjos, o Cordeiro, símbolo



Fig. 83 - *Agnus Dei*

⁶¹ A representação em conjunto das duas Virtudes pode ser entendida, também, como uma alegoria ao Bom Governo.

crisológico, surge com o estandarte da Ressurreição. No plano terreno, várias figuras louvam Cristo, e algumas estendem o que parece ser uma taça, talvez para recolher o sangue que flui do seu peito, numa clara mensagem Eucarística. Os homens da extremidade tocam harpa.

6. As cercaduras

Distinguem-se dois géneros de cercaduras que se diferenciam ao nível das zonas



Fig. 84 - Cercadura



Fig. 85 - *Homem a subjugar uma harpia*, gravura de Giuseppe Maria Mitelli

laterais, uma vez que, superior e inferiormente, encontramos os mesmos enrolamentos e grinaldas, que envolvem os querubins a tocar trombeta, um golfinho e as cartelas centrais.

No primeiro registo do sub-coro, as consolas características dos Oliveira Bernardes⁶² são suportados por figuras masculinas seminuas e muito magras⁶³. Segue-se, já ao nível do painel central, uma luta

entre um homem e uma harpia⁶⁴. Estas cercaduras revestem-se de especial interesse por ter sido possível identificar a fonte gravada que lhe deu origem: uma das gravuras da série *Homem a subjugar uma harpia*, do conjunto da *História de Eneias*, executada por Giuseppe

⁶² Este motivo, muito presente nas composições arquitectónicas de António de Oliveira Bernardes (veja-se, entre outras, a antiga capela de Nossa Senhora da Conceição da igreja das Mercês, em Lisboa), foi estudado por Luís de Moura Sobral, que aponta como grande fonte de divulgação a gravura de uma chaminé, de Jacques Androuet du Cerceau, “que parece ter nascido de um irrespeitoso desenvolvimento do triglifo dórico”. Este elemento foi muito utilizado no Maneirismo e no Barroco, com adaptações e modificações. Cf. Luís de Moura SOBRAL, “Tota Pulchra Est Amica Mea – simbolismo e narração num programa imaculista de António de Oliveira Bernardes”, *Azulejo*, Lisboa, MNA, n.º 3-7, 1999, pp. 71-90.

⁶³ Figura directamente inspirada nos *termini* da Sala Magnani, executada pelos irmãos Carracci para o Palazzo Fava em Bolonha.

⁶⁴ Estes dados contribuem para um mais efectivo conhecimento do processo pictórico dos nossos pintores de azulejo, ao mesmo tempo que nos elucidam sobre o seu conhecimento da arte na Europa e a permeabilidade com que a recebiam. Cf. Vítor SERRÃO, “O Conceito de Totalidade nos espaços do Barroco Nacional: a obra da igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja (1672-1698)”, *Revista da Faculdade de Letras* (de Lisboa), n.ºs 21-22, 1996-97, pp. 245-268; idem, “António de Oliveira Bernardes (1662-1732) e a pintura barroca, entre Portugal e o Brasil. A influência do tecto e telas da igreja de N.ª Sr.ª dos Prazeres de Beja (1690-95)”, *Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*, vol. 2, Rio de Janeiro, 2004, pp. 729-754; “O Património Artístico Barroco da Casa de Santa Maria: o tecto pintado e os azulejos de António de Oliveira Bernardes (1662-1732)”, *Casa de Santa Maria – Raul Lino em Cascais*, (Coord. Ana Constante), Cascais, Câmara Municipal de Cascais, 2005, pp. 81-92; idem, “As campanhas artísticas da igreja de Nossa Senhora dos Prazeres [...] *op. cit.*, no prelo.

Maria Mitelli, em 1663, a partir dos frescos pintados pelos Carracci para o Palazzo Fava, em Bolonha. António de Oliveira Bernardes havia já utilizado esta fonte gráfica nos painéis da capela da Ramada, hoje na Casa de Santa Maria, em Cascais (c. 1698), na ermida de Nossa Senhora da Saúde em Lisboa (c. 1710), no Santuário de Nossa Senhora dos Remédios, em Peniche (c. 1720), e na capela de Santa Apolónia da igreja do Pópulo de Braga, não datado.

A pilastra prolonga-se e a cercadura termina com anjos em torno de uma cornucópia de flores e frutos. Parece haver um sentido ascendente, de luta contra o mal, saindo vencedores os anjos, que possuem a cornucópia, símbolo da abundância.

Uma outra cercadura está presente na nave, ao nível do segundo registo de painéis. As representações figurativas são divididas por pilastras, em que observamos o combate entre um homem e uma serpente alada - com focinho de cão e garras de leão -, certamente Hércules a lutar com o dragão. Dois anjos de costas voltadas, e com os braços entrelaçados, suportam o remate da pilastra, que exhibe a representação de uma figura em relevo, uma espécie de *tondi*, com gola, que recorda algumas das figuras que se observam na varanda maneirista do Hospital, nomeadamente no terceiro registo correspondente à Nobreza⁶⁵. Este género de figuração era muito comum nas gravuras flamengas maneiristas, podendo ter sido esta a fonte de inspiração do artista. Dada a raridade da representação não se pode excluir a possibilidade do pintor ter contactado com a obra de Viana, ou de lhe terem sido enviados desenhos do conjunto da Misericórdia.



Fig. 86 - Cercadura

Assim, ao longo do percurso da nave, há uma luta constante entre o Bem, personificado pelos homens, e o Mal, representado por animais fantásticos que, apesar de dominados pelas figuras masculinas, continuam a lutar. Não deixa de ser curiosa a referência clássica que aqui surge perfeitamente integrada num ciclo profundamente moralista. Poderá ser o périplo de Eneias uma perspectiva da deriva dos fiéis, orientados pelos exemplos misericordiosos observados nos painéis?

⁶⁵ Sobre este assunto consultar Catarina OLIVEIRA, *op. cit.*, 2002, pp. 138-143.

7. Os painéis de azulejo da capela-mor

Os panos murários a revestir são delimitados por um arco de volta perfeita, no interior do qual se abre a porta da sacristia (lado do Evangelho) ou o túmulo de António Monteiro Maciel (lado da Epístola), e uma janela, ambos rematados por sanefas de talha dourada. A estrutura azulejar divide-se em três registos: o primeiro, que acompanha a porta da sacristia, é seccionado por pilastras com duplas volutas (com grinaldas e querubins), que enquadram o vão e as cenas figurativas. Sobre estas, as pilastras prolongam-se, definindo secções centrais côncavas, onde se inscrevem as cartelas reproduzindo versículos em latim e, sobre a porta, uma outra cartela mais decorativa. No último registo, que corresponde ao arco de volta perfeita, as arquitecturas fingidas são substituídas por cercaduras de enrolamentos vegetalistas, que integram a janela através de volutas e grinaldas.

Do lado do Evangelho distribuem-se quatro cenas da vida de Cristo, que se opõem a um número idêntico de episódios da vida da Virgem, numa interessante equivalência temática, através dos *Nascimentos* e *Apresentações no Templo*. A leitura de ambos os conjuntos é feita da esquerda para a direita e de cima para baixo. Cristo corresponde às *obras* espirituais e a Virgem às *obras* corporais, explorando-se, também aqui, a superioridade da vertente cristológica. Todavia, e seguindo uma perspectiva cronológica, deveria primeiro observar-se o ciclo da Virgem, que se interrompe na *Anunciação* e tem seguimento no primeiro quadro do lado oposto, com o *Nascimento de Jesus*. Os temas de Nossa Senhora são, na sua maioria, apócrifos, o que, face às restrições tridentinas, era pouco recomendável, pelo que a sua inclusão deveria obedecer a um sentido muito preciso. Na verdade, o mistério do nascimento de Jesus e da Imaculada Conceição está presente nas quatro cenas, ganhando expressão após o *Nascimento*, do lado oposto, mas não se prolongando mais além do que a *Apresentação no Templo*. É esta a primeira vinda de Jesus, que se opõe ao anúncio da segunda e definitiva, encontrando-se no meio o apelo à prática das *obras de misericórdia*, mais próximas do quotidiano dos fiéis e entendidas como fundamentais na preparação do Dia do Juízo.

Sobre a porta da sacristia e sobre o túmulo que lhe é fronteiro (de António Monteiro Maciel), figura uma fonte e um poço, que são símbolos marianos alusivos à água da vida, e que se encontram em estreita ligação com as representações de Jesus e Nossa Senhora, porque é de vida que estas imagens falam. Mas enquanto a fonte, entendida como água que jorra do alto, pode ser associada a Deus e, por ventura, às *obras* espirituais, que se encontram deste lado, do Evangelho; o poço, que recebe a água, é um recipiente, como aquele onde a

humanidade se banha para a cura e, ou, Redenção e, por isso mesmo, mais próximo das *obras* corporais.



Fig. 87 - *Nascimento de Jesus*

Em cima, à esquerda, o primeiro painel representa o *Nascimento de Jesus* que, deitado sobre uma cama de palha e madeira, recebe a atenção de Maria, à cabeceira e de José, que O abençoa, entre as cabeças do touro e da vaca. Do lado oposto, duas mulheres inclinam-se perante a criança, e atrás agrupam-se outras figuras que espreitam, uma das quais com um cesto na cabeça. No céu, os anjos seguram uma fita com a frase – *GLÓRIA IN EXCELSIS DEO* – *Glória a Deus nas alturas*.

Na cartela inferior, o excerto de um hino alude ao Nascimento: CHRISTVM / CANAMVS / PRINCIPEM / NATVM MA / RIA VIRGINE - *Cantemos Cristo nascido de Maria*.

Segue-se a *Adoração dos Magos*. Tendo por fundo uma espécie de telheiro de madeira, a Virgem com o Menino ao colo (que parece benzer, ou abençoar, o rei mais próximo) e São José mais atrás e de pé, com a sua vara, recebem os Reis Magos. O primeiro, Melchior, de joelhos e com o ceptro por terra, oferece a Jesus o ouro, num cofre cuja tampa se encontra no chão. Mais atrás, Baltasar, o rei negro, transporta a mirra, e entre os dois, Gaspar deveria trazer o incenso num corno da abundância que não se vê. Outras figuras estão agrupadas atrás dos reis, e o cenário é fechado por dois camelos. No céu, brilha a estrela que guiou os Magos. A cartela esclarece o sentido



Fig. 88 - *Adoração dos Magos*

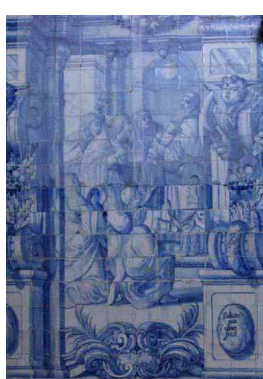


Fig. 89 - *Apresentação de Jesus no Templo*

da vinda dos reis: *ET VENI / MVS ADO / RARE DO / MINV* - *e viemos adorar o Senhor* (Mt. 2, 2).

Entre estes episódios e sobre a porta, surge uma cartela com uma paisagem na qual se destaca, em primeiro plano, uma fonte de base e tanque hexagonal, com um repuxo que jorra desde o remate superior.

No registo inferior, e com muitos azulejos trocados ou mal aplicados, a *Apresentação de Jesus no Templo* revela a Virgem e São José, com a vara florida e as rolas (?), junto a Simeão⁶⁶, que

⁶⁶ O Espírito Santo havia revelado a Simeão, um homem justo e piedoso, que não morreria sem ver Cristo, pelo que, iluminado pelo Espírito, dirigiu-se ao Templo, onde tomou Jesus nos braços, benzendo-O.

segura Jesus nos seus braços. Duas figuras ajoelhadas e uma outra atrás dos pais de Cristo completam a cena, que tem por fundo um espaço clássico marcado por um arco e por um óculo. Na cartela, *NVNC DIMITTIS / SERVVM / TVVM DOMINE Luc. 2 v29 - Agora podeis deixar partir o teu servo*, ao lado da assinatura de Policarpo de Oliveira Bernardes.



Fig. 90 - *Circuncisão*

O ciclo termina com a *Circuncisão*: no templo, com tecto de caixotões, mas sem altar, a Virgem e São José, observam Jesus nos braços dos dois anciãos que realizam a circuncisão. Em primeiro plano, um ajudante transporta uma bandeja com vasos e unguentos.

As cenas da *Vida da Virgem* iniciam-se com episódios directamente inspirados nos Evangelhos Apócrifos, o primeiro dos quais retrata o seu *Nascimento*. Numa cama de torneados

semelhante à da sogra de Pedro, e com dossel seguro por anjos, Santa Ana, com uma mulher à cabeceira, observa as aias que, aos seus pés, e em primeiro plano, se dedicam a cuidar de Maria, envolta por toalhas. Estas, de joelhos, seguram um recipiente onde a recém-nascida se terá banhado e, à esquerda, uma outra, também ajoelhada, dobra um pano. É uma cena íntima, dignificada pela presença dos anjos: o céu desceu à terra para acompanhar tão maravilhoso acontecimento.



Fig. 91 - *Nascimento da Virgem*

A cartela intermédia invoca uma das litanias da Virgem, retirada do Cântico dos Cânticos (Ct 6, 10) *QVASI / AURORA COM / SVRGENS - levantando-se com a Aurora*.

O passo seguinte é a *Apresentação da Virgem no Templo*. A Virgem sobe as escadas do Templo, onde é recebida pelo Sumo Sacerdote, Zacarias que, à porta, se inclina e estende a mão a Maria. À esquerda, dois mendigos, um sentado e outro de pé, observam a cena, e do lado oposto, Santa Ana e São Joaquim, este apoiado na sua vara, acompanham a entrada da filha. A porta da igreja é de linhas rectas, mas com frontão de volutas interrompido por cruz.



Fig. 92 - *Apresentação da Virgem no Templo*

O sentido do versículo transcrito na cartela complementa a representação: *IN SANCTA / SANCTORVM / IN DOMO TVA / DOMINE - no Santo dos Santos, na Tua Casa Senhor*.

Entre os painéis referidos, e sobre o túmulo equivalente à porta da sacristia, a cartela central exhibe a representação de um poço redondo.

No registo inferior, o *Casamento da Virgem* mostra São José, com a vara florida, numa alusão ao facto de ter sido ele o escolhido para desposar a Virgem. Do lado oposto, encontra-se Maria, com o sacerdote, que deveria celebrar a cerimónia, atrás e ao centro. Num plano mais recuado, figuram três convidados, que testemunham a união entre São José, um homem já de idade, e a Virgem, que o Templo quis casar com catorze anos, de acordo com a Lei de Moisés. O tecto é idêntico ao que, do lado oposto, encontramos na *Circuncisão* de Jesus.



Fig. 93 - Casamento da Virgem

Por fim, um episódio canónico, a *Anunciação*, ainda que, como acontece habitualmente, se conjuguem dois temas - *Anunciação* e *Concepção*-, este último obra do Espírito Santo, presente sob a forma de pomba. Esta representação reflecte o espírito e a iconografia divulgada pelos artistas italianos



Fig. 94 - Anunciação

depois da Reforma Católica⁶⁷. A simplicidade do ambiente familiar do quotidiano, que caracterizava esta temática durante a Idade Média e o Renascimento, desapareceu parcialmente, para dar lugar a uma cena em que o céu parece ter *invadido* o quarto da Virgem. Se, por um lado, permanecem resquícios da intimidade familiar, como o vaso florido, símbolo da pureza da Virgem, o anjo Gabriel é transportado por uma nuvem, trazendo consigo o lírio, mas é acompanhado por outros anjos, que no plano celeste, se viram para observar a pomba do Espírito Santo, como testemunhas da resposta de Nossa Senhora ao anúncio que então lhe era feito. Na realidade, a arte

dos séculos XVII e XVIII pretendeu conferir maior grandeza a este episódio, pondo em contacto o céu e a terra, no momento do Mistério da Concepção de Jesus⁶⁸. Na cartela inferior, a resposta de Maria: *FIAT MIHI / SECUNDVM VER / BVM TVVM - Faça-se em mim segundo a Tua Palavra*.

⁶⁷ Emile MÂLE, *op. cit.*, 2001, pp. 230-231.

⁶⁸ Idem, *ibidem*, pp. 230-233.

8. Para uma leitura orientada do programa azulejar da Misericórdia vianense

A representação das obras de misericórdia coexiste, como já foi referido, com uma série de outras temáticas executadas ou não em azulejo. Até agora, a análise concentrou-se apenas nas representações cerâmicas por formarem um conjunto uno, encomendado ao mesmo tempo e, conseqüentemente, pensado como um todo, num programa iconográfico coerente. Este organizou-se, no entanto, na relação com outros suportes, encomendados antes ou depois dos azulejos, mas que com eles foram articulados, produzindo um discurso comum sobre o qual se reflecte de seguida.

Os retábulos de talha dourada, a cujas invocações já aludimos, evocam exemplos de santos, naturalmente com larga prática de obras de misericórdia. O altares do Senhor da Cana Verde estão intimamente relacionados com a figura de Cristo e com a exaltação da misericórdia, como se verificou pela transcrição dos versículos que os envolvem.

O tecto de brutescos da nave, cuja estreita ligação com os azulejos é visível na repetição de volutas, cartelas, e grinaldas, exhibe quatro episódios marianos: *Fuga para o Egipto*, *Morte da Virgem*, *Assunção* e *Coroação de Nossa Senhora*.

Por fim, na parede fundeira da capela-mor, a tribuna do retábulo-mor é fechada pelo painel com a *Última Ceia*, num renovar da mensagem cristológica.

Uma primeira leitura do programa da nave revela que a representação da *Virgem da Misericórdia*, no arco triunfal, marca a separação entre o espaço sagrado da capela-mor, e o dos fiéis, na nave, ligando ainda o lado espiritual ao corporal, o Antigo ao Novo Testamento, com as figurações das duas virtudes – a *Justiça* e a *Paz*⁶⁹.



Fig. 95 - Tecto – *Morte da Virgem*



Fig. 96 - Tecto - *Assunção*

⁶⁹ Neste contexto, o Cordeiro de Deus poderia ser entendido como uma alusão a outra virtude, a Verdade. Assim, seria tentador ver aqui a representação das quatro filhas de Deus (Misericórdia, Justiça, Verdade e Paz), numa alegoria divulgada por São Bernardo que, começou por debater a questão da Criação, para depressa se ocupar da Redenção, vinculando a misericórdia à Redenção e Paixão de Cristo. Esta alegoria, a que se alude no Salmo 84, 11 (“A misericórdia e a fidelidade (verdade) outra vez irão juntar-se; A justiça e a paz de novo se oscularão”), foi muito popular na iconografia medieval, sendo conhecida por D. Leonor através de várias fontes que a ela se referiam. Cf. Ivo Carneiro de OLIVEIRA, *A Rainha D. Leonor (1458-1525) poder, religiosidade e espiritualidade no Portugal do Renascimento*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia, Ministério da Ciência e do Ensino Superior, 2002, pp. 210-226. Todavia, os textos por nós consultados até à data não permitem aferir a importância desta alegoria no decorrer do período que tratamos.

Do lado oposto, o *Cordeiro de Deus*, símbolo da Ressurreição, anuncia a segunda vinda de Cristo que, em toda a sua glória, julgará os vivos e os mortos, num tribunal celeste do qual será o único juiz. Figurando como Cordeiro, é o vencedor sobre o Mal e sobre o pecado, numa evocação da sua Paixão.

As duas composições que fecham o espaço da nave recordam a misericórdia de Nossa Senhora e a certeza da sua protecção, mas celebram principalmente a misericórdia de Cristo, numa perspectiva que se liga directamente ao seu martírio, já presente no programa azulejar com os altares do *Senhor da Cana Verde*: foi a misericórdia que conduziu à Encarnação de Jesus e à Paixão, para salvação da Humanidade. Entre estes dois temas, as catorze *obras de misericórdia* apelam à sua prática, cujos frutos serão tomados em consideração no dia do Juízo Final, e à vitória do Bem sobre o Mal, à semelhança do Cordeiro que venceu a Besta do Apocalipse. As cartelas corroboram esta leitura pois, ao apelo da frase *Sub tuum praesidium confugimus* (sob o abrigo da tua misericórdia nós nos refugiamos), corresponde *timete Deum et date illi honorem* (Reverenciai a Deus e dai-lhe glória) (Ap 14, 7).

Neste programa descobrem-se, assim, as duas grandes vertentes iconográficas das Misericórdias: uma via mariana, e uma outra cristológica, que tende a impor-se.

Já a escolha dos temas da capela-mor levanta, desde logo, alguns problemas de leitura⁷⁰, mas o facto de se integrarem na mesma campanha dos azulejos da nave implica que obedeam a um programa comum.

Uma vez que as obras são representadas por alegorias bíblicas, não há correspondência directa entre os exemplos pintados e a actividade da Misericórdia, como acontece noutros casos em que, por exemplo, se representam enterros da confraria. Por outro lado, é certo que a instituição vianense não cumpria com igual preceito todas as 14 obras, privilegiando naturalmente determinadas acções caritativas, situação que não teve, no entanto, reflexo na selecção das obras, que surgem neste espaço figuradas em cenas do Antigo e do Novo Testamento, em exemplos de conduta acima de qualquer suspeita, muito possivelmente ao contrário do que acontecia com a reputação da Misericórdia nesta época.

Num desenho de 1770, da autoria de Gonçalo Luís da Silva Brandão, inserido no *Álbum das plantas de tudo o que contém a Misericórdia*⁷¹, observa-se a nave com uma grade de madeira em U, elemento que ajuda a perceber qual o percurso espiritual a empreender

⁷⁰ Na verdade, a capela-mor surge, pela menor acessibilidade, como um espaço à parte na lógica do percurso no interior do templo.

⁷¹ ADVC, *Álbum das plantas de tudo o que contém a Misericórdia*, fl. 9.

pelos fiéis no interior do templo, numa aproximação crescente ao altar-mor, onde estava em exposição o Santíssimo Sacramento.

Se há testemunhos de que as grades serviam, muitas vezes para separar os homens das



Fig. 97 - Álbum das plantas de tudo o que contém a Misericórdia, Gonçalo Luís da Silva Brandão

mulheres, impedindo-os de se sentar ao lado uns dos outros⁷², no caso de Viana o seu encerramento total parece definir dois espaços, um mais público e central, e outro mais privado, junto aos altares laterais. Esta questão merece um estudo mais aprofundado, pois há indicações de que, nos espaços com grades em U, as mulheres ficavam na nave e os homens na capela-mor, no cruzeiro, ou nos flancos da nave⁷³, situação que implicaria, na igreja da

Misericórdia de Viana, uma leitura iconográfica diferente para os homens e para as mulheres, sendo permitido aos primeiros o contacto com os episódios da vida de Cristo e da Virgem, mais dificilmente apreendidos a partir da nave.

Concluindo, num espaço “caixa”, como a igreja de Viana, totalmente revestido por azulejos, talha e pintura, os primeiros desempenham um papel fundamental na orientação do olhar de quem a percorre: o seu impacto visual, a par do carácter decorativo e significante, assim o determinam. Concebido expressamente para este espaço, o conjunto azulejar é portador de uma lógica interna, que dirige o olhar do crente, desde o momento da sua entrada, desenvolvendo-se, quanto a nós, em quatro níveis que privilegiam, numa leitura imediata, a ideia de caridade expressa através das obras de misericórdia e, numa leitura mais complexa, a dimensão escatológica da caridade, ligada à Paixão de Cristo.

Num primeiro nível, quem entra observou já, sobre o portal principal, a *Pietá*, sendo imediatamente confrontado, no interior, com as *obras* espirituais (na parede lateral do lado do Evangelho e por isso mesmo fronteira à entrada), e com a *Virgem da Misericórdia*. Numa segunda perspectiva, quem está no interior do templo pode definir um caminho circular, no sentido dos ponteiros do relógio, fazendo a leitura das catorze *obras de misericórdia*, mas ao avançar no sentido do altar-mor, esse percurso torna-se linear, apreendendo a

⁷² Flávio GONÇALVES, “As obras setecentistas da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche e o seu enquadramento na Arte Portuguesa da primeira metade do século XVIII”, *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, n.º 88, 2º tomo, Lisboa, 1982, p. 38.

⁷³ Idem, *ibidem*, p. 38.

complementaridade do espiritual e do corporal, do Antigo e do Novo Testamento, inseridos entre a *Virgem da Misericórdia* e o *Cordeiro do Apocalipse*, num apelo à preparação, em vida, de uma boa morte e, principalmente, de uma nova vida, quando chegar o momento da Ressurreição.

O terceiro nível, referente à vida da Virgem e de Cristo, é acessível a quem entra na capela-mor encontrando-se, por isso mesmo, um pouco à margem. Por fim, o último nível relaciona-se com o percurso de saída do templo, observando-se as *obras* corporais e o *Agnus Dei*: a ideia da Salvação aliada às *obras* corporais, que não eram hierarquicamente as mais importantes mas eram as mais prementes a realizar no mundo exterior e aquelas que permitiam uma maior visibilidade para quem as praticava.