

PARTE II

A representação, em azulejo, das *obras de misericórdia* no Portugal setecentista

Capítulo I

Os programas iconográficos alusivos às *obras de misericórdia* nos espaços das Misericórdias portuguesas de Setecentos

Neste capítulo são os programas iconográficos alusivos às *obras de misericórdia* que nos ocupam. Depois de analisadas as representações europeias e a organização das confrarias portuguesas, importa debruçarmo-nos sobre a pintura de azulejo no Portugal setecentista, chamando desde já a atenção para uma das principais características desta expressão artística - a capacidade narrativa que lhe é inerente. Revestindo amplos panos murários, os painéis de azulejo configuram quadros figurativos de grandes dimensões, aptos a contar uma história e, como tal, a condicionar a leitura e o posicionamento do observador no espaço. Ao criar um sistema narrativo coerente, o azulejo interage com outros suportes, construindo uma complexa obra de arte total, subordinada a um programa iconográfico muito específico, cujo significado urge desvendar. No caso particular das *obras de misericórdia*, para as quais o azulejo foi um suporte privilegiado, o plano iconográfico está definido, importando por isso mesmo analisar todas as suas constantes e variantes no sentido de averiguar a existência, ou não, de uma regra comum às Misericórdias e de um sentido de imagem como emblema/símbolo das actividades que são, na verdade, o fundamento da sua acção caritativa e, em última análise, da sua existência. Esta vertente global constituirá a abordagem do próximo capítulo. Para já, remetemo-nos à observação formal dos programas, iniciando o estudo com uma perspectiva dos espaços azulejados, a que se segue a observação das opções de cada confraria em relação às *obras* a representar, tentando perceber o que esteve na origem destas preferências: programas completos com as catorze *obras*, selecção das espirituais ou das corporais ou, ainda, selecção entre *obras* das duas vertentes. A questão da utilização conjunta da imagem e da palavra como meio mais eficaz de transmitir uma mensagem ocupa-nos no sentido em que influi no significado final do programa das *obras*, o mesmo acontecendo em relação aos exemplos escolhidos para retratar as *obras*, com origem na Bíblia ou em episódios contemporâneos.

Como referimos inicialmente, a leitura orientada no espaço foi um dos aspectos que mais nos preocupou e ao qual conferimos uma maior atenção, corroborada ainda pela análise das eventuais fontes escritas utilizadas quer pelos encomendadores quer pelos próprios pintores e pelas fontes gravadas, bem evidentes na repetição constante de modelos. Ao longo deste estudo, pudemos identificar o recurso a uma série de outras imagens que interpretámos como símbolos plurisignificantes de referência às *obras*. Estes fazem já parte de um contexto muito mais vasto, que é o do equipamento artístico dos templos (e em três casos da Sala do Definitório), em que os azulejos se articulam com outras formas de expressão artística que já existiam no espaço ou que são suas contemporâneas, contribuindo, na sua globalidade, para a chamada *obra de arte total*. É precisamente este enquadramento que procurámos traçar na generalidade, remetendo para o Apêndice (Elenco dos programas azulejares com representação de *obras de misericórdia*) a análise mais aprofundada referente a cada Misericórdia.

Os agentes que possibilitaram os magníficos espaços em apreciação não poderiam ser deixados de fora, principalmente quando a documentação consultada se revelou tão rica em pormenores relativos à organização do trabalho, reforçando a perspectiva do azulejador como o eixo de todo este processo, servindo de intermediário e desempenhando um papel fundamental de ligação entre o encomendador e o pintor. A descoberta de uma série de gravuras que estiveram na origem de alguns painéis implicou uma maior atenção sobre o fenómeno da cópia de pranchas por parte dos pintores, até porque o seu conhecimento ajuda a compreender a formação plástica dos artistas e a sua relação com a arte praticada nos principais centros europeus.

Para o fim, deixámos os programas que considerámos um pouco à margem, por surgirem isolados ou excessivamente fragmentários, de tal modo que é impossível reconstituir minimamente a sua origem; por representarem apenas uma *obra* de uma forma isolada; ou por surgirem num local pouco habitual, como o caso do altar do cemitério de Setúbal. Inscrevem-se ainda neste quadro as igrejas de Chaves e Sousel, cujos temas são passíveis de associar às *obras*, mas sem qualquer certeza ou indicação sobre a correcção da interpretação, a não ser, claro, o próprio espaço em que se inserem. Resta referir, ainda que a título excepcional, alguns programas encontrados no Brasil, pois o inventário para lá do Atlântico não foi, como é natural, tão exaustivo como o efectuado para o território nacional.

1.1 Pintura a fresco e azulejo – uma continuidade?

Já abordámos o azulejo do ponto de vista da sua capacidade narrativa, apta a gerar discursos iconográficos complexos e em estreita relação com as demais manifestações artísticas dos espaços em que se insere. Importa, no entanto, frisar que, no século XVIII, as igrejas das Misericórdias eram, na generalidade, locais de relativa simplicidade: bem cuidados e actualizados em relação às linguagens da época, por vezes com determinadas obras de grande qualidade, mas, de uma forma global, apenas pontuados por altares de talha e alguma imaginária. Excepção feita, naturalmente, às confrarias de maiores dimensões e com maior disponibilidade financeira, cujo estatuto se reflectia na magnificência dos interiores dos seus templos. Os exemplos já estudados de *competição* com outras igrejas, no contexto dos quais se observam campanhas de obras simultâneas ou subsequentes de forma a evitar atrasos na actualização estética dos templos respectivos, funcionou, muitas vezes, como estímulo na renovação dos espaços¹.

Mandar azulejar o interior das igrejas constituiu-se, certamente, como uma solução muito apetecível pois as capacidades narrativas e simbólicas deste material, bem como a possibilidade de criar distintos níveis de leitura, organizando simbolicamente o espaço, servia não apenas um discurso orientado para o fundamento ideológico das confrarias, mas podia ser utilizado com grande liberdade para ilustrar os sermões e as leituras das celebrações litúrgicas que aí decorriam. Numa perspectiva mais prática, evitava-se a armação dos espaços para as festas, com a vantagem do azulejo ser um material lavável, como testemunha uma entrada do *livro de Receita e Despesa* de Estremoz². Por outro lado, o azulejo assumia-se como um investimento não apenas do ponto de vista catequético, mas também emblemático, pois transformava radicalmente os interiores, conferindo-lhes uma imponência que de outra forma dificilmente alcançariam.

O reduzido número de textos coevos que abordam, ainda que de forma sumária, o azulejo, não permitem perceber qual a recepção a esta manifestação artística, pautada exclusivamente pelas tonalidades do azul e branco. É verdade que o azulejo se tornou uma

¹ Veja-se entre outros, o caso de Borba, em que o revestimento da igreja de São Bartolomeu serviu de mote ao revestimento da capela da *Visitação*, na igreja matriz, que era propriedade da Misericórdia e, mais tarde, a nave na própria igreja da confraria. Neste caso específico regista-se a colaboração e o empréstimo de azulejos entre a Misericórdia e a Irmandade de São Bartolomeu. João Miguel Ferreira Antunes SIMÕES, *História da Santa Casa da Misericórdia de Borba*, Borba, Santa Casa da Misericórdia de Borba, 2006, pp. 153-155.

² ASCME, *Livro de Receita e Despesa*, 1765-1766, Livro A1-734, fl. 28. Por sua vez, o Arcebispo de Évora, Frei Luís Teles da Silva, ao visitar a igreja do Convento do Calvário e ao querer melhorar o ornato do templo mandou primeiro pintar de brutesco, ao que “(...) lhe disseram, que a tal pintura não era de muita dura[ção] em razão da humidade da pedra, e que melhor seria se fossem revestidas de fino azulejo com pintura do mesmo brutesco”. Referido por Celso MANGUCCI, “A estratégia de Bartolomeu Antunes”, *Al-Madan – Arqueologia, Património e História Local*, IIª série, n.º 12, Almada, Centro de Arqueologia de Almada, Dezembro de 2003, p.136.

moda de grande sucesso³, mas as próprias fontes contemporâneas não deixam de reflectir alguma admiração pelas suas capacidades⁴. Para os aspectos que nos importa analisar, seria importante poder aprofundar a questão, pois os painéis cerâmicos vêm substituir, ou dar continuidade, aos frescos dos séculos precedentes que, também eles, ocupavam a totalidade das paredes, com imagens de *obras de misericórdia*. É certo que estes eram em menor número, mas há indícios claros de uma continuidade que, no caso de Évora, é flagrante, pois as pinturas a óleo foram aplicadas sobre frescos com a mesma temática, situação que se repetiu, certamente, em relação aos azulejos. Curiosamente, o principal meio de representação das *obras* na Europa, e em particular no período medieval, foi, precisamente, a pintura a fresco, presente no interior das igrejas paroquiais da Grã-Bretanha e da região alpina, e onde se observa o carácter narrativo que o azulejo é capaz de reproduzir em larga escala.

Tal não significa, todavia, que a narratividade tenha condicionado a iconografia das *obras*, pelo menos na Europa, uma vez que são inúmeros os exemplos na pintura de cavalete e as imagens isoladas. É em Portugal que esta ideia de continuidade e de pertença a um ciclo se manifesta de forma mais impressionante, cabendo ao fresco e, depois, ao azulejo, responder com soluções eficazes.

1.2 Os espaços das confrarias

Antes de iniciarmos o estudo dos programas iconográficos alusivos às *obras de misericórdia*, importa analisar, ainda que sumariamente, os espaços em que as mesmas se inserem. À excepção de Abrantes, Estremoz (sala de ensaios da banda) e Santarém, as representações das *obras* encontram-se, preferencialmente, nas igrejas. Estas, em planta longitudinal de nave única, dividem-se em duas tipologias que são as mais comuns no contexto das confrarias nacionais: nave e presbitério sobrelevado, que constitui um género de

³ Merveilleux refere-se mesmo à “moda dos azulejos” (Ayres de CARVALHO, “As Memórias d’El Rei D. João V pelo naturalista Merveilleux”, *D. João V e a arte do seu tempo*, Lisboa, Ed de autor, p. 152).

⁴ Frei Agostinho de Santa Maria, ao referir-se à capela da Quinta da Ramada (cujos azulejos se encontram hoje na casa de Santa Maria, em Cascais), elogia o trabalho de António de Oliveira Bernardes, afirmando que “Debaixo dos quadros das olhargas, que descansão sobre as vergas das portas, & das janelas das tribunas se vem os campos de azulejo, com hum pastoril tão galante & perfeito, que o julguei pelo melhor que havia vindo de Olanda; mas desenguarão-me, que fôra obrado em Lisboa por Antonio de Oliveira” (Agostinho de SANTA MARIA, Frei, *Santuário Mariano*, tomo I, Lisboa, Off. de António Pedroso Gabram, 1707, p. 469). Esta passagem dá conta do respeito pela pintura de azulejo e da relevância da pintura holandesa. Ao continuar, elogia a pintura, acabando a excluir “& o que he mais de admirar, ser isto em azulejo”. Mas a capacidade reflectora, aliada a uma pintura muito cenográfica e plena de cercaduras arquitectónicas e teatrais, levou quer o Padre António Vieira como o Padre Manuel Bernardes a expressar a mesma ideia a propósito dos azulejos: “O prégar há de ser como quem semeia e não como quem ladrilha ou azuleja”, ou seja, quem azuleja engana, no sentido em que ilude (Manuel BERNARDES, C.O., ALMEIDA, Vieira de, 1888-1962, pref., *Os últimos fins do Homem: tratado espiritual dividido em dois livros*, Reprodução facsimilada da 1ª edição de 1728, Lisboa, Revista de Portugal, 1946, p. 37).

planta tardo-renascentista muito caro às Misericórdias; e planta formada por nave e capela-mor, sem transepto ou com transepto inscrito. Inscrevem-se no primeiro caso os templos de Évora, Tavira e Alhos Vedros e, no segundo, Viana do Castelo, Olivença, Mangualde, Redondo, Évoramonte, Vila Franca de Xira e, muito possivelmente, Estremoz⁵. A igreja de Arraiolos, com um transepto de dimensões muito reduzidas, escapa a estas tipologias, embora se desenvolva em planta de nave única e capela-mor. Cerca de metade apresenta coro alto no final da nave (Estremoz, Évora, Viana do Castelo, Olivença, Mangualde, Vila Franca de Xira, Alhos Vedros), mas em Tavira o coro situa-se junto ao presbitério, do lado da Epístola, tendo sido introduzido já no século XIX.

No que diz respeito ao cadeiral dos mesários, Abrantes é o único que conserva aquela que era considerada como a estrutura ideal, ou seja, tribuna aberta numa das paredes laterais da nave, com acesso através da Sala do Definitório, facilitando assim a vida dos irmãos, uma vez que os rituais da confraria eram quase sempre acompanhados por cerimónias religiosas. Em Mangualde, existe uma tribuna na capela-mor, do lado da Epístola, que permite o acesso à Sala do Despacho, mantendo uma tipologia idêntica, tal como em Arraiolos, onde depois se acrescentou o cadeiral na nave. Ao longo das centúrias de Setecentos e Oitocentos, verifica-se uma tendência que situa os cadeirais na nave, junto ao arco triunfal, abandonando-se as tribunas rasgadas⁶. Nas igrejas em questão, os cadeirais encontram-se do lado da Epístola, junto ao arco triunfal. Só Alhos Vedros, Évoramonte, Olivença e Viana do Castelo não apresentam cadeiral, desconhecendo-se a situação de Estremoz. Em Tavira, está do lado do Evangelho, porque o púlpito ocupava o lado oposto, antes de aí ser aplicado o coro. Por fim, o púlpito encontra-se sempre oposto ao cadeiral, ou seja, do lado do Evangelho, à excepção de Viana do Castelo, com dois, confrontantes. Nas igrejas sem cadeiral, como acontece em Alhos Vedros, é possível pensar que os mesários e o Provedor assistiam às celebrações religiosas a partir do coro⁷.

As representações azulejares das *obras de misericórdia* revestem, na generalidade, as paredes da nave e sub-coro (em Alhos Vedros o coro alto), associando-se a outras temáticas, como veremos. À capela-mor ou presbitério, e ao coro alto, estava reservado um programa diferente, ainda que em estreita articulação com as *obras*.

⁵ As transformações de que este espaço foi objecto após ter encerrado ao culto dificulta a leitura da sua configuração original, mas cremos que o arco, ou parte dele, que ainda se observa inscreve esta antiga igreja no segundo grupo.

⁶ Cfr. Paula NOÉ, “As igrejas de Misericórdia do distrito de Coimbra – ensaio de classificação tipológica”, *Monumentos*, n.º 25, Lisboa, 2006, pp. 198-207.

⁷ Veja-se a ficha relativa a Alhos Vedros no Apêndice - Elenco dos programas azulejares com representação de *obras de misericórdia*.

Por fim, as Casas do Despacho são espaços de planta rectangular, destinados às reuniões e aos trabalhos dos órgãos administrativos das confrarias, sem outras particularidades dignas de registo. Em Abrantes, a sala, situada no piso superior, comunica directamente com a tribuna dos mesários, aberta na nave, e em Santarém, também no piso superior, apresenta uma janela de ângulo que abre para a rua. Não se sabe que função encerrava a actual sala de ensaios da banda de Estremoz, que apresenta uma planta rectangular, embora se admita que possa ter correspondido, também, à Sala do Definitório .

Misericórdia	Fundação	Igreja	Azulejos
Estremoz	> 1502	< 1610	1712
Évora	1499	1554-1593	1716
Viana do Castelo	1521	1716-1718	1719-1720
Grândola	1568	< 1568	1719-1720
Olivença	1501	1548	1723
Redondo	> 1521	< 1521	1727
Abrantes	> 1516	1529-1548	1732-1736
Arraiolos	> 1524	1585-1588	1753
Évoramonte	> 1527	XV-XVI	c. 1760
Tavira	> 1499	1541-1551	1760
Vila Franca de Xira	1562-1563	> fim séc. XVI	c. 1760
Estremoz	> 1502	< 1610	
Alhos Vedros	> 1572	1587-1591	c. 1773
Paço Cardido / ???			
Serpa			
Santarém	> 1500	1559-1606	Fim séc. XVIII
Setúbal			1770
Mangualde	1613	1721-1724	1724

Tabela 1 - Fundação, construção das igrejas e campanhas azulejares das Misericórdias em estudo

A tabela anterior permite analisar e confrontar os anos de fundação das Misericórdias com a data da construção dos templos e das campanhas azulejares do século XVIII. Assim, verifica-se que, à excepção de Mangualde, criada no século XVII, as confrarias com representação de *obras de misericórdia* em azulejo remontam, maioritariamente, ao século XVI (Évora e Tavira ao final do século XV), mais precisamente, à primeira metade da centúria, pois só duas - Vila Franca de Xira e Grândola - foram instituídas na segunda metade. Observam-se discrepâncias mais ou menos longas entre as datas da fundação e as construções das igrejas que hoje conhecemos, pois nem sempre as sedes primitivas se situaram em templos pertencentes às confrarias. Na verdade, em muitos casos, a edificação de

instalações próprias acompanhou o desenvolvimento e a afirmação das confrarias, privilegiando uma localização central e próxima dos principais núcleos de poder – a câmara e a igreja matriz⁸.

Os dados disponíveis permitem concluir que apenas as igrejas de Grândola e do Redondo foram construídas de imediato, o mesmo acontecendo em relação à igreja de Évoramonte, sobre a qual se questiona mesmo se não seria anterior à instituição da confraria. Em Olivença, Abrantes, Tavira e Vila Franca o tempo entre a fundação e a edificação do templo é médio, aumentando consideravelmente no que diz respeito a Mangualde, Estremoz, Évora e Arraiolos. Viana do Castelo constitui uma exceção pois a igreja foi reedificada no século XVIII, imediatamente antes da campanha azulejar e em Mangualde o revestimento cerâmico foi também aplicado logo após a construção do templo.

1.3 As opções programáticas de cada confraria

Do conjunto dos dezasseis programas azulejares dedicados ao tema das *obras de misericórdia*, apenas três apresentam a totalidade das catorze acções canónicas, situando-se nas igrejas das respectivas confrarias – Viana do Castelo, Tavira e Vila Franca de Xira. Na Misericórdia de Évora, onde apenas as obras espirituais têm como suporte o azulejo encontrando-se as corporais representadas sobre tela, o programa global acaba por incluir, também, as catorze *obras*. Os quatro exemplos apontados cobrem a totalidade do país, de Norte a Sul e de Oeste a Este.

⁸ Rafael MOREIRA, “As Misericórdias: um património artístico da humanidade”, *500 anos das misericórdias portuguesas: solidariedade de geração em geração*, Lisboa, Comissão para as Comemorações dos 500 anos das Misericórdias, 2000, pp. 135-164.

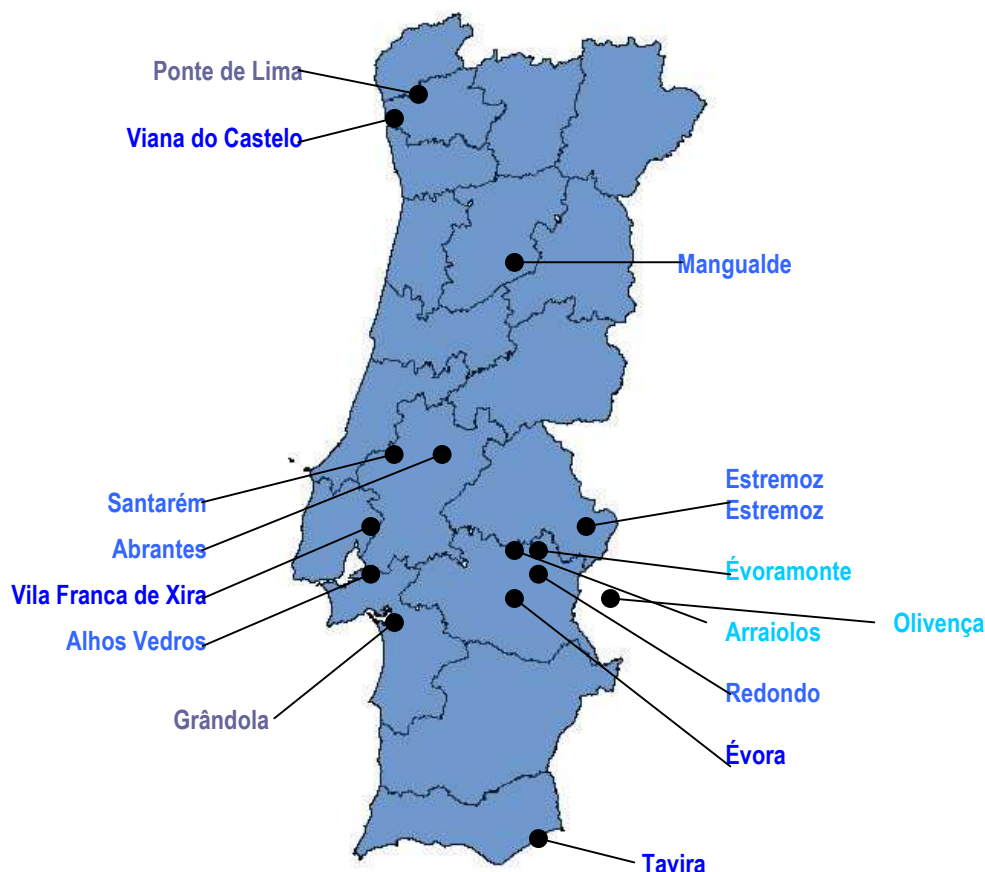


Fig. 61 - Mapa com a indicação dos programas azulejares dedicados às *obras de misericórdia*

Legenda:



É mais antiga a campanha decorativa da cidade alentejana, datada de 1716. Concebidos por António de Oliveira Bernardes, estes painéis de grandes dimensões denotam um tratamento cuidado dos personagens, com panos fundeiros de arquiteturas elaboradas e uma gradação do azul muito própria deste pintor. Aplicados na zona inferior do pano murário, são enquadrados por cercaduras rectilíneas e arquitectónicas, que contrastam vivamente com a talha dourada envolvente da pintura a óleo, no registo superior. As cenas figurativas baseiam-se em episódios bíblicos, devidamente identificados através das transcrições dos versículos correspondentes numa cartela superior, sendo que a identificação da *obra* representada é expressa na zona central da cercadura.

A oficina responsável pelo conjunto monumental de Viana do Castelo, elaborado pouco depois, em 1719-20, é a mesma, dividindo-se os autores⁹ quanto à sua atribuição a António, ou a seu filho, Policarpo de Oliveira Bernardes. Desenvolvido em dois registos, este revestimento cerâmico é bastante mais complexo que o anterior, apresentando cercaduras de motivos arquitectónicos e outros de interpretação mais difícil, onde sobressaem as lutas entre um homem e uma harpia, ou entre Hércules e o dragão, figuras masculinas sentadas, e anjos com cornucópias, símbolos da abundância. Os episódios continuam a ser citações bíblicas, com as transcrições presentes nas cartelas superiores, reservando as inferiores para a identificação e, por vezes, numeração da *obra de misericórdia*.

Bastante mais afastadas em termos cronológicos, e sem autor identificado, são os restantes dois programas: Tavira, executado em 1760 e Vila Franca de Xira, em data próxima. Partilham, por isso mesmo, de um género de cercadura característico da segunda metade da centúria, menos elaborado e bastante mais comum do que as molduras específicas concebidas pelos Bernardes. Em todo o caso, os painéis de Tavira são mais arquitectónicos, terminando em enrolamentos provenientes das taças ou do frontão que remata cada uma das *obras*. Em Vila Franca, a denominada asa de morcego é menos trabalhada e o remate superior mantém-se rectilíneo, configurando, no entanto, painéis que se pautam pela horizontalidade, ao contrário de Tavira, onde a tónica é a verticalidade. Na igreja algarvia, a cartela inferior exhibe o enunciado da *obra* e a superior um símbolo, enquanto em Vila Franca a cartela inferior revela também a designação da acção, mas as transcrições dos versículos bíblicos “saem” das bocas das figuras, como se de uma banda desenhada se tratasse. Tavira é o único destes quatro conjuntos que não tem por base uma temática bíblica, inspirando-se, ainda que com alguma reserva, em motivos e personagens contemporâneos.

Estas quatro confrarias optaram por fazer representar o enunciado canónico, mesmo que tal não correspondesse às suas actividades ou que fosse considerado um programa demasiado vasto para ser cumprido pelas Misericórdias que, como ficou expresso, se concentraram em determinadas tarefas. Tal não significa, no entanto, que, nos programas onde foi necessário realizar escolhas, estas tenham tido por base a acção das confrarias.

Em todo o caso, não deixa de ser interessante notar que, na maioria dos exemplos analisados e nos casos em que houve opções, a preferência incidiu quase sempre sobre as obras corporais, que eram, na verdade, as praticadas pelas Misericórdias que cumpriam a vertente espiritual da Misericórdia, principalmente, aquando das celebrações das missas. Dos

⁹ Consultar a ficha referente a Viana do Castelo no Apêndice - Elenco dos programas azulejares com representação de *obras de misericórdia*.

quinze conjuntos, catorze apresentam *obras* corporais e apenas oito *obras* espirituais. Em todo o caso, esta questão será recuperada no capítulo final.

	Estremoz	Évora	Viana do Castelo	Grândola (painéis em Lisboa)	Olivença	Mangualde	Redondo	Abrantes (sala do definitório)	Arraiolos	Evoramonte	Tavira	Vila Franca de Xira	Estremoz (sala da Banda)	Alhos Vedros (coro)	Paço Cardo (Ponte de Lima)	Serpa	Santarém (sala das sessões)	Setúbal (cemitério)	
Obras espirituais																			
Ensinar os simples		X	X	X					X	X	X	X				X			
Dar bom conselho a quem o pede		X	X						X		X	X				X			
Castigar com caridade os que erram		X	X	X							X	X				X			
Consolar os tristes e os desconsolados		X	X	X					X	X	X	X							
Perdoar a quem nos errou		X	X	X							X	X							
Sofrer as injúrias com paciência		X	X	X						X	X	X							
Rogar a Deus pelos vivos e pelos mortos		X	X							X	X	X							
Obras corporais																			
Remir os cativos e visitar os presos		X	X				X	X	XX*	X	XX	XX*	X*	X				XX	
Curar os enfermos		X	X		XX		X	X	X*	X	X	X	X*			X		X	
Cobrir os nus	X	X	X		XX	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X			X	
Dar de comer aos famintos		X	X		XX	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X			X	
Dar de beber aos que têm sede		X	X		XX	X	X	X	X	X	X	X	X		X			X	
Dar pousada aos peregrinos e pobres	X	X	X		X		X	X	X	X	X	X	X	X				X	
Enterrar os finados	X	X	X		X			X	X		X	X	X	X				X	
Conjugação com outras temáticas																			
	Sete virtudes e N. Sra. da Misericórdia	Obras corporais em tela; Sub coro: Santo Antão e São Paulo; Santa Tais e Santa Ma Egípcia	Vida da Virgem e de Jesus		Coro:eremitas	Flagelação; Jesus no Horto; Hortus Conclusus; porta Coeli			Virtudes Teologais + Santa Catarina	Abóbada capela-mor: vida da Virgem	Símbolos marianos e cristológicos; Salvador do Mundo, vida de Cristo	Nossa Senhora da Misericórdia + Visitação		Vida da Virgem					
Data	1712	1716 (Inscrição)	1719 / 1720	C. 1719-20	1723	1724	1727	1732-36	1753	c. 1760	1760	c. 1760	c. 1760	c. 1773				fim séc.XVIII	Década 1770

Quadro 2 – quadro com as Misericórdias e a indicação das obras representadas

Em Olivença encontra-se um duplo programa na capela-mor e na nave, tendo sido este último executado em 1723 por Manuel dos Santos, cuja assinatura se encontra na parede

fundeira do templo. Para o da capela-mor surgem muitas dúvidas e várias atribuições, desde Policarpo de Oliveira Bernardes para as cartelas¹⁰ ou o mestre P.M.P.¹¹. No contexto das obras corporais registam-se ainda escolhas bem definidas pois em ambos os espaços não se encontra a obra *remir os cativos e visitar os presos* e na nave não figura *dar pousada aos peregrinos e pobres nem enterrar os finados*. Uma vez que nenhum dos conjuntos se limita ao enunciado de São Mateus, nem é perceptível uma complementaridade de representações, é difícil determinar o que terá presidido a semelhante selecção, inspirada em cenas bíblicas do Antigo e Novo Testamento.

Em Mangualde, os painéis inspirados em episódios católicos e de fabrico coimbrão (c. 1724), ilustram apenas três obras, duas delas em painéis de dimensões consideráveis – *dar de comer aos famintos* e *dar de beber aos quem têm sede* – e outra mais reduzida – *vestir os nus*. São quadros superiormente recortados, de remate complexo, que apresentam cartela central com figurações no interior, mas formada por volutas e enrolamentos flanqueados por anjos sentados. Ladeiam-na, nas extremidades do painel e por entre enrolamentos, dois bustos.

Já no Redondo, obra de autor não identificado executada por volta de 1735-37, a ausência de *enterrar os finados* denuncia a inspiração na célebre passagem do Evangelho de São Mateus (Mt 25, 35-36). São painéis de cercadura simples, exclusivamente aplicados na capela-mor, com três cenas de cada um dos lados, que retratam episódios bíblicos, alguns dos quais de difícil interpretação.

Em Alhos Vedros, as obras de misericórdia, influenciadas pela contemporaneidade e materializadas em painéis datados de 1773 sem autor identificado, foram remetidas para o coro alto, aí se encontrando cinco quadros, admitindo-se a possibilidade de dois deles incluírem uma dupla representação por forma a totalizar as sete obras corporais. Muito embora só esteja representado *visitar os presos* é habitual a associação com *curar os enfermos*. Por sua vez, *dar de comer aos famintos* pode figurar em conjunto com *dar de beber aos que têm sede*.

Noutros casos, a necessidade de equilibrar as composições cerâmicas no espaço levou ao desdobramento de determinada obra, como aconteceu em Santarém. Executados já no final do século XVIII, estes painéis, inscritos em medalhões, ocupam a Sala das Sessões, com dois por parede, o que totaliza oito representações, com *remir os cativos*, *visitar os presos* e *curar*

¹⁰ José MECO, “O pintor de azulejos Manuel dos Santos: definição e análise da obra”, *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, Lisboa, 3ª série, 1980, p. 76 e ss.; Rosa Maria RODRIGUEZ DEL RINCÓN, *Olivenza, una ciudad de frontera*, Memoria de Licenciatura inédita, Universidade Computelense, Marid, 1982.

¹¹ Joaquim Soeiro TORRINHA, “Azulejaria antiga em Olivença”, *Revista Hispano-Portuguesa de Investigadores en Ciencias Humanas y Sociales*, n.º 3, Olivenza, 1993, pp.208- 209.

os enfermos a merecerem um painel diferente para cada um. Aqui se encontra, novamente, uma inspiração contemporânea e não nas passagens sagradas.

Na mesma linha são os painéis de Estremoz, actualmente na sala de ensaios da banda da Sociedade Filarmónica Artística Estremocense, embora estes revelem a predominância de um personagem masculino que recorda a figura de Jesus e que, por vezes, apresenta uma auréola, configurando, certamente, a transposição da imagem de Cristo para um ambiente contemporâneo.

Menos comuns são os programas que conjugam a totalidade ou as seis *obras* corporais enunciadas por São Mateus, com algumas, poucas, espirituais. É o que acontece em Arraiolos, conjunto de autor ainda não identificado embora atribuível ao pintor Domingos de Almeida e datado de 1753¹². Nas paredes laterais da nave representam-se as seis *obras* enunciadas no Evangelho (Mt 25, 35-36), distribuindo-se três de cada lado. A última corporal ladeia a porta principal, e é simétrica à primeira espiritual, do lado oposto – *dar bom conselho*. As restantes duas *obras* espirituais – *consolar os tristes* e *ensinar os ignorantes* – encontram-se no transepto, onde se conjugam com as virtudes e a figuração de uma santa. Enquanto no corpo do templo se admite que *dar bom conselho* resolve um problema de espaço e se articula com a última das *obras* corporais, configurando, na saída da igreja, a dualidade intrínseca às *obras de misericórdia*, a selecção do transepto pode entender-se como uma continuação do enunciado que concluía o revestimento, num espaço onde apenas podiam figurar mais dois quadros de maiores dimensões. Tal não significa que não tenha havido coerência no programa, ou que este tenha sido ditado apenas por uma questão de conveniência da área a ocupar, porque é perceptível uma grande unidade na nave. No transepto, apenas disponível para duas *obras*, foram escolhidas as que se sucediam à primeira, numa solução que, aparentemente, se ajusta entre uma base programática alargada e as necessidades de adaptação da pintura cerâmica ao espaço disponível. As figurações têm por base episódios contemporâneos, ainda que com um fundamento bíblico ausente, como se verá, e cada *obra* está devidamente identificada nas cartelas inferiores.

Da década seguinte, 1760, é o conjunto da igreja de Évoramonte, com as *obras* corporais mas sem *enterrar os finados*, embora esta figure no último plano de *rogar a Deus pelos vivos e pelos mortos*, e quatro espirituais – a última delas já referida e *ensinar os simples*, *consolar os tristes e os desconsolados* e *sofrer as injúrias com paciência*. Ao contrário do que se observou até agora, as vertentes da Misericórdia não se encontram

¹² Consultar a ficha referente a Abrantes no Apêndice - Elenco dos programas azulejares com representação de *obras de misericórdia*.

separadas, antes pelo contrário, as *obras* espirituais surgem por entre representações de *obras* corporais. Devido à configuração da igreja, nas paredes laterais da nave há apenas dois painéis, divididos ao meio pelos motivos arquitectónicos das composições figurativas, pelo que as *obras de misericórdia* acabam por se associar duas a duas, mas sem uma lógica aparente, pois do lado do Evangelho observam-se duas corporais e duas espirituais e, do lado da Epístola, lê-se uma associação diferente: corporal/espiritual, e espiritual/corporal. Inferiormente, uma fita revela qual a *obra* ilustrada e os painéis são envoltos por uma moldura plena de concheados próprios já desta segunda metade de Setecentos.

Nos casos de Estremoz, Grândola e Paço Cardido, cujos painéis se encontram aplicados noutros locais que não os originais, é impossível perceber que sentido presidiu, originalmente, a cada um destes programas. O da igreja de Estremoz, atribuído a António de Oliveira Bernardes, foi executado em 1712. Restam seguramente duas obras corporais - *dar pousada aos peregrinos e pobres e enterrar os finados* – permanecendo muitas dúvidas quanto à terceira, que ilustraria, eventualmente, *cobrir os nus*. É natural que o conjunto incidisse sobre as *obras* corporais e as espirituais, mas é impossível determinar quantas ou quais eram as representações. Apenas se sabe que Joaquim de Vasconcellos viu os painéis no local original e identificou parte deles, alguns dos quais alusivos a *obras* corporais: “Rebecca e Abraão (vestidos segundo a época de D. Pedro II); Lot recebendo os peregrinos; Azalias que redime e veste os captivos, etc”¹³. Actualmente, o que ainda permanece no espaço da antiga igreja são painéis alusivos às virtudes e alguns emblemas.

No que diz respeito à igreja de Grândola, José Queiroz descreveu, no seu caderno de notas, cinco *obras* espirituais, das quais apenas duas puderam ser localizadas, em Lisboa, numa colecção particular¹⁴. Faltava *castigar os que erram, dar bom conselho a quem o pede e rogar a Deus pelos vivos e pelos mortos*, sendo impossível determinar quais as razões desta selecção, se é que a houve, e se o conjunto integraria a totalidade das *obras* ou, pelo menos, as espirituais. Não se sabe em que data foram executadas, mas um dos painéis descritos por José Queiroz apresentava a assinatura de Policarpo de Oliveira Bernardes.

Resta referir o conjunto actualmente aplicado no Paço de Cardido, perto de Ponte de Lima, uma quinta setecentista cuja igreja foi revestida, nos anos de 1960, por painéis alusivos às *obras de misericórdia*, de proveniência desconhecida. O programa original contemplava, muito possivelmente, a totalidade das catorze obras, mas neste templo apenas couberam três

¹³ Joaquim de VASCONCELLOS, “Azulejos Nacionaes”, *Revista da Sociedade de Instrução do Porto*, vol. III, n.º 2, 1883, p. 78.

¹⁴ Consultar a ficha referente a Grândola no Apêndice - Elenco dos programas azulejares com representação de *obras de misericórdia*.

corporais e três espirituais, cuja adaptação ao espaço disponível requereu uma enorme habilidade e perícia por parte do azulejador. Baseadas em cenas bíblicas com transcrições em latim dos versículos correspondentes, apresentam molduras profusamente concheadas, já do período rococó.

Conclui-se, portanto, que não houve uma fórmula definida para a selecção das *obras* a representar e que cada confraria determinou o seu próprio programa, tomando em consideração as contingências do espaço e os objectivos de leitura previamente estabelecidos. Naturalmente, os azulejadores detiveram um papel fundamental neste contexto, contribuindo para a definição dos quadros em função do espaço e da escala e adaptando estes pressupostos aos propósitos dos encomendadores.

1.4 A imagem e as palavras

Como foi sendo referido no ponto anterior a propósito de cada um dos conjuntos azulejares, a grande maioria apresenta a designação da *obra de misericórdia* representada, por vezes com o número correspondente, associando-se ainda a esta mensagem textual a transcrição dos versículos bíblicos a que a imagem se reporta.

A ligação entre o visível e o legível é muito antiga, e perdurou na pintura ao longo da Idade Moderna, pois permitia uma maior legibilidade da mensagem visual, contribuindo para uma leitura mais imediata e eficaz da imagem e do seu conteúdo simbólico. Em termos teóricos, as discussões sobre a importância da pintura face à poesia e vice-versa foram uma constante¹⁵. Para o caso que interessa aqui analisar, os painéis de azulejo com representações de *obras de misericórdia*, importa perceber que quase todos eles fizeram uso da palavra, quer para reforçar textualmente a identificação da *obra* ilustrada, quer para facilitar a identificação dos temas bíblicos em que se inspiraram, corroborando o sentido misericordioso dessas mesmas passagens. Apenas os conjuntos do Redondo, de Abrantes, do Paço Cardido e de Santarém não recorreram a este método.

A forma de introduzir a palavra na composição visual apresenta muitas variantes, quer se trate do enunciado da *obra* quer da transcrição de versículos. O recurso à cartela ou à filacteria são as possibilidades mais comuns. As primeiras, ainda que com configurações diferenciadas, exibem a designação da *obra* representada, sempre em português, acrescentando, por vezes, o número a que a acção corresponde. É o caso de Viana do Castelo,

¹⁵ Cfr. Nuno SALDANHA, *Poéticas da Imagem – A Pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*, Lisboa, Editorial Caminho, 1995, em especial sobre a palavra e as imagens o capítulo 1, pp. 29-48 e sobre as teorias e discussões entre pintura e poesia, os restantes capítulos.

onde a cartela se encontra na zona inferior, mas nem sempre inclui numeração. O mesmo acontece em Tavira, embora neste conjunto a numeração esteja sempre presente. Em Arraiolos a cartela é também inferior, mas sem números, situação que se repete em Vila Franca de Xira.



Fig. 62, 63 e 64 - Cartelas dos painéis das igrejas da Misericórdia de Viana do Castelo, Tavira e Arraiolos

Em substituição da cartela surge, por vezes, o que pode ser considerado uma filacteria, que se espalha ao longo do quadro e cujo enunciado está escrito, também, em português. Em Évoramonte esta faixa prolonga os enrolamentos da cercadura situando-se na zona inferior da composição, tal como em Estremoz, na sala de ensaios da banda, e no coro alto de Alhos Vedros. Todos estes painéis foram executados já na segunda metade do século XVIII e parte deles partilha fontes gráficas comuns, pelo que se admite uma eventual influência entre si. As únicas exceções neste contexto são os painéis de Évora, com o enunciado da *obra*, em latim, escrito numa fita de dimensões muito reduzidas na zona superior do quadro, e os de Grândola, cuja identificação, em português, surge na zona inferior da composição, como parte integrante desta e sem qualquer delimitação.



Fig. 65 - Évoramonte



Fig. 66 - Grândola

Para além dos enunciados escritos, observa-se, em muitos painéis, a transcrição de versículos bíblicos, o que reforça o sentido da mensagem a transmitir e orienta o observador na interpretação da pintura. Alguns dos quadros exibem os textos sagrados no interior das cenas, inferior ou superiormente, conforme as possibilidades de espaço e de composição. É o caso de Évora, da capela-mor de Olivença, e do Paço Cardido, todos eles em latim e com a identificação do versículo.



Fig. 67 - Évora



Fig. 68 - Capela-mor de Olivença

Noutros exemplos, como o da igreja de Estremoz e de Grândola, os versículos surgem em filacteras, com transcrições latinas mas sem identificação da fonte no que diz respeito aos azulejos da cidade do Norte Alentejano. Por sua vez, nos painéis de Viana do Castelo e da nave de Olivença a opção recaiu novamente sobre as cartelas, superiores no primeiro caso e inferiores no segundo, mas ambas com a identificação dos versículos, cujas transcrições são em latim.



Fig. 69 e 70 – cartelas dos painéis de Viana do Castelo e da nave de Olivença

Resta referir uma das variantes mais interessantes, a de Vila Franca de Xira, onde as transcrições latinas e com identificação dos versículos, saem directamente da boca da figura central, identificada como Jesus. A excepção encontra-se em *rogar a Deus pelos vivos e pelos mortos* onde surge uma filacteria na zona inferior esquerda do painel. São painéis falantes que reflectem a introdução do conceito de oralidade na pintura, e repetem soluções anteriormente ensaiadas com alguma frequência na pintura barroca catalã e valenciana¹⁶.



Fig. 71 - Vila Franca de Xira

A introdução da palavra no contexto das *obras de misericórdia* veio, por um lado, facilitar a identificação da obra representada pois, como ficou demonstrado, e à excepção de Évora, todos os enunciados foram escritos em português. Já as transcrições bíblicas escritas, naturalmente, em latim, contribuíram para uma leitura mais facilitada da imagem, mas criando níveis diferenciados de interpretação, pois o latim era acessível apenas a um estrato da sociedade com maior nível de cultura. Nesta medida, a palavra demonstra a representação mas também a codifica,

contribuindo de forma decisiva para a estruturação de um programa iconográfico de leituras sucessivamente mais complexas e somente acessíveis a parte dos observadores. Aos iletrados, a quem as imagens deviam ilustrar, é disponibilizada apenas a mensagem mais imediata, certamente aquela que se considerava poderem apreender. A esta, associa-se uma outra, meramente visual, e que se relaciona com os gestos e a composição interna de cada painel, nos quais é frequente observar uma hierarquia rígida entre quem dá e quem recebe, os primeiros numa situação de superioridade e quase sempre em pé, e os segundos, numa posição de inferioridade, sempre num nível abaixo, senão mesmo de joelhos.

Uma nota final para as dificuldades de leitura que o latim encerra e para as constantes faltas de correspondência entre as palavras originais e a transcrição dos azulejos, a par dos *erros* ou *gralhas* relativos ao versículo, que muitas vezes não é o que se encontra indicado. A

¹⁶ Idem, *ibidem.*, p. 32.

título de exemplo, observe-se o que acontece em Évora: no painel *Consolar os tristes e os desconsolados*, o pintor indica o versículo 21 do capítulo 2 do Evangelho de São João quando, na realidade, a transcrição se reporta ao versículo 23. Situação semelhante ocorre no quadro *Castigar com caridade os que erram*, relativo ao versículo 15 do capítulo 2 de São João e não ao 14 como surge pintado; ou em *perdoar a quem nos errou*, cujo versículo é Lc 7, 48 e não 49. Mais grave é em *rogar a Deus pelos vivos e pelos mortos*, porque não é apenas o versículo a estar errado – Jo 11, 24 – mas também o capítulo, pois a transcrição é referente a Jo 17, 24. Em Olivença, em *dar de beber aos que têm sede*, o versículo 11 do *Livro dos Números* pertence ao capítulo 10 e não ao 20, como está nos azulejos. Pelo meio observam-se, ainda, algumas faltas de algarismos mas, desde que tenha sido possível identificar o versículo a que a transcrição alude, as fichas em Apêndice referentes a cada conjunto cerâmico reproduzem em nota o texto original da *Vulgata*. Estas *gralhas* denunciam um programa externo ao pintor, que se viu forçado a copiar frases em latim cujo significado ou origem exacta, eventualmente, lhe escapavam, não deixando de ser estranha a falta de rigor demonstrada. Talvez possa ser justificada por esta tarefa ter sido entregue a um aprendiz ou a um pintor secundário, mas revela uma certa ausência no controle do trabalho por parte do pintor responsável pela oficina, e também uma aceitação do erro por parte do encomendante. É óbvio que a mensagem passava do mesmo modo e era compreendida pelos crentes, mas não deixa de configurar uma situação ambígua.

1.5 Os programas bíblicos - inspirados no Antigo Testamento, na vida de Cristo, e mistos

No que diz respeito à natureza dos programas e ao seu conteúdo simbólico, encontram-se, também neste campo, algumas variantes e, se em determinadas situações é possível identificar a repetição de fontes, na maioria dos conjuntos cerâmicos observados é a diversidade que impera. Tal significa que, do mesmo modo que na selecção das *obras* a representar não se estabeleceu um critério, também em relação às fontes bíblicas não se fixou um conjunto rígido. Antes pelo contrário, as cenas repetidas chegam mesmo a ilustrar *obras* diferenciadas.

INSERIR

quadro

3

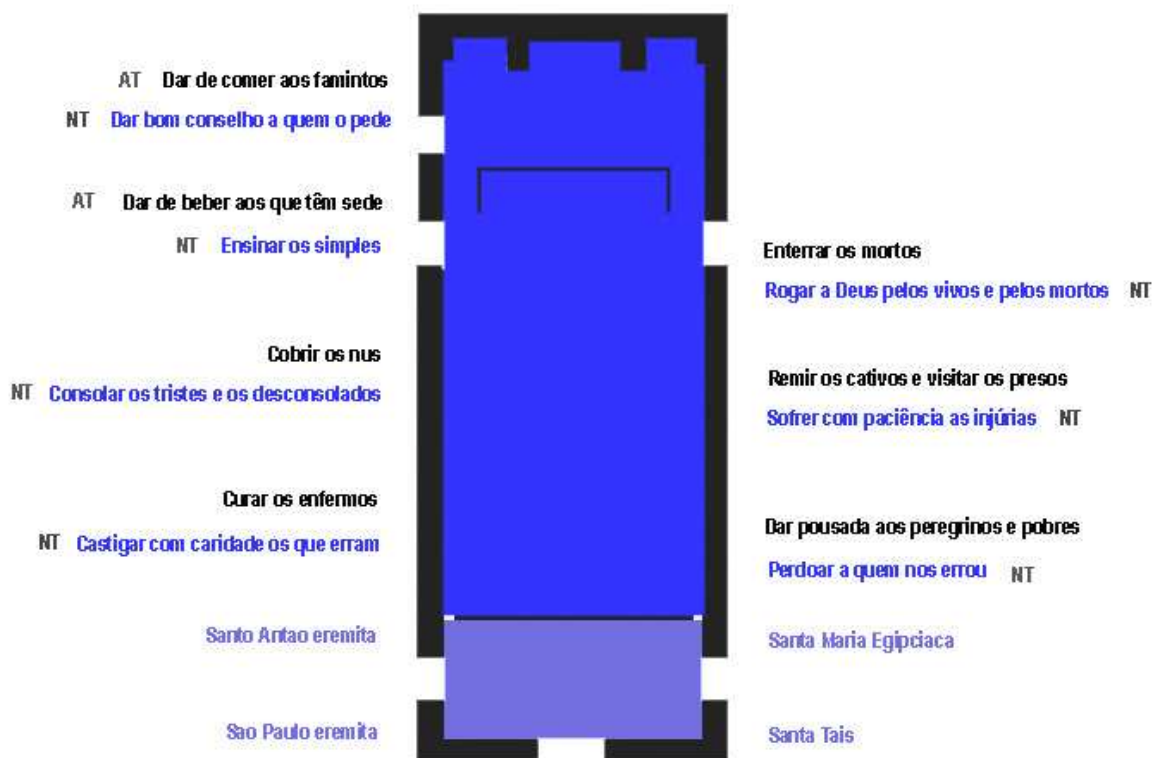


Fig. 72 - Planta da igreja da Misericórdia de Évora

Na generalidade, a opção das confrarias foi a de conjugar episódios do Antigo e do Novo Testamento, mas tratando-os de forma indiscriminada. À excepção de Évora, onde se conjuga pintura a óleo com azulejos, ou Viana do Castelo, não se vislumbra uma opção coerente nas restantes selecções. Na cidade alentejana, as *obras* espirituais, com suporte em azulejo, são representadas apenas por episódios do Novo Testamento e, mais concretamente, por cenas da vida de Jesus, narradas pelos quatro Evangelistas (três de S. João, duas de S. Mateus, uma de S. Marcos e uma de S. Lucas). Já as corporais, pelo menos as que foi possível identificar, são retiradas no Antigo Testamento. Mas, admitindo que a fonte utilizada foi a obra do padre Manoel Fernandes¹⁷, nomeadamente, o capítulo reservado à Misericórdia de Maria, então todos os restantes quadros se reportavam ao Antigo Testamento. Assim, Évora é o único programa no qual, pelo menos em teoria, se observa uma clara divisão entre as duas grandes partes da Sagrada Escritura, correspondendo a mais antiga à vertente espiritual da Misericórdia e o Novo Testamento à vertente corporal.

¹⁷ Manoel FERNANDES, *Alma instruída na doutrina e vida christã pelo padre Mestre Manoel Fernandes, da Companhia de Jesu, confessor del Rei Dom Pedro Nosso Senhor – Tomo primeiro que contem a doutrina da creassam do Mundo até o symbolo dos apóstolos*, tomo I Lisboa, na Oficina de Miguel Deslandes, 1688, pp. 783-794.

Quanto aos exemplos escolhidos, quatro são comuns ao conjunto de Vila Franca de Xira, bem mais tardio (c. 1760) e sem autor identificado – Jesus ensina o Pai Nosso / *ensinar os simples*; parábola do jovem rico / *dar bom conselho a quem o pede*; expulsão dos vendilhões do templo / *castigar com caridade os que erram*; e ressurreição de Lázaro / *consolar os tristes e os desconsolados*. Por sua vez, o episódio da pecadora arrependida repete-se em Grândola, conjunto assinado por Policarpo de Oliveira Bernardes, ilustrando a mesma obra – *sofrer as injúrias com paciência*. Mas os restantes três temas permanecem isolados, não se voltando a encontrar representações idênticas em painéis de azulejo.

Pelo contrário, em Viana do Castelo, os painéis executados pela mesma oficina dos Oliveira Bernardes, oferecem uma complementaridade alcançada pela dicotomia entre ambos os panos da nave, que apenas repetem duas cenas do Antigo Testamento, em frente da porta principal, conforme o esquema aqui apresentado:

<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. 73 - Esquema ilustrativo da complementaridade entre o Antigo e o Novo Testamento, na igreja da Misericórdia de Viana do Castelo

Os episódios que estes azulejos ilustram conjugam imagens pouco usuais, quer do Antigo quer do Novo Testamento, com outras de grande divulgação e quase imediatamente identificáveis com determinada obra. Apesar de invulgar, *rogar a Deus pelos vivos e pelos mortos*, inspirado no Livro dos Macabeus, surge novamente em Vila Franca de Xira. Mas o episódio de Moisés fazendo brotar água do rochedo, de associação fácil a *dar de beber aos que têm fome*, repete-se em Olivença e no Redondo; Abraão e os três anjos, muito utilizado para assinalar *dar pousada aos peregrinos e pobres*, aparece ainda em Estremoz e no Redondo; por fim, o episódio de Tobias e o enterro dos mortos, ao qual se liga o *enterro dos finados*, foi utilizado em Olivença. Curiosamente, o episódio da mulher adúltera (Jo 8, 1-11) serve para ilustrar duas obras diferentes: em Viana representa *sofrer as injúrias com paciência*, enquanto em Vila Franca se refere a *perdoar a quem nos errou*.

Bem mais aleatória é a distribuição do programa iconográfico da igreja da Misericórdia de Olivença, com apenas dois episódios do Novo Testamento. No sub-coro há uma complementaridade entre os livros da Sagrada Escritura, mas na nave os dois temas remetem para o Antigo Testamento. Por sua vez, na capela-mor, apenas o Bom Samaritano se reporta ao mais recente dos textos bíblicos.

Como nos exemplos já observados, também nesta localidade as cenas mais comuns misturam-se com temáticas inéditas e nunca tratadas neste âmbito. Entre as primeiras incluem-se a célebre passagem de Moisés a fazer brotar água do rochedo, o episódio de Rebecca na fonte e o enterro dos mortos por Tobite, que se repetem noutros templos. Uma das mais curiosas imagens é a que ilustra *vestir os nus*, representada por Deus a estender túnicas de pele a Adão e Eva para que estes, nus depois do pecado original, se pudessem cobrir. As restantes são igualmente pouco comuns.

Por sua vez, em Mangualde observam-se dois milagres de Jesus – a *multiplicação dos peixes* a par das *bodas de Canaã* – e o célebre episódio em que São Martinho reparte a sua capa, tratando apenas episódios do Novo Testamento.

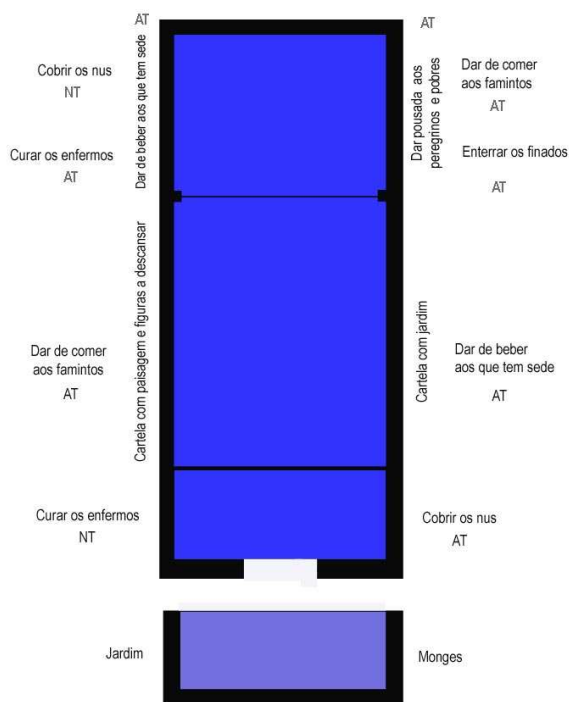


Fig. 74 - Planta da igreja da Misericórdia de Olivença

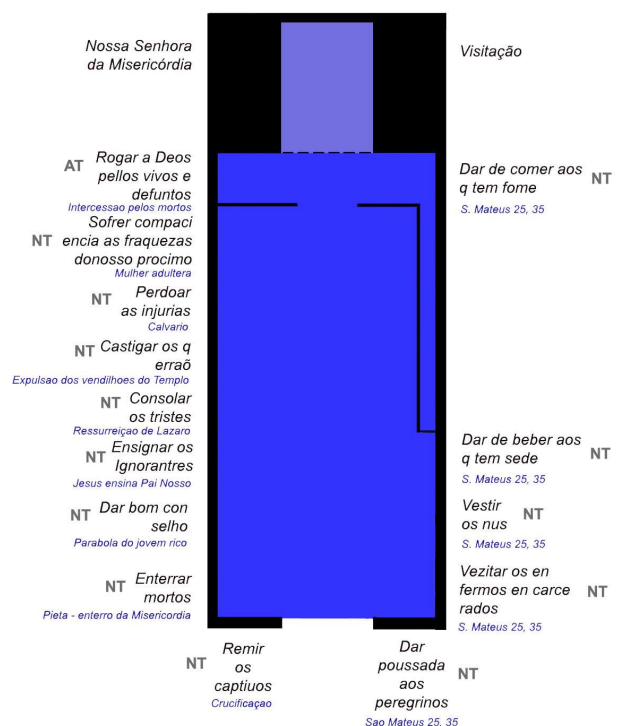


Fig. 75 - Planta da igreja da Misericórdia de Vila Franca de Xira

Em Vila Franca de Xira apenas *rogar a Deus pelos vivos e pelos mortos* se refere ao Antigo Testamento, nomeadamente, ao segundo livro dos Macabeus. Todos os restantes treze quadros se reportam ao Novo Testamento, constituindo as *obras* corporais, sem o *enterro dos mortos*, o único exemplo de ilustração da passagem do Evangelho de S. Mateus que serviu de base ao enunciado das *obras de misericórdia*. Apesar da transcrição do versículo bíblico, a verdade é que as figuras são contemporâneas e é o texto que estabelece a ligação com a Sagrada Escritura, numa solução que escapa à ilustração directa observada até agora. A relevância da iconografia de Vila Franca é ainda atestada pela representação do enterro de um irmão, facto pouco usual num contexto de ilustração das actividades praticadas pelas confrarias, e apenas observado em Abrantes ou no cemitério de Setúbal. Por sua vez, as *obras* espirituais apresentam episódios muito comuns e que já se observaram noutros programas, caso do jovem rico, da expulsão dos vendilhões do templo e da ressurreição de Lázaro, que surgiam em Évora. A única obra do Antigo Testamento também já havia sido representada em Viana do Castelo. Menos usual é a utilização de uma imagem tão comum como a Crucificação para ilustrar *sofrer as injúrias com paciência*, muito embora Cristo seja, como é evidente, o grande modelo desta *obra* em particular, surgindo aqui com mais destaque a ligação da prática das *obras* à Redenção.

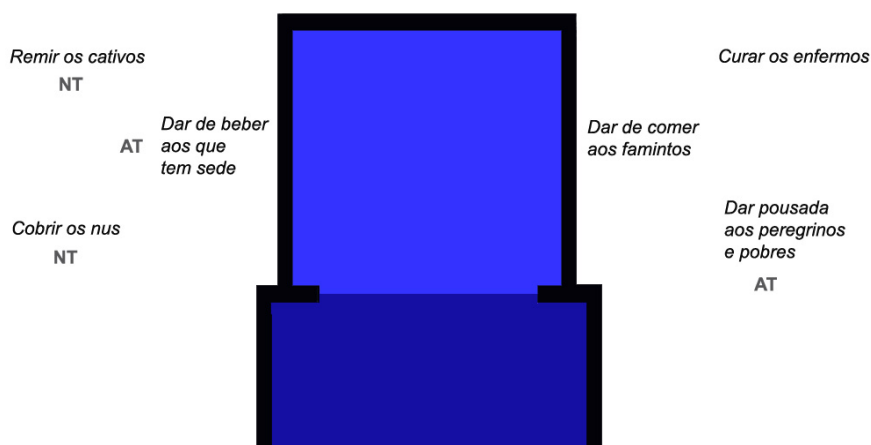


Fig. 76 - Pormenor da capela-mor da igreja da Misericórdia do Redondo

Se as igrejas até agora examinadas apresentam programas que reúnem de forma mais ou menos ordenada narrações da Sagrada Escritura, a capela-mor do Redondo destaca-se por conjugar este género de planos com representações do quotidiano, consubstanciando o que aparenta ser uma combinação única. Se o Bom Samaritano e São Martinho aludem, respectivamente, a *remir os cativos* e *cobrir os nus*, Moisés e Abraão reportam-se a *dar de*

beber a quem tem sede e a dar pousada aos peregrinos e pobres. Já curar os enfermos e dar de comer aos famintos não se parecem encaixar em nenhum relato bíblico conhecido, ilustrando antes o quotidiano, ideia que ganha maior credibilidade se se atender às fontes gráficas utilizadas para os enfermos, comuns a Arraiolos, Tavira e Vila Franca de Xira, ou seja, a outros programas de inspiração não bíblica.

Resta referir os três casos que não se encaixam na grelha de análise proposta, por não terem permanecido íntegros ao longo dos tempos, chegando aos dias de hoje apenas uma parte dos painéis que compunham os seus programas originais.

Os dois quadros subsistentes da antiga igreja de Estremoz apresentam um tema do Antigo Testamento, Abraão e os três anjos, e um outro que tem sido interpretado como a Deposição de Cristo, ou seja, do Novo Testamento. No entanto, e tomando em consideração a descrição efectuada por Joaquim de Vasconcelos em 1883, quando os azulejos ainda se encontravam no seu local original, havia mais três episódios inspirados no Antigo Testamento, já antes referidos - “Rebecca e Abrahão (vestidos segundo a época de D. Pedro II); Lot recebendo os peregrinos; Azalias que redime e veste os captivos, etc”¹⁸. A falta de informação relativamente aos restantes quadros e à sua disposição no templo não permite conclusões mais específicas.

Situação semelhante ocorre no que diz respeito a Grândola, de cujo programa apenas são conhecidos dois painéis alusivos a *perdoar a quem nos errou* e a *sofrer as injúrias com paciência*, ambos ilustrados pelo mesmo episódio da pecadora arrependida narrado por S. Lucas, 7, 36 e 48, que já havia sido identificado em Évora.

Por fim, o conjunto hoje aplicado no Paço do Cardido exhibe unicamente transcrições de passagens do Antigo Testamento, o que poderia indicar ter sido o único programa exclusivamente baseado neste conjunto de escritos bíblicos. Todavia, regista-se uma falta de correspondência entre o texto e a pintura, pois a obra *castigar com caridade os que erram* parece ilustrar a expulsão dos vendilhões do Templo, e não o versículo 5 do capítulo 8 do Livro dos Provérbios.

1.6 Um retrato das actividades contemporâneas

Se os programas bíblicos preencheram boa parte dos conjuntos iconográficos relativos às *obras de misericórdia*, muitos outros apresentam uma composição que se afasta dos modelos da Sagrada Escritura, procurando retratar as catorze *obras* através de imagens

¹⁸ Joaquim de VASCONCELLOS, *op. cit.*, 1883, p. 78.

quotidianas, em que estas acções eram praticadas por figuras de alta condição social em favor dos membros mais desfavorecidos da sociedade, representados por quem recebia.

Todavia, nem todos os conjuntos cerâmicos obedeceram a esta linearidade, apresentando, pelo contrário, uma série de variantes e sugerindo outras tantas interpretações que, muitas vezes, se aproximam da vertente bíblica. Entre estes, merece especial referência a série de Arraiolos. A descoberta das gravuras que estiveram na base de quatro dos painéis desta igreja – *As sete obras de misericórdia, após Ticiano*, gravada por Giovanni Suizzero e publicada por Matthias Bolzetta¹⁹ - permitiu identificar uma forma de composição muito comum no Norte da Europa e divulgada em vários catecismos de grande influência. Trata-se da representação, numa mesma prancha, de várias cenas, mas sempre alusivas a um só tema, com a intenção de reforçar uma ideia ou um determinado sentido. Um dos exemplos mais divulgados, e que tanta fortuna conheceu, é a série de gravuras dedicada às *obras de misericórdia* realizada por Philippe Galle, em 1577. O episódio de primeiro plano é contemporâneo, mas atrás encontra-se uma cena do Antigo ou do Novo Testamento, configurando uma sequência em que o presente era justificado pelos textos bíblicos, de acordo com o género de discurso que se defendia após o Concílio de Trento, ou seja, a exposição confirmada pela Bíblia²⁰. Acontece que, em Arraiolos, os episódios que ilustravam a Sagrada Escritura, assim fundamentando a acção quotidiana, desapareceram para dar lugar a uma representação sem qualquer relação directa com a Bíblia, a não ser a sua própria invocação. Admite-se, então, tratar-se de uma adaptação consciente, que eliminou os vestígios bíblicos, optando por uma imagem exclusivamente contemporânea.

Outro caso interessante é o de Tavira, cujos painéis ilustram a realidade envolvente, mas onde a figura que recebe e, por vezes, a que dá, recorda de forma impressionante a iconografia com que Jesus é habitualmente caracterizado. Numa série anterior, a de Abrantes, esta ideia já se intuía, mas apenas em alguns dos quadros. E na sala de ensaios da banda, em Estremoz, a figura do receptor que recorda a imagem de Jesus, surge, em determinados painéis, com uma auréola, o que confirma a identificação e esta tendência para representar o sagrado em episódios aparentemente mais próximos da contemporaneidade.

Apesar do propósito de caracterização do quotidiano, nem todas as pinturas apresentam uma caracterização arquitectónica coincidente com a realidade portuguesa, ou um tratamento cuidado das roupagens, antes surgindo mais como tipos sociais. Excepção feita aos

¹⁹ Frank Jewett MATHER JR., “A Titian problem – the Seven Acts of Mercy”, *Gazette des Beaux-Arts*, VI series, vol. XXII, n.º 910, Nova Iorque, 1942, pp. 165-172.

²⁰ Para uma análise mais detalhada consultar Ralf van BÜHREN, *As obras de misericórdia na arte do século XII ao século XVIII*, Hildesheim, Olms, 1998, pp. 139-140.

muçulmanos, facilmente identificados como tal, ou aos frades trinitários, com a cruz do hábito bem à vista. Em Abrantes, o traje dos nobres é cuidado, e os edifícios de linguagem clássica não são dissonantes, tal como a imagem do hospital, com as suas fileiras de camas idêntica a outras imagens conhecidas de enfermarias setecentistas²¹. Já em Arraiolos, as arquitecturas fundeiras são de grandes dimensões, apenas se apreendendo pormenores de edifícios cuja totalidade não é compreensível, pautando-se por uma linguagem clássica, certamente inspirada em tratados de arquitectura. Um maior contraste verifica-se em Évoramonte, com planos fundeiros de casas e outras construções de telhados pontiagudos a fazer lembrar uma tradição muito mais próxima do Norte da Europa e da pintura aí produzida em períodos anteriores. Em Tavira, as composições apenas deixam observar uma pequena parte dos edifícios, também eles, na sua maioria, de linguagem clássica.

1.7 Contributos para uma leitura orientada no espaço

A disposição dos painéis de azulejo em cada uma das igrejas revela que, apesar da integração no espaço obedecer a lógicas diferenciadas, a sequência pela qual as *obras* são representadas é idêntica, pelo menos, em seis. Esta primeira conclusão foi possível, apenas, porque três conjuntos apresentavam cartelas com a numeração das *obras*, facto que conduziu à definição de um esquema interpretativo, capaz de revelar qual a orientação de leitura subjacente a cada programa iconográfico. Em espaços “caixa”, como são a maior parte das igrejas da Misericórdia ou salas do Consistório, totalmente revestidos por azulejos, que muitas vezes se conjugam com outros elementos decorativos como a talha e a pintura, os primeiros desempenham um papel fundamental na orientação do olhar: o seu impacto visual, a par do carácter decorativo e significante, assim o determinam. Concebidos expressamente para cada um dos espaços, os conjuntos azulejares são portadores de uma lógica interna, que dirige o olhar do crente desde o momento da sua entrada, desenvolvendo-se, depois, em vários níveis, conforme o ponto de vista e o grau de erudição do observador, mas muito marcados pela personalidade de quem idealizou o ciclo.

Évora é anterior a Viana do Castelo, mas foi este último conjunto que possibilitou uma primeira definição da sequência das *obras*. A determinação só não foi total porque nem todos os quadros se encontram numerados. Na realidade, a confirmação do enunciado que os encomendadores destas estruturas cerâmicas seguiram foi possível com o programa de Tavira,

²¹ Cfr. Pintura a óleo sobre tela de mestre desconhecido do século XVIII, que se encontra no Museu de Setúbal / Igreja de Jesus.

onde todos os painéis estão numerados de forma inequívoca. Assim, a sequência encontrada foi a seguinte²²:

Obras espirituais

Dar bom conselho a quem o pede

Ensinar os simples

Consolar os tristes e os desconsolados

Castigar com caridade os que erram

Perdoar a quem nos errou

Sofrer as injúrias com paciência

Rogar a Deus pelos vivos e pelos mortos

Obras corporais

Dar de comer aos famintos

Dar de beber aos que têm sede

Cobrir os nus

Curar os enfermos

Dar pousada aos peregrinos e pobres

Remir os cativos e visitar os presos

Enterrar os finados

A posse desta sequência determinou uma grelha de análise à qual todos os programas foram submetidos, admitindo-se que, em princípio, boa parte dos encomendantes reconheciam este enunciado como o correcto para a expressão das *obras de misericórdia*, mas tinham entendimentos muito variados quanto à sua disposição no espaço.

²² Continua-se a empregar as designações actuais, embora se registem várias diferenças em relação aos textos da época e às próprias inscrições pintadas nos azulejos, como se verá no capítulo seguinte ao abordar as fontes escritas.

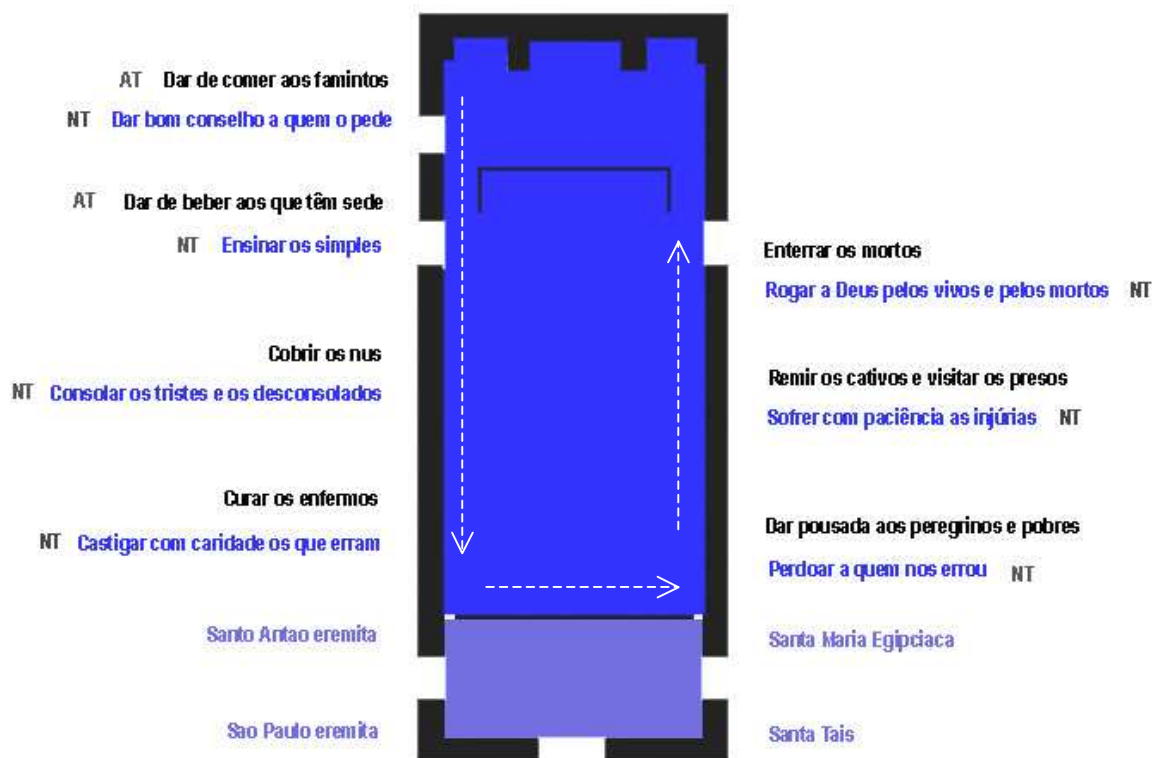


Fig. 77 - Esquema de leitura da igreja da Misericórdia de Évora

Em Évora, o início da leitura dos azulejos com *obras de misericórdia* situa-se na capela-mor, do lado do Evangelho, desenvolvendo-se no sentido inverso aos ponteiros do relógio através da nave, *ignorando* o sub-coro, e terminando junto à capela colateral do lado da Epístola. Ao entrar no templo, o crente é confrontado com outras temáticas relativas a santos eremitas, analisadas mais adiante, alcançando a nave a meio do programa, cuja leitura, a partir do espaço interno, é efectuada da direita para a esquerda, ou seja, ao contrário do que é hábito no mundo ocidental. Facto que se compreende se admitirmos que a lógica de distribuição do espaço se relaciona com o altar-mor, ponto fulcral da igreja, onde tudo começa e tudo acaba.

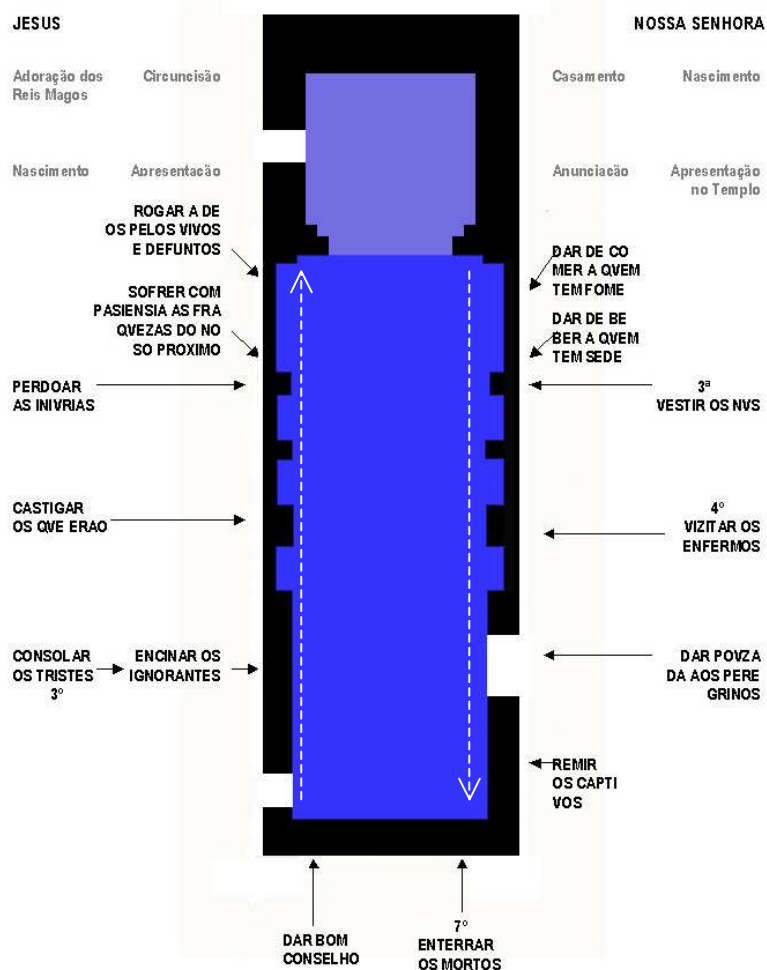


Fig. 78 - Esquema de leitura da igreja da Misericórdia de Viana do Castelo

Uma concepção bastante diferente é a que se encontra na igreja da Misericórdia de Viana do Castelo, onde se distinguem vários níveis de leitura, intimamente relacionados com a restante iconografia presente no templo, que expressa, numa leitura imediata, a ideia de caridade através das *obras de misericórdia* e, numa leitura mais complexa, a dimensão escatológica da caridade, ligada à Paixão de Cristo. Restringindo-nos para já às *obras de misericórdia*, quem entra na igreja, pelo portal aberto na parede lateral, é imediatamente confrontado com as *obras* espirituais (na parede lateral do lado do Evangelho e por isso mesmo fronteira à entrada). 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* a partir do sub-coro mas, ao avançar no sentido do altar-mor, esse percurso torna-se linear, apreendendo a complementaridade do espiritual e do corporal, do

Antigo e do Novo Testamento. Por fim, à saída do templo, são as *obras* corporais as que oferecem maior destaque.

Para Mangualde não é possível definir um esquema específico mas é indiscutível a complementaridade entre os dois primeiros painéis referentes a *dar de comer* e *dar de beber*, e que têm continuidade no único seguinte, *vestir os nus*, fazendo o crente avançar no sentido da capela-mor.

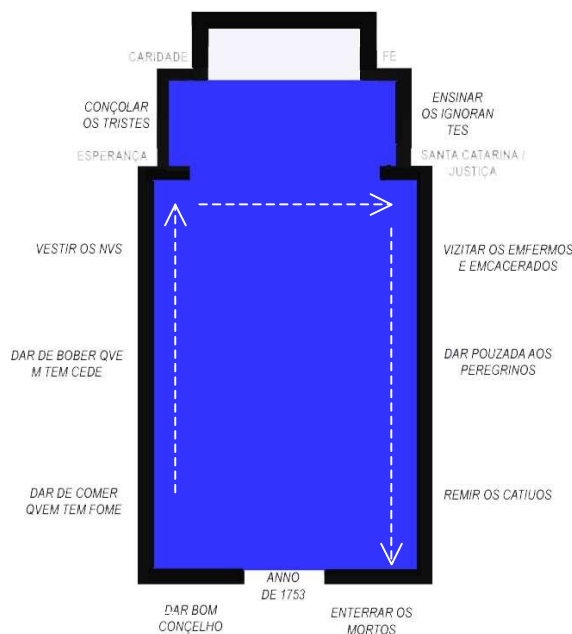


Fig. 79 - Esquema de leitura da igreja da Misericórdia de Arraiolos

No que diz respeito a Arraiolos, a primeira *obra* corporal situa-se na nave, do lado do Evangelho, proporcionando uma leitura circular da esquerda para a direita, e do lado do Evangelho, mais importante, para o lado da Epístola, secundarizado em relação ao primeiro. Aqui, encontram-se as seis *obras* mencionadas por S. Mateus no seu tão citado texto alusivo ao Juízo Final, pois a última corporal e a primeira espiritual confrontam-se, uma de cada lado da parede da fachada, evocando e recordando a quem sai a dualidade e a complementaridade inerente às *obras de misericórdia*. As *obras* espirituais, no transepto, correspondem à segunda e terceira no enunciado referido, mas, por se dirigirem ao espiritual, estão mais próximas da capela-mor, o local mais importante do templo.

Em Tavira surge uma nova disposição definida a partir da porta de entrada. É certo que os símbolos e painéis com outras iconografias se multiplicam, interferindo no sentido mais complexo do programa, mas a este nível de análise, a leitura das *obras* é marcada pelo

portal principal que divide as espirituais das corporais, as primeiras, como é natural, do lado do Evangelho e, as segundas, do lado da Epístola. Observa-se a definição de um caminho paralelo e complementar, alusivo à natureza intrínseca das *obras de misericórdia*.

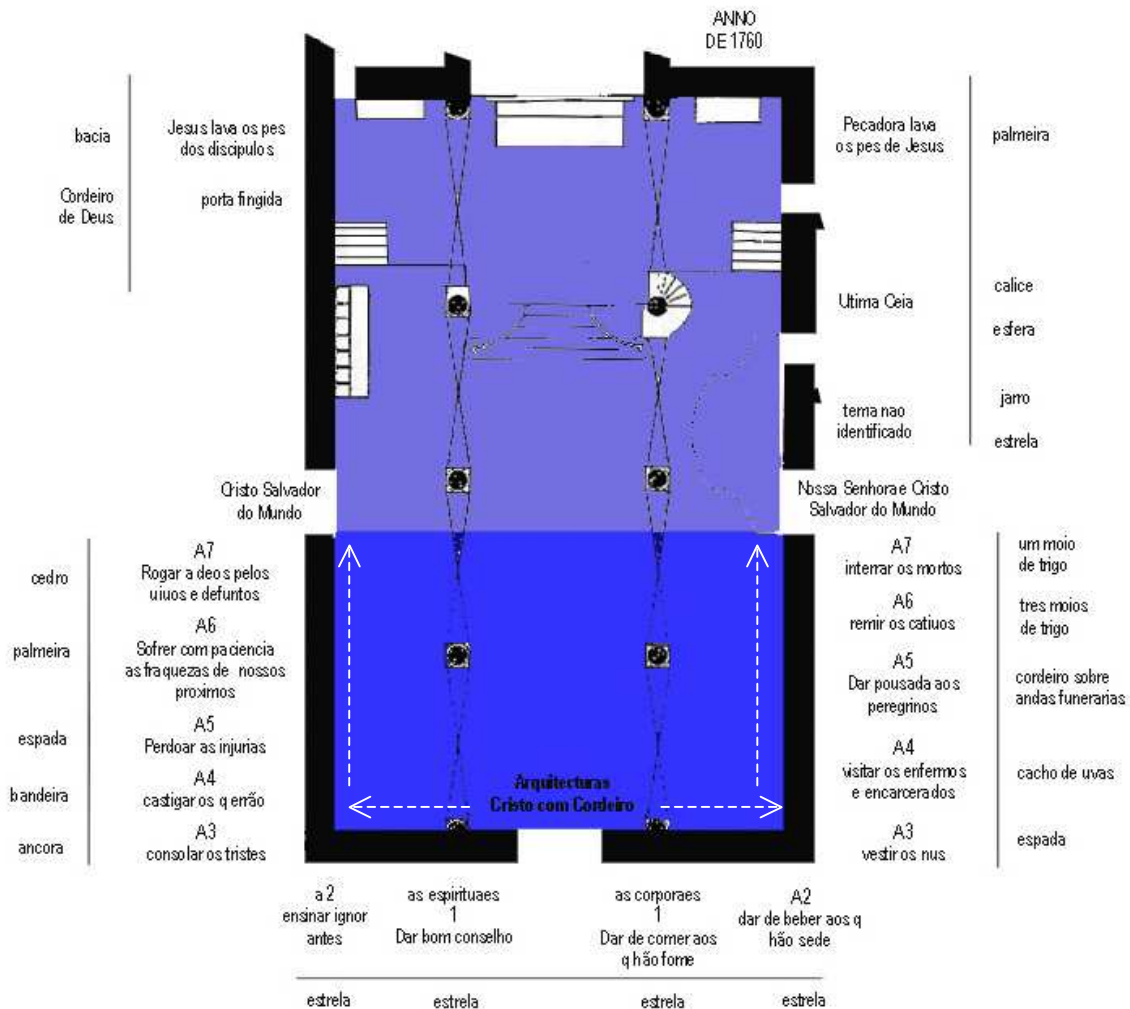


Fig. 80 - Esquema de leitura da igreja da Misericórdia de Tavira

Por fim, em Vila Franca de Xira identifica-se ainda uma outra variante das leituras circulares que obedecem aos ponteiros do relógio. A primeira *obra* espiritual corresponde ao segundo quadro da nave, do lado do Evangelho, encontrando-se neste pano murário todas as espirituais. A primeira corporal situa-se já do lado da Epístola, no cruzeiro e antes do cadeiral dos mesários, que interrompe a sequência, retomada já ao fundo da nave e que se prolonga pela parede fundeira terminando no primeiro painel do lado do Evangelho, imediatamente antes do início do ciclo espiritual. Se, numa primeira análise, as espirituais merecem especial destaque, à saída são as corporais que se impõem, enquadrando o portal. Por outro lado, a

primeira e a última dos ciclos confrontam um episódio do Antigo e outro do Novo Testamento.

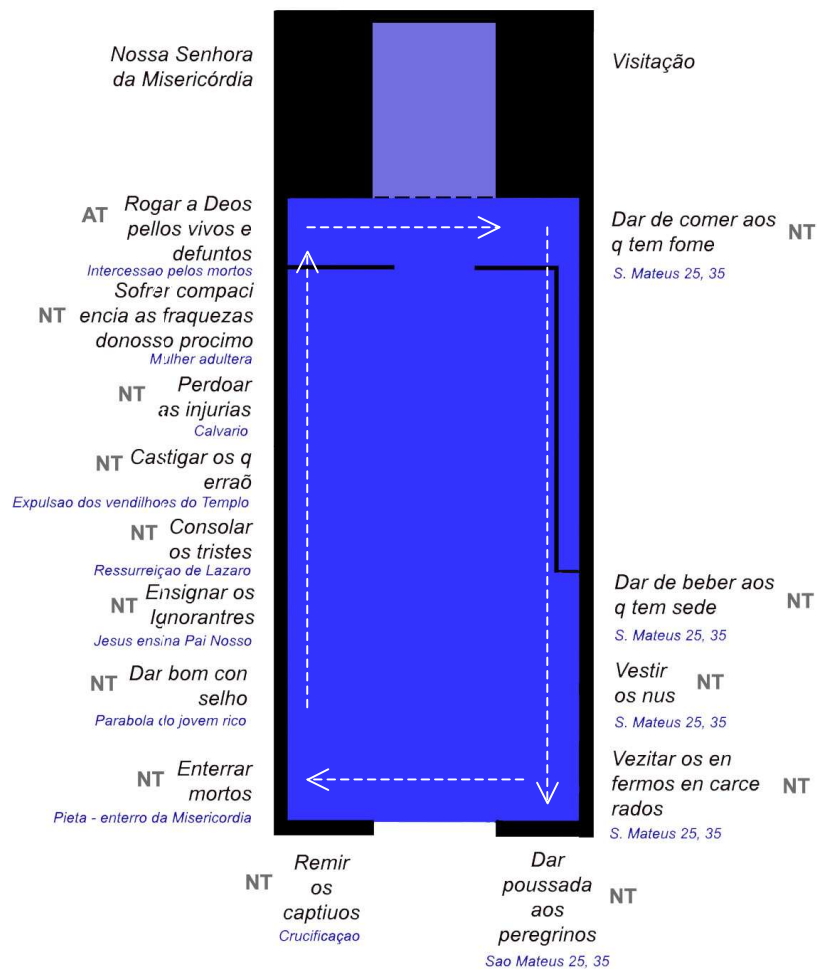


Fig. 81 - Esquema de leitura da igreja da Misericórdia de Vila Franca de Xira

Conclui-se, através desta breve exposição, que houve uma tendência muito evidente para inserir as obras espirituais do lado do Evangelho, considerado mais importante e no qual se encontrava o púlpito, o que tornava estas representações objecto de uma atenção redobrada. Por outro lado, e muito embora se tenha identificado a sequência das obras, a sua integração do espaço obedeceu sempre a lógicas muito diferenciadas, não sendo possível estabelecer uma regra, pois não há dois programas a começar e a acabar no mesmo local. Assiste-se, no entanto, a uma tentativa de confrontar o espiritual com o corporal, procurando remeter para a saída, ou seja, para as paredes fundeiras do templo, esta dualidade ou as obras corporais, talvez por constituírem, na realidade, as de maior importância numa sociedade profundamente desigual. Dualidade essa que, em Viana e em Vila Franca de Xira encontra paralelo nas referências ao Antigo e ao Novo Testamento, também intrinsecamente complementares.

Uma vez percebendo que a leitura das *obras* não começa necessariamente na porta de entrada, nem na capela-mor, ou em qualquer outro ponto fixo da igreja, ou do espaço em que se inserem, não faz sentido procurar linhas de orientação nos restantes conjuntos que não se integram neste esquema sequencial. O modelo não pode ser aplicável a outros ciclos, nem mesmo se tomarmos como certo que a última obra espiritual é *rogar a Deus pelos vivos e pelos mortos* e a última corporal é *enterrar os finados*. A própria regra da divisão entre espirituais do lado do Evangelho e corporais do lado da Epístola não se verifica nas outras igrejas, que associaram, sem ordem aparente, *obras* de ambos os ciclos, como acontece em Évoramonte. Em Olivença, onde as *obras* corporais se repetem na nave e na capela-mor, observa-se mesmo uma mudança de pano murário – se, na nave, *dar de beber* estava do lado da Epístola, na capela-mor encontra-se no lado do Evangelho.

Em todo o caso, e observando os restantes programas, sem incluir, obviamente, aqueles que foram profundamente alterados e não se encontram nos locais originais, apenas o de Alhos Vedros pode ser aproximado aos enunciados de São Tomás de Aquino²³ ou de Diego Ortiz²⁴, mas o facto de se contar somente seis painéis, alguns dos quais com eventuais desdobragens, impede que esta seja uma identificação inequívoca. No Redondo, a distribuição dos quadros na capela-mor não permite encontrar um enunciado que lhe corresponda. O mesmo acontecendo em Abrantes, onde a quase certa sequência circular não equivale a qualquer das exposições identificadas, situação que se repete em Santarém, onde os azulejos se localizam, também, na sala do Definitório.

1.8 As fontes escritas

Um enunciado que se repete no Norte, Centro e Sul do país correspondia, com certeza, a um texto conhecido e de grande divulgação no contexto das Misericórdias. Mas, ao contrário do que seria de esperar, não era coincidente com a sequência expressa nos Compromissos destas instituições. É verdade que, no século XVIII, estes documentos já não apresentavam a enumeração das catorze *obras de misericórdia*, mas a sua memória nunca se perdeu, pois a ordem exposta desde 1498 é, ainda hoje, a que as confrarias preferencialmente empregam. Nesta medida, a existência de uma sequência muito diferente utilizada nos programas iconográficos das igrejas significa que a concepção do conjunto dos azulejos e a sua colocação no espaço foi definida a partir de um texto exterior às Misericórdias.

²³ São Tomás de AQUINO, *Suma Teológica*, São Paulo, Edições Loyola, 2004, questão n.º 30, pp. 412-421.

²⁴ Diego ORTIZ, *Catecismo pequeno da doutrina e instrução que os xpãos ham de creer e obrar pera conseguir a benaumentança eterna ...*, Lixboa : per Valenti[m] Fernádez alemã e Iohã Pedro Boðhomini de Cremona, 20 Julho 1504, fl. xliiii v.

Depreende-se, assim, que as confrarias utilizavam outros textos, com os quais se identificavam e que optaram por seguir em detrimento do enunciado presente nos Compromissos iniciais, à época já muito distantes da vida das Irmandades.

É difícil, ou praticamente impossível, identificar os textos inspiradores dos programas, pois são vários aqueles que apresentam um enunciado idêntico. Na tentativa de localizar a fonte escrita que esteve na origem dos conjuntos azulejares, recolheram-se os enunciados presentes na Bíblia, nas obras dos Doutores da Igreja que mais se dedicaram a este assunto, nos catecismos usados em Portugal antes e depois do Concílio de Trento²⁵, nos livros de confessores e penitentes, e nas obras de cariz religioso, onde se inclui a literatura de espiritualidade, que, muitas vezes, servia de fonte de inspiração para os sermões pregados pelos párocos do país²⁶. Foi um trabalho metuculoso mas que, naturalmente, se circunscreveu aos textos mais significativos e de reconhecida relevância, pelo que os resultados devem ser entendidos apenas como meros indicadores de tendências. Facto ainda mais significativo ao recordar que não foi possível estabelecer qualquer ligação directa entre os autores, e ao respectivos escritos, que de seguida se enumeram, e as Misericórdias com azulejos de *obras de misericórdia* que respeitem o enunciado referido. Excepção feita ao livro do padre Manoel Fernandes, ainda que os argumentos que relacionam este texto às Misericórdias assentem em bases relativamente pouco consistentes, como se verá.

A mais antiga redacção onde se encontra a sequência das *obras* seguida pelos azulejos é o *Memorial dos Pecados*, escrito por Garcia de Resende²⁷ em 1521, mas apenas no que diz respeito às corporais. Esta indicação é referida apenas a título de curiosidade pois não acreditamos que possa estar directamente relacionada com as Misericórdias setecentistas.

O livro seguinte foi escrito por um anónimo franciscano²⁸ em 1549 e trata-se de um *Manual de confessores e penitentes*, cujo texto denuncia uma doutrina de grande exigência, contando com reedições em 1552 e 1560, prova da sua relevância no meio religioso português do período.

²⁵ Cfr. António Manuel Monteiro RAMOS, *Os Catecismos Portugueses – os catecismos mais utilizados na catequese portuguesa de 1561 a 1953 e um estudo crítico dos catecismos da infância e adolescência de 1953 a 1993*, Lisboa, Edições Paulinas, 1998.

²⁶ Cfr. João Francisco MARQUES, “A Palavra e o Livro”, *História Religiosa de Portugal*, vol. 2 – *Humanismo e Reformas*, Direcção de Carlos Moreira Azevedo, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, pp. 397-399 e 418-425.

²⁷ Garcia de RESENDE, *Memorial dos Pecados*, 1521.

²⁸ Anónimo franciscano, *Manual de confessores & penite[n]tes em ho qual breue & particular & muy verdadeyramente se decidem & declarã quasi todas as duuidas & casos que nas confissões soe[m] occorrer acerca dos peccados, absoluições, restituções & censuras / composto por hu[m] religioso da ordem de Sam Francisco da prouincia da piedade...*, Coimbra, por Ioã da Barreyra & Ioã Aluares, 27 Iulho 1549.

É mais importante, no entanto, a *Doutrina christam ordenada a maneira de dialogo, pera ensinar os mininos, pello P. Marcos Jorge*²⁹, editada pela primeira vez em 1566³⁰, embora o original possa remontar a 1561 com pretendem alguns autores³¹. Este género de texto em forma de diálogo conheceu ampla divulgação após o Concílio de Trento, pois era de fácil apreensão por parte dos párocos e dos paroquianos, neste caso as crianças, que assim eram introduzidas na doutrina cristã. Sobre o autor, sabe-se que era natural de Nogueira, localidade situada no Bispado de Coimbra, e que entrou para a Companhia de Jesus no dia 16 de Maio de 1548, doutorando-se em teologia. Faleceu no Colégio de Évora, poucos anos mais tarde, em 1571³². O presente catecismo foi redigido a pedido do Cardeal D. Henrique, tornando-se a doutrina oficial da Companhia de Jesus no nosso país.

Já na centúria seguinte, no ano de 1624, surge uma outra obra intitulada *Baculo Pastoral de Flores e Exemplos, colhidos de varia & authentica historia espiritual sobre a Doutrina Christã*, da autoria de Francisco Saraiva de Souza³³. O conteúdo é apresentado sob a forma de pergunta e resposta, seguindo-se, a cada *obra de misericórdia*, vários exemplos da sua prática. É importante a ligação que estabelece com o Juízo Final e com a Salvação, destacando ainda a ideia de que uma boa obra pode salvar os familiares no Purgatório³⁴. Alerta para a obrigatoriedade do cumprimento das *obras*, com excepção de três casos: *os que não têm ciência própria, os que estão isolados a venerar Deus não podendo abandonar as suas funções para cumprir as obras e quem não encontre quem tenha necessidade das obras*³⁵.

Do ano seguinte, 1625, é a obra *Excellencias da Misericordia e Fructos de Esmolla*, da autoria de Frei Luís da Apresentação³⁶ que, como o título anuncia, dedica todo o texto às

²⁹ Marcos JORGE, S.J., Inácio MARTINS, S.J., *Doutrina christam ordenada a maneira de dialogo, pera ensinar os mininos, pello P. Marcos Jorge ... Acrecentada pello Padre Ignacio Martins... De novo emendada, & acrecentada de hu a Ladaynha de N. Senhora*, Lisboa, na officina de Joam da Costa, 1671, p. 104-105.

³⁰ Serafim LEITE, *Monumenta Brasiliae, Monumenta Historica S.I.*, vol. IV, Roma, 1956, p. 286; Maria Candida Drumond Mendes BARROS, “Entre heterodoxos e ortodoxos: notas sobre catecismos dialogados na Europa e nas colônias no século XVI”, *III Colóquio sobre as línguas gerais: a trilogia gramática-catecismo-dicionário*, Rio de Janeiro 2002.

³¹ Diogo Barbosa MACHADO, *Bibliotheca Lusitana, Historica, Critica, e Cronologica. na qual se comprehende a noticia dos authores portugueses, e das obras, que compozeraõ desde o tempo da promulgaçã da Ley da Graça até o tempo present, por Diogo Barbosa Machado*, Lisboa, na Officina de Ignacio Rodrigues, 1752; António Manuel Monteiro RAMOS, *op. cit.*, 1998, p. 24.

³² Sobre a vida do Padre Marcos Jorge consultar Diogo Barbosa MACHADO, *op. cit.*, 1752, p. 407.

³³ Francisco Saraiva de SOUZA, *Baculo Pastoral de Flores e Exemplos, colhidos de varia & authentica historia espiritual sobre a Doutrina Christã*, 1624.

³⁴ *Idem, ibidem*, p. 342.

³⁵ *Idem, ibidem*, pp. 317-318.

³⁶ Luís da APRESENTAÇÃO, frei, *Excellencias da Misericordia e Fructos de Esmolla composta pello P. Fr. Luis da Apresentação lente de Theologia Moral da Ordem de Nossa Senhora do Carmo da Provincia de Portugal, natural de Mertola*, s.l., Gerardo da Vinha, 1625.

obras de misericórdia. Estas radicam, segundo o autor, em dois grandes actos e principais: o primeiro é, na esteira de Santo Agostinho, a compaixão pela tristeza e miséria alheia, e o segundo, a vontade de a remediar³⁷, entendendo a ajuda aos mais desfavorecidos como um dever da sociedade cristã³⁸. Para além de enumerar as catorze *obras*, de entre as quais privilegia as espirituais, refere-se em particular à esmola, demonstra como os misericordiosos têm saúde e vida, sendo recompensados na vida e na morte, o que não acontece com os avarentos, e aborda cada uma delas, dedicando especial atenção à hospitalidade (cap. XXX), aos cativos (Cap. XXXII) e aos mortos (XXXIII).

Por fim, o último texto identificado, e que parece ser o mais relevante, tem por título *Alma instruída na doutrina e vida christã*, e foi escrito entre 1688 e 1699 por um outro padre jesuíta, Manoel Fernandes³⁹, sendo constituído por três volumes. Natural de Fermoselhe, no Bispado de Coimbra, pertenceu à Companhia de Jesus, no seio da qual foi Visitador e Reitor de vários colégios, vindo a falecer a 10 de Junho de 1693, com 79 anos de idade⁴⁰. O seu livro apresenta uma estrutura tripartida, revelando aspectos da Misericórdia e das *obras de misericórdia* em todos eles. O primeiro tomo *contem a doutrina da creassam do Mundo até o symbolo dos apóstolos*⁴¹ referindo-se às *obras* a propósito dos anjos e citando exemplos bíblicos nos quais as *obras* foram praticadas com a intervenção de anjos⁴² – *dar de comer aos famintos* é ilustrado pelo anjo que leva comida no deserto a Elias, por Daniel na cova dos leões ou ainda pelo pão da Eucaristia; para *dar de beber* cita o anjo que socorre Agar e Ismael no deserto; para a cura dos *enfermos* os anjos Rafael e Tobias; para os *encarcerados* Daniel na cova dos leões; para os *cativos* Moisés e a passagem do Mar Vermelho e para *enterrar os mortos* a sepultura de Moisés.

Ainda neste volume, o autor dedica um capítulo ao que considera ser a Misericórdia de Maria, apontando vários exemplos ilustrativos de cada uma das *obras*⁴³:

Obras corporais:

Dá de comer aos que tem fome – viuva deu de comer ao profeta Elias

Dá de beber aos que tem sede – Rebecca, Eliezer e os camelos

Veste os nus – Tabita, a quem recorriam viúvas necessitadas

³⁷ Idem, *ibidem*, p. 2.

³⁸ Ângela Barreto XAVIER, “Amores e desamores pelos pobres: imagens, afectos e atitudes (sécs. XVI e XVII)”, *Lusitânia Sacra – Revista do Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa*, 2ª série, n.º 11, Lisboa, Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, 1999, p. 80.

³⁹ Manoel FERNANDES, *op. cit.*, 1688-1699.

⁴⁰ Sobre a vida do autor consultar Diogo Barbosa MACHADO, *op. cit.*, 1752, pp. 262-263.

⁴¹ Manoel FERNANDES, *op. cit.*, tomo I, 1688.

⁴² Idem, *ibidem*, pp. 166-178.

⁴³ Idem, *ibidem*, pp. 783-798.

Visita os enfermos – Baltasar enfermo confortou rainha
Visita os encarcerados – Donzela cativa em Constantinopla
Da pousada aos peregrinos – Sara e três anjos
Rime os cativos – Moisés
Enterra os mortos – Respha mortos casa de Saul

Obras espirituais:

Dá bom conselho – Abigail – David
Ensina os ignorantes – Débora ensina os israelitas
Consola os tristes – Ruth consola Noemi
Castiga os que errão – Sara repreende a escrava de Agar
Perdoa as injurias – Sara perdoa escrava
Sofre com paciencia as fraquezas dos proximos – Raquel e Lia
Roga a Deus pellos vivos e defuntos – Carta aos Hebreus 7, 25

Este capítulo referente à Misericórdia de Maria e aos exemplos citados reveste-se de particular importância por representar o único, e ainda assim muito frágil, elo de ligação a um dos programas iconográficos estudados, o de Évora. As pinturas que constituem o registo superior dos panos murários foram executadas por Francisco Lopes Mendes, um artista de Évora contratado em 1714⁴⁴, mas retocadas ou substituídas, não se sabe, por outras assinadas em 1787 por José Xavier de Castro⁴⁵. Das primitivas apenas subsistem as duas primeiras, com temas inspirados no Antigo Testamento e que se reportam, precisamente, aos primeiros exemplos citados na obra do jesuíta a propósito de Nossa Senhora. Tal não significa, no entanto, que o texto do padre Manoel Fernandes tenha estado na origem do programa de Évora, uma vez que permanece por esclarecer se as restantes telas são ou não as originais. Se forem, esta argumentação cai por terra, mas caso contrário, era bem possível que a Misericórdia de Maria se representasse no registo superior, em contraste e confronto com a Misericórdia de Jesus, no registo dos azulejos, baseando-se, para tal, nesta profunda explicação jesuíta.

O segundo tomo, relativo à *doutrina do symbolo dos Apostolos & artigos da fé até os mandamentos da Lei*⁴⁶, aborda as obras no contexto da Misericórdia de Deus, citando vários exemplos mas de forma menos exaustiva. Por fim, o terceiro e último volume, onde se

⁴⁴ ADE, Santa Casa da Misericórdia de Évora, *Livro que adde servir dos Acordaos das Mesas e Diffinitorios desta Santa Caza da Mizericordia de Evora*, Livro 3, fl. 219 v., Meza de 26 de Dezembro de 1714, (cota 1664 A 1738), publicado 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.

⁴⁵ Cfr. Gabriel PEREIRA, *Estudos Eborenses*, vol. II, 2ª ed. Évora, Edições Nazareth, 1948, p. 38.

⁴⁶ Manoel FERNANDES, *op. cit.*, tomo II, 1690, pp.246-293.

expõem os mandamentos da Lei, da Santa Madre Igreja & obras de Misericórdia⁴⁷, apresenta as obras de misericórdia num extenso capítulo, explicando o conceito de Misericórdia como sendo a primogénita de Deus e a face do próprio Deus, citando Santo Ambrósio ao referir que *toda a suma da disciplina e doutrina cristã está como cifrada na Misericórdia e Piedade*⁴⁸. Prossegue com várias advertências, para a seguir reflectir sobre as *condissoens e do fim com se ham de fazer as obras de misericordia*. Continua analisando cada uma das obras de misericórdia, citando exemplos bíblicos, vidas de santos, situações do quotidiano, e fazendo considerações de vária ordem.

Resumindo, o autor expõe as vantagens e desvantagens da prática das catorze obras de misericórdia, defendendo serem mais importantes as espirituais às quais, aliás, confere maior atenção. Tal deve-se, certamente, ao facto da sua prática ser muito mais subjectiva e implicar uma série de questões complexas, razão pela qual o autor se detém a reflectir com grande pormenor sobre problemas como o da consciência. Por sua vez, as corporais são apresentadas de forma muito mais simples, limitando-se, boa parte das vezes, a dar exemplos. Importa ainda destacar que o padre Manoel Fernandes tem sempre presente uma mensagem muito específica, a da identificação do pobre com Cristo, pois aquele acaba sempre por se revelar, nas histórias citadas, como sendo o próprio Cristo.

Resta referir que, em várias passagens, o autor alude à Misericórdia de Lisboa⁴⁹, revelando um conhecimento profundo da realidade da confraria lisboeta, o que constitui um indício de aproximação do padre jesuíta à instituição da capital. Embora continue por provar a ligação deste texto às Misericórdias, são vários os dados que apontam nesse sentido, para além do facto que, nunca é demais destacar, este ter sido um dos mais completos e extensos textos dedicados à doutrina das obras de misericórdia, e que, com certeza, conheceu grande fortuna na época em que foi dado à estampa.

No que concerne à designação de cada uma das catorze obras, é sintomático verificar que os últimos três livros mencionados - do padre Marcos Jorge, de Francisco Saraiva de Souza e do padre Manoel Fernandes - apresentam uma forma escrita muito semelhante, que é inteiramente respeitada nas transcrições dos azulejos, com excepção de algumas variantes na primeira e segunda obra corporal e, em Viana do Castelo, onde apenas se representaram os

⁴⁷ Idem, *op. cit.*, tomo III, 1699, p. 694 até ao final.

⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 694.

⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 802 quando louva a Misericórdia de Lisboa; p. 181 quando afirma que Deus tem o título de provedor da Misericórdia; p. 823 a propósito do Hospital de Todos os Santos, referindo que é visitado por um fidalgo da misericórdia que acompanha os técnicos. Elogia a Misericórdia que visita e sustenta também os hospitais dos enjeitados e incuráveis e ainda muitos outros; p. 840 a propósito do sermão dos justicados na igreja da Misericórdia de Lisboa.

enfermos, ignorando nos painéis os encarcerados e, como tal, retirando-os do enunciado. Do conjunto de quadros respeitando a mesma ordem sequencial resta Évora, que apresenta o texto em latim. Em relação aos outros azulejos legendados, o estado de degradação do coro alto da igreja de Alhos Vedros não permitiu o acesso em boas condições, pelo que não se conseguiram ler as fitas com os enunciados. Já em Évoramonte os textos são idênticos aos dos livros referidos, o mesmo acontecendo relativamente às duas pinturas remanescentes da Misericórdia de Grândola. Como é natural, a ortografia apresenta inúmeras variantes.

Memorial de Pecados Garcia Resende Lisboa, 1521	Anónimo franciscano, Manual de Confessores e Penitentes, –1549 (1552, 1560)	JORGE, Marcos, S.J.; MARTINS, Inácio, 1531-1598, S.J., co-autor; Doutrina christam ordenada a maneira de dialogo, para ensinar os mininos, pello P. Marcos Jorge ... , Lisboa, na officina de Joam da Costa, 1566, pp. 104-105	Francisco Saraiva de SOUZA, Baculo Pastoral de Flores e Exemplos, colhidos de varia & authentica historia espiritual sobre a Doutrina Christã, 1624	Luís da APRESENTAÇÃO, frei, Excellencias da Misericordia e Fructos de Esmolla, 1625	Manoel FERNANDES, Alma instruída na doutrina e vida christã, tomo III, Lisboa, na Oficina de Miguel Deslandes, 1699, p. 795
Aconselhar quem o há mester.	Conselha	Dar bom conselho	Dar bom conselho	Dar bom conselho	Primeira, dar bom conselho.
Inssynar a quem nom sabe.	Ensina	Ensinar os ignorantes	Ensinar os ignorantes	Ensinar os ignorantes	Segunda, Ensinar os ignorantes.
Castiguar o peccador.	Consola	Consolar os tristes	Consolar os tristes	Consolar os tristes	Terceira, Consolar os tristes.
Conssolar o desconssolado.	Castiga	Castigar os que eraam	Castigar os que errão	Castigar os que errão	Quarta, Castigar os que errão.
Sofrer ao hyrado.	Perdoa	Perdoar as injurias	Perdoar as injurias	Perdoar as injurias	Quinta, Perdoar as injurias pello amor de Deus.
Perdoar a quem me errou.	Soporta	Sofrer com paciencia as fraquezas de nossos proximos	Soffrer com paciencia as fraquezas de nossos proximos	Sofrer com paciencia as faquesas dos nossos proximos	Sexta, Sofrer com paciencia as fraquezas de nossos proximos.
Roguar a Deos por todo prouximo.	Rogar	Rogar a Deos pelos vivos & defunctos	Rogar a Deus pelos vivos, e defunctos	Rogar a Deos pellos vivos & defunctos	Septima, Rogar a Deus pellos vivos, e defunctos
Se dey de comer ao famynto.	Dar de comer ao faminto	Dar de comer aos que hão fome	Dar de comer aos que hão fome	Dar de comer aos que hão fome	Primeira, Dar de comer aos que tem fome.
Se dey de beber ao sedeento.	Dar de beber ao que ha sede	Dar de beber aos que hão sede	Dar de beber aos que hão sede	Dar de beber aos que tem sede	Segunda, Dar de beber aos que tem sede.
Se dey de vestir ao nuu.	Vestir o nu	Vestir os nus	Vestir os nús	Vestir os nus	Terceira, Vestir os nus.
Se visyter os enfermos.	Visitar o enfermo	Visitar os enfermos & encarcerados	Visitar os enfermos, e encarcerados	Visitar os enfermos	Quarta, Visitar os enfermos, e encarcerados.
Se dey pousada ao peregrino.	Agasalhar o estrangeiro	Dar pousada aos Peregrinos	Dar pousada aos peregrinos	Dar pousada aos peregrinos	Quinta, Dar pousada aos peregrinos.
Se ajudey a remyr os cativos.	Remir o cativo	Remir os Captivos	Remir os cativos	Resgatar os cativos	Sexta, Remir os cativos.
Se soterrey os mortos.	Sepultar ao morto	Enterrar os mortos	Enterrar os mortos	Enterrar os mortos	Septima, Enterrar os mortos.

Viana do Castelo	Grândola	Arraiolos	Évoramonte	Tavira	Vila Franca
DAR BOM / CONSELHO		DAR BOM CONÇELHO		Dar bom conselho	Dar bom conselho
ENCINAR OS / IGNORANTES		ENSINAR OS IGNORANTES	Insinar os Inorantes	ensinar ignor / antes	Ensignar os Ignorantes
CONSOLAR / OS TRISTES		CONÇOLAR OS TRISTES	Consolar os tristes	consolar os tristes	Consolar os tristes
CASTIGAR / OS QVE ERAO	Castigar os q herrão			castigar os q errão	Castigar os q errão
PERDOAR / AS INIVRIAS	Perdoar as injurias			Perdoar as injurias	Perdoar as injurias
SOFRER COM / PASIENSIA AS FRA/QVEZAS DO NO/ISO PROXIMO	Sofrer com paciencia as fraquezas do nosso proximo		Sufrer compassiensa as fraquezas do nosso prosimo	Sofrer com paciencia / as fraquezas de nossos / proximos	Sofrer compaciencia as fraquezas donosso procimo
ROGAR A DE/OS PELOS VIVOS / E DEFUNTOS			Rogar a D.s por uiuos e defuntos	Rogar a deos pelos / uiuos e defuntos	Rogar a Deos pellos vivos e defuntos
DAR DE COMER A QVEM / TEM FOME		DAR DE COMER QVEM TEM FOME	Dar de comer a q.m tem fome	Dar de comer aos / q hão fome	Dar de comer aos q tem fome
DAR DE BE / BER A QVEM / TEM SEDE		DAR DE BOBER QVEM TEM CEDE	Dar de Beber aos q tem sede	dar de beber aos q / hão sede	Dar de beber aos q tem sede
VESTIR OS NVS		VESTIR OS NVS	Uestir os nus	vestir os nus	Vestir os nus
VIZITAR OS / ENFERMOS		VIZITAR OS EMFERMOS E EMCACERADOS	Vezitar os Infermos	visitar os enfermos / e encarcerados	Vezitar os enfermos en carcerados
DAR POVZA/DA AOS PEREGRINOS		DAR POUZADA AOS PEREGRINOS	Dar pouzada aos Peregrinos	Dar pousada aos / peregrinos	Dar poussada aos peregrinos
REMIR / OS CAPTIIVOS		REMIR OS CATIUOS	Remir Catiuos	remir os catiuos	Remir os captiuos
ENTERRAR OS MORTOS		ENTERRAR OS MORTOS		interrar os mortos	Enterrar os mortos

Quadro 4 – quadro comparativo dos enunciados conhecidos e da ortografia nos painéis de azulejo

Resta referir o caso de Olivença, onde, apesar da ausência de legendas, a disposição dos painéis na igreja respeita o enunciado de uma das obras inventariadas, a *Doctrina Christiana com una exposición breve*, escrita em 1591 por Jerónimo de Ripalda⁵⁰, obedecendo assim a uma leitura circular, que tem início no sub-coro do lado do Evangelho e termina do lado oposto, mas restringindo-se às primeiras quatro obras indicadas - *visitar los enfermos; dar de comer al hambriento; dar de beber al sediento; vestir al desnudo*.

1.9 As fontes gráficas e a repetição de modelos

A questão das fontes gráficas utilizadas e da repetição de modelos entre os diversos programas dedicados às *obras de misericórdia* encontra-se intimamente ligada ao problema das autorias e das oficinas responsáveis pela realização de cada um dos conjuntos azulejares, razão pela qual regressaremos a este assunto quando abordarmos o universo dos azulejadores,

⁵⁰ Gaspar ASTETE, Juan Martinez de RIPALDA, *Catecismo de Astete y Ripalda*, 1593, Ed. critica preparada por Luis Resines, Madrid, La Edit. Catolica, 1987.

dos pintores e dos encomendadores. Para já, importa somente reter alguns aspectos de carácter geral.

O mais importante reside na diferença que se observa entre os painéis cerâmicos da primeira metade do século XVIII e os da segunda parte da mesma centúria. Na verdade, a complexidade compositiva, com fundos arquitectónicos inspirados em tratados, a multiplicidade de personagens ou a riqueza de pormenores, a par de cercaduras também elas reveladoras de grande erudição, parece ter dado lugar a quadros depurados, que se concentram na cena principal e primam por planos fundeiros de grande simplicidade. Se, naqueles, era a originalidade que mais se destacava, nestes é a repetição de um mesmo modelo que mais chama a atenção, modelo esse que se encontra noutras representações das *obras de misericórdia*, ainda que em suportes diferentes, como é o caso das pinturas murais da igreja de Montemor-o-Novo. Por outro lado, constata-se que, numa primeira fase, os temas bíblicos dominaram a iconografia das *obras de misericórdia*, caracterizando-se por uma muito maior diversidade de representações, quer temáticas quer compositivas, ou seja, mesmo quando os episódios se repetiam, a composição foi sempre variada. A eventual definição de uma imagem símbolo para cada uma das *obras de misericórdia* surgiu na segunda metade da centúria, relacionada com a descrição da prática das *obras* num contexto contemporâneo. Assim, a diversidade que caracterizou a produção artística na primeira metade da centúria cedeu à estabilidade de um conjunto de imagens que, no Centro e Sul do país, passou a dominar a iconografia das obras. Tal *monotonia* não pode ser imputada aos artistas ou à menor qualidade dos pintores, consequência do número cada vez maior de encomendas. Pelo contrário, a especificidade da iconografia e a exigência das confrarias deveria ter contribuído para manter o nível observado na primeira metade da centúria. Outras causas houve, com certeza, cujas razões urge descortinar.

O recurso sistemático às mesmas composições denuncia, com certeza, a existência de um conjunto de gravuras conhecido por várias confrarias, mas infelizmente ainda não identificado. Esta série, que elegeu o quotidiano e a representação da contemporaneidade para ilustrar as *obras de misericórdia* em detrimento de episódios bíblicos (apesar das alusões a Cristo como receptor da caridade), aproxima-se de uma iconografia mais cara ao Norte da Europa, onde a assistência era também praticada por confrarias mas, contudo, o papel da Igreja era bem menos determinante em relação ao do Estado. Assim, não deixa de ser sintomático que tal tenha ocorrido em meados da centúria, com particular incidência a partir de 1760, coincidindo com uma mudança na forma de entender o problema da assistência aos

mais desfavorecidos por parte do poder político português, sob a influência das reformas levadas a cabo pelo Marquês de Pombal.

1.10 Símbolos pluri-significantes de referência às obras

À representação das *obras* vêm reunir-se, por vezes, uma série de símbolos ou emblemas, também alusivos à Misericórdia, e que complementam os painéis principais, configurando um programa complexo e erudito. Incluem-se neste caso os conjuntos de Estremoz e Évora, ambos da autoria de António de Oliveira Bernardes (com a colaboração de Policarpo no segundo), que apresentam vários emblemas alusivos às *obras*, reforçando o sentido destes quadros.

Em Estremoz, os emblemas conservam-se no que resta do antigo espaço da igreja, encontrando-se inscritos em cartelas, entre a personificação de duas virtudes. Do lado do Evangelho, no sub-coro, a cartela exhibe um jardim onde se destaca uma escadaria central, em forma de pirâmide, que ocupa a totalidade do espaço, ligando a terra ao céu. Por baixo, a fita com a transcrição do *De Trinitate*, de Santo Agostinho (Livro 11, II, 2): CONIVNGIT VTRVMQUE, ou seja, *uniu um e outro*⁵¹. Do lado oposto, com apenas uma das virtudes, observa-se uma paisagem na qual se ergue uma torre de janelas gradeadas, sendo o último registo, onde pousa um pássaro, bem mais reduzido que o primeiro. A frase refere HIC SECVRIVS STO, que significa *aqui estou mais seguro*.

Na nave, do lado do Evangelho, situa-se um jardim com uma fonte central coroada por repuxo, de tanque quadrilobado e bicas em forma de golfinho, com a seguinte inscrição: CONGREGAT VT DISPERDAT, *reúne para dispersar*. Em frente, novo jardim, agora de canteiros geométricos, destacando-se o vaso central ladeado por outro dois, de menores dimensões e que definem o eixo da paisagem. A frase APES EXPECTAT quer dizer que *a abelha está vigilante*.

Em Évora, os emblemas foram já objecto de um estudo específico⁵², que permitiu concluir estarmos em presença de uma série de símbolos directamente referentes às *obras*, sendo utilizados elementos muito comuns no contexto da emblemática, aos quais se associam frases que imprimem o sentido pretendido à imagem. Esta, era de fácil apreensão, na medida em que não se utiliza símbolos herméticos de difícil descodificação. Pelo contrário, as

⁵¹ Agradecemos as traduções do latim ao Cónego Tarsício Alves, da paróquia de Castelo de Vide.

⁵² José Julio GARCÍA ARRANZ, “Las Obras de Misericórdia y la emblemática: los azulejos de la iglesia de la Santa Casa da Misericórdia en Évora (Portugal)”, *Florilegio de Estudios de Emblemática – Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies*, A Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2004, pp. 365-370.

transcrições, apesar de serem em latim, exprimem conselhos e formas de praticar as boas *obras*. Situadas no rodapé, antes dos painéis, representam todas as *obras* à excepção de *remir os cativos*, repetindo uma série de outras: *curar os enfermos* foi a que conheceu maior fortuna, com três cartelas, e *dar pousada aos peregrinos e pobres* surge por duas vezes. Tal como já havíamos observado em Estremoz, também estes emblemas preferiram imagens respeitantes a actividades e práticas de jardinagem, no que pode ser considerado um paralelo entre a atenção conferida à natureza e aos doentes ou mais necessitados, ambos a necessitar do mesmo cuidado e vigilância⁵³.

Ainda nesta igreja, mas na parede fundeira da nave, e dirigindo-se a quem sai do templo, os arcosólios com urnas funerárias (de época mais avançada) corroboram e recordam a mensagem de Misericórdia presente no programa azulejar. Do lado do Evangelho, uma transcrição das Bem-Aventuranças: BEATI MISERICORDES QVONIAM IPSI / MISERICORDIAM COMCEQVENTVR Math 5 / “Felizes os misericordiosos, porque alcançarão a misericórdia” Mt 5, 7. Do lado da Epístola: BEATI QVI INTELLIGIT SVPER EGENVM ET PAVPEREM IN DIE MALA LIDERABIT EVM DOMINVS Psal 40, corresponde ao versículo 2 do salmo 40 “feliz daquele que cuida do pobre; no dia da desgraça, o Senhor o salvará”. Depois dos exemplos observados na nave e dos emblemas que incentivavam à prática das *obras*, as inscrições com que o crente se despede da igreja reforçam a mensagem da necessidade do exercício das *obras*, incentivando-o de forma directa e lembrando-o do bem que faz ao próximo e, simultaneamente, a si próprio. As mensagens mais simples e directas da nave ganham um novo sentido através destas frases, que associam as *obras* ao Dia do Juízo e à Salvação.

Encontramos nova transcrição das Bem Aventuranças nos altares da nave da igreja de Viana do Castelo, dedicados ao Senhor da Cana Verde e envoltos por cartelas com transcrições bíblicas alusivas à prática das boas *obras* e à Misericórdia: BEATI MISERICORDES QVONIAM IPSI / MISERICORDIAM / CONSEQVENTVR – “Felizes os misericordiosos, porque alcançarão a misericórdia” (Mt 5, 7). Na cartela inferior exorta-se ao seu cumprimento: EXEMPLVM / ENIM DEDI VOBIS VT / QVEMADMOMVM / 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”.

Do lado da Epístola, pode ler-se superiormente que PRECIPIO TIBIVT / APEBIAS MANUM / FRATRI TVO EGT / NO ET PAVPERI - “Sem dúvida, nunca faltarão pobres na

⁵³ Idem, *ibidem*, p. 370.

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 reverter a favor dos 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. Uma vez mais, assistimos ao reforço da ideia de Misericórdia e a exortação à sua prática.

No sub-coro, um painel de dimensão reduzida exhibe a representação do Rei David que, com a sua harpa, cura males de espírito, sendo complementada pela transcrição do excerto do salmo alusivo 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”.

Em Olivença, o silhar da nave imediatamente antes dos painéis, é tripartido, com as zonas laterais ocupadas por uma estrutura ladeada por anjos e coroada por pelicanos, e a central, do lado do Evangelho, com pessoas de trajos simples a descansar e, do lado da Epístola, com um ambiente palaciano e figuras nobres a passear. São, uma vez mais, emblemas ou representações de jardins e da natureza, cujo significado nos escapa. Já no que diz respeito aos pelicanos, a sua interpretação surge bastante mais facilitada pois é também associado à Misericórdia. Este animal alimentou os filhos com o seu próprio sangue, tornando-se então símbolo do sacrifício de Cristo e do sacramento da Eucaristia.

Na parede fundeira, e integrada na estrutura arquitectónica que envolve o portal, uma cartela apela à Misericórdia de quem abandona a igreja: *ESTOTE MISERICORDES SICVT ET PATER VESTER MISERICORDES EST LVC. 6⁵⁴* / “Sede misericordioso como o vosso Pai é misericordioso”. O versículo que é o 36 e não o 6, surge a seguir às Bem Aventuranças e alude à bondade e ao perdão, bem como à prática da Misericórdia.

As cartelas de Mangualde, com representações do que parece ser um doente⁵⁵, reportam-se directamente às *obras*.

⁵⁴ Texto original da Vulgata: *estote ergo misericordes sicut et Pater vester misericors est.*

⁵⁵ Os azulejos encontram-se com muitas lacunas. Consultar a ficha referente a Mangualde no Apêndice - Elenco dos programas azulejares com representação de *obras de misericórdia*.

Por fim, os painéis de Tavira são rematados por uma cartela com símbolos vários que, numa primeira análise poderiam ser associados às *obras* mas que pensamos estarem ligados à Virgem e a Cristo, não se integrando, por isso, neste capítulo.

Conclui-se, portanto, que os símbolos pluri-significantes de referência às *obras* aqui considerados privilegiaram as imagens relacionadas com a jardinagem e com a natureza, construindo um paralelo entre a delicadeza no tratamento das plantas e o cuidado a ter com os mais desfavorecidos. Mesmo quando o significado não é tão imediato, como em Évora, ou quando o sentido de escrita por palavras e imagens é substituído apenas pela representação, como em Olivença, é quase sempre a um cenário natural que nos reportamos, mas calmo e transformado pelo Homem. Estes quadros bucólicos com jardins ou paisagens agrícolas referem-se à vida civilizada, que tem implícito o contraponto da vida selvagem, ou seja, representa a acção civilizadora do Homem de fé por oposição à vida selvagem daqueles que não cumprem as suas obrigações humanas e religiosas. Neste contexto específico, a acção do Homem sobre a natureza é entendida como um paralelo às *obras de misericórdia*, consideradas um instrumento através do qual se constrói um *mundo melhor*, isto é, marcado pela acção da fé.

Por outro lado, os restantes símbolos identificados restringem-se a transcrições de inscrições, boa parte das quais alusivas às Bem Aventuranças, ou seja, o exórdio do Sermão da Montanha, que marca o início da nova Lei e da nova justiça cristã.

1.11 Associação a outras temáticas

Nas igrejas e salas estudadas, os grandes painéis de azulejo com a representação das *obras de misericórdia* formam a base de um programa iconográfico que exprime, das mais variadas formas, as práticas assistenciais a cumprir pelas confrarias, determinando, até pelas suas dimensões e impacto, o espaço em que se inserem. Mas, e apesar da preponderância da componente cerâmica, impõe-se uma leitura que integre os restantes elementos, uma vez que, nesta época, todos os pormenores eram considerados e detinham a sua importância na criação de um discurso visual cuidadosamente encenado. Importa, então, observar que outras temáticas se conjugam com as *obras de misericórdia*, encontrando, assim, diversos níveis de leitura e associações mais ou menos constantes, que descobrem as perspectivas e os discursos doutrinários subjacentes a estas confrarias.

Já anteriormente abordámos a questão dos percursos no interior dos templos, condicionados pelo posicionamento dos painéis e pelas restrições no acesso a determinadas áreas da igreja. As diferentes iconografias contribuem, também, para alterar ou corroborar os

caminhos que se definem nos vários espaços, mas o objectivo do presente capítulo é apenas identificar as temáticas associadas e encontrar constantes, remetendo o estudo dos programas e das suas especificidades para as fichas relativas a cada um dos imóveis, que se encontram em Apêndice.

Iniciando o percurso pelo programa mais antigo, o da igreja de Estremoz, observamos um conjunto de painéis de azulejo que se articulavam com as *obras de misericórdia*, actualmente retiradas do local original. A transformação do espaço em sala de leitura/biblioteca (correspondente ao sub-coro) e sala de jogos (nave e capela-mor) adulterou por completo a lógica original, fazendo desaparecer todas as imagens existentes, apenas se conservando *in situ* parte dos azulejos que revestiam o templo. É somente em relação a estes últimos que procuramos traçar uma perspectiva de leitura integrada. Os emblemas já anteriormente referidos, formados a partir de imagens elementares e legendas que facilitam uma compreensão imediata, coexistem com a figuração das virtudes cardeais e teologais. Estas, encontram-se sentadas, seguram os respectivos atributos, e enquadram os emblemas, sendo que uma das do lado da Epístola desapareceu para permitir a abertura da porta lateral.

No sub-coro estão presentes três das quatro virtudes cardeais – Prudência, Fortaleza e Justiça –, faltando a Temperança. Na abóbada, o quadro central exhibe uma representação de Nossa Senhora da Misericórdia, cuja composição está conforme ao Decreto ordenado por Filipe II, em 1627. Na zona inferior, o excerto do salmo habitualmente associado a esta imagem - *SVB TVM PRIZIDIVM CONFVGIMVS (Sub tuum presidium confugimus)*, ou seja, *sob o abrigo da tua misericórdia nós nos refugiamos*. Esta cartela oitavada é ladeada por uma composição de vasos, flores, enrolamentos e querubins que, por sua vez, é flanqueada por anjos adultos que seguram atributos da Virgem – o cipreste, a palmeira, o cedro e a oliveira. O cipreste do Líbano era conhecido pela madeira que se acreditava ser incorruptível; a palmeira, nome vulgar para a tamareira que alimentou a Sagrada Família na *Fuga para o Egipto* e que simbolizava também a abundância devido à sua importância como alimento altamente nutritivo para os povos beduínos; o cipreste simbolizava a justiça e detinha o poder de preservar os corpos da corrupção; a oliveira é o símbolo da paz, da Misericórdia, e por vezes pode substituir o lírio nas cenas da Anunciação. Na nave, encontram-se as virtudes teologais – Fé, Esperança e Caridade – e ainda a Misericórdia, aqui associada para equilibrar as composições e certamente por constituir uma espécie de alegoria fundacional às confrarias que lhe eram dedicadas.



Estremoz

Em cima, fig. 82 e 83 - Panos laterais da abóbada

Em baixo, fig. 84 e 85 - Quadro central da abóbada com Nossa Senhora da Misericórdia e painel do sub-coro com as virtudes e emblema central

Na igreja de Évora, os painéis de azulejo revelam uma relação estreita com a talha dourada que emoldura as telas alusivas às *obras de misericórdia* corporais e que formam o último registo das paredes da nave. Neste espaço, multiplicam-se as imagens e os elementos decorativos, mas com uma forte componente simbólica e iconográfica.

No sub-coro figuram, de cada um dos lados, dois santos eremitas – do lado do Evangelho, Santo Antão e São Paulo e do lado da Epístola, Santa Taís e Santa Maria Egipcíaca. Entre ambos, as cartelas com figurações simples exibem transcrições que exortam à confiança na Providência Divina e à preparação para o Dia do Juízo, que pode chegar a qualquer momento. Na parede fundeira, transcreve-se parte das Bem-Aventuranças e uma outra frase alude à compensação dada a quem trata dos mais desfavorecidos.

Na nave, a capela do lado da Epístola, dedicada a Cristo Crucificado, interrompe a continuidade dos painéis de azulejo e de talha, exibindo, naturalmente, a imagem da sua invocação.

Nos altares do retábulo-mor observam-se as respectivas invocações: *Visitação* ao centro e *São Miguel* do lado da Epístola. Superiormente, a *Virgem da Misericórdia*. Do lado

do Evangelho, a imagem de São João Baptista. É para as figurações centrais do retábulo que parecem convergir os elementos das paredes laterais da nave, divididos em três registos, que acreditamos poderem corresponder a três níveis de Misericórdia: os emblemas do rodapé, alusivos à prática de *obras de misericórdia* corporais expressas através de cenas do quotidiano, corresponderia às actividades efectivas da confraria e, conseqüentemente, à Misericórdia expressa pelos seus membros; o registo seguinte, com as *obras* espirituais executadas a partir de exemplos da vida de Jesus corresponderia à Misericórdia de Jesus; e as telas a óleo, com as *obras de misericórdia* espirituais retiradas do Antigo Testamento, e cujo programa original parece obedecer ao capítulo que o padre Manoel Fernandes dedica à Misericórdia de Maria corresponderiam, precisamente, à Misericórdia da Virgem.

Resumindo, em Évora, o discurso erudito e complexo sobre as *obras de misericórdia*, nas vertentes mariana e cristológica (a capela de Cristo Crucificado integra-se neste âmbito), articula-se com fortes referências ao Dia do Juízo e à importância da Salvação, bem evidentes no sub-coro e corroboradas pela representação de São Miguel.



Évora
 Em cima, fig. 86 - Sub-coro do lado do Evangelho e do lado da Epístola
 Em baixo, fig. 87 - Perspectiva da igreja

Sensivelmente do mesmo período e realizado pela mesma oficina de Évora, o programa azulejar de Viana do Castelo inclui uma série de painéis de temática *estranha* às *obras de misericórdia*. No sub-coro, o Rei David a tocar harpa; na nave as Bem-Aventuranças conjugam-se com outras transcrições alusivas à prática das boas *obras*, envolvendo os altares do Senhor da Cana Verde; no arco triunfal a imagem de Nossa Senhora da Misericórdia, representada de acordo com o decreto real de 1627, ladeada pelas personificações da Justiça e da Paz; do lado oposto, no coro alto, a imagem do *Agnus Dei*, referente ao quinto sinal do Apocalipse; as cercaduras de motivos diversos entre os quais se destacam o *Homem a subjugar uma harpia*, inspirado no conjunto da *História de Eneias*, executada por Giuseppe Maria Mitelli, em 1663, a partir dos frescos pintados pelos Carracci para o Palazzo Fava, em Bolonha, e o que se supõe ser a figura de Hércules a lutar com o dragão. Num espaço de acesso condicionado, que é o da capela-mor, observa-se novo conjunto de azulejos, desta feita centrado nas vidas da Virgem e de Cristo, organizando-se num ciclo de equivalências temáticas, que destaca os *Nascimentos* e as *Apresentações no Templo*. As restantes são o casamento da *Virgem* e a *Anunciação*, a *Adoração dos Magos* e a *Circuncisão*. Sobre a porta e sobre o túmulo do lado oposto, figuram ainda os emblemas.



Viana do Castelo

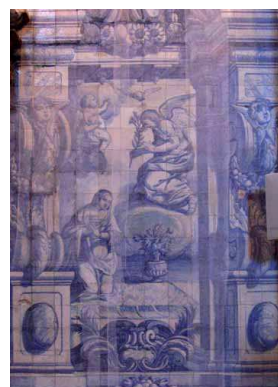
Fig. 88 - Arco triunfal com Nossa Senhora da Misericórdia



Fig. 89 - Cercadura com Homem a subjugar uma harpia



Fig. 90 - Painel do Rei David



Viana do Castelo

Em cima, fig. 91 - Coro alto com a representação do *Agnus Dei*

Em baixo, fig. 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98 e 99 - esquema das paredes laterais da capela-mor, lado do Evangelho e lado da Epístola

Deixando de lado os azulejos e observando as restantes iconografias, o tecto pintado da nave exhibe quatro episódios marianos - *Fuga para o Egipto*, *Morte da Virgem*, *Assunção* e *Coroação de Nossa Senhora*. Os altares de talha dourada do corpo do templo apresentam diferentes invocações (lado do Evangelho - Santo António, Santo Cristo, com várias imagens,

Nossa Senhora do Pilar, também com imagens, e do Nascimento com uma tela alusiva; lado da Epístola – Nossa Senhora da Misericórdia, Nossa Senhora da Boa Morte, Santo Ovídio (com Santa Ana e a Virgem), Nossa Senhora do Porto e, no retábulo-mor, a tribuna é fechada pelo painel com a *Última Ceia*.



Fig. 100 - Viana do Castelo, pinturas do tecto da nave

Tal como em Évora, a leitura das *obras de misericórdia* é enriquecida por uma série de outros elementos que com elas se relacionam, como a Nossa Senhora da Misericórdia ou o Agnus Dei, e que contribuem para a construção de um discurso de grande erudição mas acessível por níveis de entendimento. Associam-se de novo as Virtudes, mas diferentes das anteriormente observadas, bem com as referências às Bem-Aventuranças. É nova a inclusão do Rei David e de uma tão grande série de episódios da vida da Virgem e de Cristo, bem como a presença da *Última Ceia* no altar-mor. Assim, identifica-se, por um lado, a ligação ao Dia do Juízo e às *obras* como exemplo de boas práticas na preparação da Salvação, mas também se detectam duas fortes vertentes da Misericórdia, uma mariana e outra cristológica, qual das duas a mais impressionante, se tomarmos em consideração que o programa da capela-mor pode simbolizar a primeira vinda de Cristo ao mundo e o *Agnus Dei*, no espaço exactamente oposto, a segunda e decisiva descida final.

Na igreja de Olivença, dominada por um duplo programa das *obras*, apenas surgem outras temáticas ao nível dos altares e, principalmente, nos baixos-relevos dedicados ao *Pentecostes* e à *Visitação* dos retábulos da nave. O coro-alto, local certamente de acesso reservado aos irmãos, exhibe dois painéis com uma imagem de eremitas e outra de um jardim com figurações de nobres a passear, num contraponto entre a vida dedicada à contemplação e à oração e a vida social e mundana da nobreza. O tema da natureza repete a lógica já anteriormente referida sobre a intervenção civilizadora do Homem de fé por oposição à

natureza selvagem, que aqui surge reforçada no sentido em que se uns orarem e os outros cumprirem os seus deveres (de devoção, de caridade, etc.) o mundo daí resultante é muito melhor.



Fig. 101 e 102 - Painéis do coro alto de Olivença, do lado do Evangelho e do lado da Epístola

Para além dos símbolos clericais que surgem no painel do púlpito, a capela-mor da igreja de Mangualde apresenta dois quadros de época posterior aos da nave, com símbolos marianos referentes à Imaculada Conceição – *o hortus conclusus* e *a porta coeli*. Ainda neste espaço, uma tela exhibe a *Visitação* e os painéis do tecto referem-se a cenas da vida da Virgem. Na nave, e para além dos temas cristológicos dos altares laterais – *Flagelação* e *Jesus no Horto* -, importa destacar o tecto pintado com Nossa Senhora da Assunção como motivo central.

Em Arraiolos, o programa da igreja é relativamente simples, com as *obras de misericórdia* a que se reúnem, mas apenas nos braços do transepto, as virtudes teologais com os atributos costumados – Fé, Esperança e Caridade – e uma figura de mártir identificada como Santa Catarina. É mais um exemplo de ligação entre as *obras* e as virtudes, sendo que nesta cidade alentejana a relação com o Juízo Final é bem mais indirecta do que nos templos anteriormente observámos, pois reflecte-se nas seis *obras* presentes nos panos murários da nave, correspondentes às enunciadas por São Mateus. No restante espaço há a destacar o retábulo-mor, com uma imagem de vulto de Santa Catarina e outra de roca representando Nossa Senhora do Amparo, e a pintura central ilustrando a *Visitação*, que integrava o antigo retábulo quinhentista consagrado à Virgem, e cujas tábuas, ou algumas delas, se encontram actualmente expostas na capela-mor e transepto, reproduzindo a *Adoração dos Pastores*, a *Circuncisão*, a *Mater Omnium* e a *Pietá*. O tecto da cabeceira, decorado com enrolamentos, exhibe uma cartela central com a letra M. Apesar da diversidade de campanhas decorativas de que a igreja de Arraiolos foi objecto, todas as manifestações se articularam no mesmo sentido

de homenagear a Misericórdia, integrando pinturas de épocas mais recuadas mas cujo sentido iconográfico se mantinha actualizado, como foi o caso da *Visitação*, considerada uma *obra de misericórdia* feita por Nossa Senhora à sua prima Santa Isabel. Se os temas da vida da Virgem e de Cristo foram apeados e substituídos por um retábulo de talha dourada com tribuna, tal deve-se, certamente, a uma actualização estética e de ordem prática relacionada com o culto ao Santíssimo, em exposição no altar, pois os temas seleccionados para a capela-mor de Viana do Castelo não foram, como vimos, muito diferentes.



Arraiolos

Em cima, fig. 103, 104, 105 e 106 - Santa Catarina e as Virtudes Teologais

Em baixo, fig. 107, 108 e 109 - *Visitação* no retábulo-mor e pinturas pertencentes ao retábulo original

Em igrejas de dimensões mais reduzidas e com menos recursos, os elementos decorativos eram mais limitados e os espaços mais depurados. O templo de Évoramonte, situado na zona murada da vila, é um destes casos em que, exceptuando o retábulo-mor (cujas imagens não estão ao culto, a não ser a da tribuna envidraçada representando Nossa Senhora

do Pópulo ou dos Pobres), o seu interior *vive* unicamente da campanha azulejar do século XVIII. Na nave encontram-se as *obras de misericórdia*, relegando a temática mariana para a capela-mor, com duas prefigurações da Virgem nas paredes laterais e três cenas da Sua vida na abóbada. Devido ao seu papel de mediadora, Ester é entendida como uma prefiguração de Maria enquanto intercessora perante o seu Filho no Juízo Final. Por sua vez, Judite é considerada uma metáfora da Virgem da Visitação porque Ocías recebe Judite vitoriosa de Holofernes, tal como Santa Isabel recebe Maria vitoriosa de Satanás, constituindo por isso símbolo da Sanctimonia, ou seja, da castidade e humildade contra a luxúria e orgulho⁵⁶. Na abóbada exhibe-se a concretização destas prefigurações com a *Anunciação* e a *Visitação*, sendo os restantes espaços ocupados pela *Fuga para o Egipto* com uma alusão à *queda dos ídolos*, episódio que se segue ao *Descanso*, e por querubins e anjos que exibem símbolos da Virgem (palma, lua).

Como se percebe, a capela-mor é exclusivamente dedicada a Maria, numa perspectiva que reforça o seu papel de intercessora para todos quantos se abrigam sob o Seu manto, porque foi escolhida por Deus e saiu vitoriosa de Satanás.

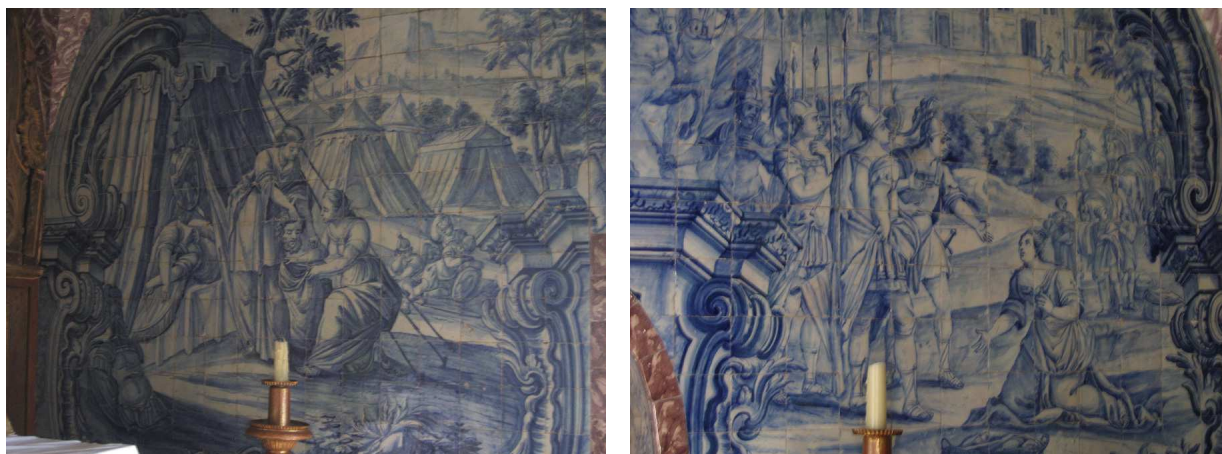


Fig. 110 e 111 - Painéis da capela-mor da Misericórdia de Évoramonte – Ester do lado do Evangelho e Judite do lado da Epístola



Fig. 112 e 113 - Painéis da abóbada da capela-mor da Misericórdia de Évoramonte – Anunciação e fuga para o Egipto

⁵⁶ Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano – iconografía de la Biblia Antiguo testamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999, p. 381.



Fig. 114 e 115 - Painéis da abóbada da capela-mor da Misericórdia de Évoramonte – anjos e *Visitação*

Na igreja de Tavira, a azulejaria, que não se restringe à temática das *obras de misericórdia*, domina por completo a espacialidade interna, a que acrescem, apenas, o altar-mor e os dois colaterais, originalmente idênticos, o do lado do Evangelho dedicado a Nossa Senhora da Soledade (com o camarim fechado desde 1818) e o do lado da Epístola com uma tela alusiva à Imaculada Conceição.



Fig. 116, 117 e 118 - Altares da Misericórdia de Tavira

Os dois primeiros tramos da nave são preenchidos pelas catorze *obras de misericórdia*, cujos painéis, rematados por cartelas, exibem um conjunto de símbolos na sua maioria relacionados com a Paixão de Cristo. Alguns, como a estrela, podem evocar tanto Cristo como a Virgem, mas é mais provável referirem-se à primeira invocação que põe em contacto directo as *obras* com a Paixão de Cristo, entendida como a suprema Misericórdia de Deus. A série das *obras* termina com a figuração de Cristo Salvador do Mundo, sozinho e

com Nossa Senhora, e é separada pelo portal principal, coroado pelo Bom Pastor (numa associação já observada nas pinturas murais da igreja do Cabeção, embora com reservas, e com exemplos na Europa). Novamente a iconografia de Cristo ligada à Paixão e à Misericórdia.



Fig. 119, 120, e 121 – Tavira, painéis do Salvador do Mundo, do Bom Pastor e de Nossa Senhora com o Menino Salvador do Mundo

Por sua vez, o terceiro tramo da nave e a capela-mor são ocupadas por quadros que representam cenas da vida de Jesus (*lava-pés*; *a Última Ceia* e *a pecadora que lava os pés a Jesus*), configurando a primeira cabeceira com painéis de azulejo de temática exclusivamente cristológica. Apesar das duas invocações de Nossa Senhora nos altares colaterais, impõe-se uma leitura que aposta na dimensão cristológica da Misericórdia, consubstanciada na ideia de que o sacrifício de Cristo, que se tornou Homem e morreu para salvar a humanidade, constitui o exemplo maior de Misericórdia.



Fig. 122, 123 e 124 – Tavira, Lava-pés, pecadora que lava os pés a Jesus e Última Ceia

Situação muito semelhante em termos de articulação com outros suportes é o da igreja de Vila Franca de Xira, com as *obras de misericórdia* em azulejo a preencher o espaço da nave, remetendo para a capela-mor dois painéis que representam a *Virgem do manto* (diferente da definição de 1627) e a *Visitação*, que se conjugam somente com a talha dourada dos altares colaterais e do altar-mor, qualquer deles com imaginária. Regressaremos às cabeceiras com temas da Virgem, embora neste caso os painéis ilustrem as imagens-emblema das confrarias, que estiveram presentes nas bandeiras funcionando como símbolos identificadores das Misericórdias. É a vertente mariana que, na capela-mor, se contrapõe à vertente cristológica da nave, manifestando, uma vez mais, a dualidade de perspectivas sobre a Misericórdia característica das confrarias.



Fig. 125 e 126 - Capela-mor de Vila Franca de Xira: *Virgem do Manto* e *Visitação*

As cenas da vida da Virgem mereceram um destaque muito significativo em Alhos Vedros, pois as *obras* foram remetidas para o coro alto, deixando a nave e a capela-mor livres para receber todo o ciclo referente a Nossa Senhora, com os respectivos símbolos nas cartelas inferiores. Assim, do lado do Evangelho encontra-se o *Nascimento de Nossa Senhora*, *Santa Ana ensinando a Virgem a ler*, *Apresentação no Templo*, *Casamento da Virgem* e, já na capela-mor, a *Anunciação*. Do lado oposto, e a partir do sub-coro, a *Aparição do anjo Gabriel a Zacarias*, a que se segue, já na nave, a *Fuga para o Egipto*, a *Visitação*, a *Adoração dos Pastores*, a *Circuncisão* e a *Apresentação no Templo*. Pode distinguir-se, nesta série, um conjunto de temáticas mais próximas a Santa Isabel e a Cristo, do lado da Epístola.



Fig. 127 e 128 - Nave da igreja da Misericórdia de Alhos Vedros: Anunciação e Visitação

Os únicos programas que não apresentam ligações a outras temáticas são os das Salas do Consistório de Abrantes e de Santarém. Decorando a sala de reuniões de um dos órgãos administrativos das confrarias, estes painéis surgem isolados, e somente em Abrantes se observa um nicho envidraçado (com Cristo crucificado) a meio da sala, bem como os azulejos com eremitas no acesso à tribuna que se abre numa das paredes laterais da igreja.

Em resumo, e apesar da construção dos programas ser muito diferente, a representação das *obras de misericórdia* foi preferencialmente associada à figuração das virtudes teológicas e cardeais ou a outras como a Paz, a Justiça ou a própria Misericórdia (associação que se verifica em vários dos conjuntos executados pelos Bernardes); às Bem-Aventuranças; a diversos símbolos plurisignificantes de referência às *obras*, entre os quais se destacam os emblemas alusivos à prática da Misericórdia. Mas a estes temas sobrepõem-se duas perspectivas, uma mariana e outra cristológica, que reflectem o entendimento das confrarias sobre a Misericórdia e sobre si próprias. Assim, observa-se um equilíbrio entre estas duas vertentes da Misericórdia, quase sempre presentes, em simultâneo, nos espaços das instituições.

Os exemplos estudados demonstram que, à excepção de Alhos Vedros, a iconografia mariana se circunscreve à capela-mor, onde surgem painéis de azulejos ou outros suportes com cenas da vida da Virgem (Viana do Castelo, Mangualde, Arraiolos, Évoramonte), as habituais representações da *Visitação* e de Nossa Senhora da Misericórdia, em suporte cerâmico (Vila Franca de Xira), constituindo o retábulo-mor o ponto chave da expressão do culto mariano, com os quadros de *Nossa Senhora da Misericórdia* ou da *Visitação*, duas das imagens-símbolo das confrarias. Este panorama regista, naturalmente, excepções, que se relacionam com a figuração de Nossa Senhora do Manto, presente na abóbada do sub-coro da igreja de Estremoz, ou no arco triunfal do templo de Viana do Castelo. Em Alhos Vedros, as

obras foram remetidas para o coro alto, e toda a igreja apresenta painéis de temática mariana. Dedicadas a Nossa Senhora da Misericórdia, as confrarias valorizaram superiormente, e desde a sua fundação, o papel de Maria como protectora e intercessora dos homens, razão pela qual a sua bandeira, imagem que identificava a instituição, evocava Nossa Senhora do Manto de um lado e, do outro, a *Pietà*. No mesmo sentido deve ser entendida a preferência pela representação da *Visitação*, considerada uma *obra de misericórdia* praticada por Maria em relação a sua prima Santa Isabel.

Se a iconografia mariana está sempre presente, até pela dedicação das instituições, a verdade é que a sua ligação às *obras* é menos directa e imediata do que a iconografia cristológica, que põe em contacto e estreita relação a espiritualidade da Paixão com as *obras de misericórdia*. O nascimento e morte de Cristo constituem o supremo sacrifício, a Misericórdia suprema de Deus para com a humanidade que será, ou não, redimida aquando da segunda e decisiva descida de Cristo, no dia do Juízo Final. A prática das *obras* constitui o *passaporte* seguro para a vida eterna, pelo que os programas iconográficos evidenciam a ideia da preparação em vida de uma boa morte através das *obras*, consciencializando os fiéis para a sua importância na economia da Salvação. É neste contexto que se compreendem as imagens bíblicas como exemplos de *obras de misericórdia*, os símbolos associados à Paixão (Tavira), os episódios da vida de Cristo (Viana do Castelo, Tavira), o Bom Pastor (Tavira), o Salvador do Mundo (Tavira), o *Agnus Dei* (Viana do Castelo), os santos eremitas (Évora), e outros exemplos menos evidentes como o de Arraiolos, onde a nave exhibe, apenas, as *obras* enunciadas no Evangelho de São Mateus a propósito do Juízo Final. Ao contrário do que acontece na iconografia europeia, em Portugal a associação à Salvação e ao Juízo é, de certa forma, indirecta. À excepção do *Agnus Dei* de Viana do Castelo, não se encontra qualquer outra imagem ilustrativa da segunda vinda de Cristo ou do Julgamento Final. Mas a mensagem é omnipresente, até mesmo através de outros suportes, e concentra-se nos espaços públicos do templo, acessíveis e frequentados pelos fiéis (sub-coro, nave).

1.12 A organização do trabalho

A omnipresença dos azulejadores

Todo o processo que tem início com a encomenda dos azulejos e termina com a sua aplicação envolve muito mais intervenientes do que até há bem pouco tempo se poderia imaginar. No caso das Misericórdias, os *Livros de Receita e Despesa* registam, com grande pormenor, todos os pagamentos efectuados pela confraria, o que permite acompanhar de forma particular a evolução da obra. Muito embora à primeira vista esta questão possa parecer

secundária, a verdade é que o conhecimento da organização do trabalho e dos processos que lhe são inerentes, acaba por explicar uma série opções, até mesmo iconográficas.

Entre toda uma complexa teia de relações, sobressai a figura do azulejador, para a qual os estudos de Vergílio Correia⁵⁷ já haviam chamado a atenção, e que, mais recentemente, foi objecto de análise por parte de Celso Mangucci⁵⁸, Alexandra Gago da Câmara⁵⁹ e João Miguel Simões⁶⁰. No que diz respeito às Misericórdias estudadas, e para as quais subsiste ainda documentação, ressalta o facto das confrarias não estabelecerem contactos com o pintor, encomendando directamente os painéis pretendidos ao azulejador, que funciona como uma espécie de empreiteiro e de “ponte” entre todos os oficiais, mestres e artistas e o encomendador. Depois da Mesa decidir revestir a igreja, ou outras dependências da confraria, com painéis de azulejo, era escolhido um dos azulejadores da capital, que se deslocava ao local para discutir em pormenor o projecto, ou era efectuado um levantamento do espaço e enviado para um representante da Misericórdia em Lisboa, que aí contactava com o azulejador.

Neste processo, e de acordo com Celso Mangucci, os arquitectos são os grandes ausentes da história da azulejaria portuguesa⁶¹. É difícil determinar o alcance desta afirmação, pelo menos para a primeira metade do século XVIII. A maioria dos espaços a azulejar já existiam e caracterizavam-se por uma arquitectura muito depurada, as denominadas *caixas seiscentistas*, que depois ganhavam vida com a aplicação do azulejo e da talha dourada. Neste caso, o arquitecto já não poderia intervir e cabia ao pintor conceber um plano capaz de integrar e contornar eficazmente os acidentes arquitectónicos encontrados (portas, janelas, nichos...). Mesmo em Viana do Castelo, onde o revestimento azulejar da igreja foi encomendado logo após o término das obras de arquitectura, nem o pintor nem o azulejador se deslocaram a Viana. Pelo contrário, o levantamento do espaço foi enviado para Lisboa e quem o efectuou enganou-se nas medidas, originando o problema com o painel do arco triunfal, habilmente resolvido por Manuel Borges, o azulejador. Por este exemplo, percebe-se

⁵⁷ Vergílio CORREIA, “Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa”, *A Águia*, n.º 71 e 72, pp. 167-178.

⁵⁸ Celso MANGUCCI, “A estratégia de Bartolomeu Antunes”, *Al-Madan – Arqueologia, Património e História Local*, IIª série, n.º 12, Almada, Centro de Arqueologia de Almada, Dezembro de 2003, pp. 135-141.

⁵⁹ Maria Alexandra Trindade Gago da CÂMARA, «A Arte de Bem Viver» *A encenação do quotidiano na azulejaria portuguesa da segunda metade de Setecentos*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia, Ministério da Ciência e do Ensino Superior, 2005, pp. 235-283.

⁶⁰ João Miguel Ferreira Antunes SIMÕES, “Azulejaria Lisboaeta no reinado de D. Pedro II – ambientes de trabalho e estatuto social dos artífices”, *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, Lisboa, 1999, pp. 3-23.

⁶¹ Celso MANGUCCI, comunicação intitulada “Valentim de Almeida (1692-1779) contornos e indefinições de um pintor”, apresentada ao *Curso de Verão A Geografia do Azulejo Barroco no Sul de Portugal*, Évora, Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 20-23 de Setembro de 2006.

não apenas a necessidade do pintor dispor de vastos conhecimentos de arquitectura e de escala, de forma a poder conceber um revestimento parietal adequado ao espaço e recorrendo, eventualmente, a maquetas, mas também a importância de quem aplicava os mesmos no local, resolvendo da melhor maneira, e muito habilmente, todos os pormenores⁶². Em Abrantes, a documentação é muito sumária do que diz respeito aos azulejos, mas percebe-se que foi o mestre que dirigia as obras da nova sala do Consistório a contratar o revestimento azulejar. É possível que, neste caso, a ligação ao arquitecto ou ao mestre tenha sido mais próxima e de colaboração mútua.

Por outro lado, em Évora, foi o entalhador a condicionar não apenas o espaço reservado aos azulejos, mas também o seu ritmo e cercaduras. Estes panos murários foram objecto de um plano muito bem definido no qual se articulou a talha e o azulejo. Resta saber a quem se deve esta concepção: se a um arquitecto, se à colaboração entre Manuel Borges e os Bernardes com o entalhador Francisco da Silva, numa parceria que não era inédita⁶³.

Concluindo, com ou sem arquitecto, a realidade é que os pintores de azulejo, certamente em colaboração com os azulejadores, revelam bons conhecimentos de arquitectura, o que lhes permite apresentar soluções inteligentes em termos de desenho e escala, quer para os painéis quer para as cercaduras que, de uma forma geral, respeitam e se adaptam às arquitecturas pré-existentes. Mesmo que essa colaboração não seja tão directa, admite-se que, na extensa teia de relações estabelecida entre os artistas se incluam arquitectos, com os quais os pintores pudessem discutir projectos.

Para além das questões relativas ao espaço e à inserção dos painéis figurativos numa trama mais ou menos complexa de cercaduras, há ainda a considerar o problema de quem determina o programa iconográfico e de quem decide sobre as composições a representar. Numa época em que a imagem religiosa era entendida enquanto espécie de catecismo ilustrado para os iletrados, beneficiando de um enorme poder de comunicação, o programa era determinado, naturalmente, pelo encomendador. Nesta ordem de ideias, seria a Mesa da Misericórdia a definir todos os pormenores, depois comunicados ao pintor. Em Évora, refere-se que os desenhos dos emblemas do silhar seriam dados ao azulejador pelo tesoureiro que, no final da obra, conferia se estavam conforme o modelo fornecido. Infelizmente há poucos registos deste género, e é difícil perceber quem sugere as composições. Esta questão voltará a

⁶² Veja-se como em Viana do Castelo a incorrecção das medidas foi resolvida por Manuel Borges, com tanta habilidade que a Mesa decidiu oferecer-lhe mais nove mil e seiscentos réis pela eficácia do trabalho.

⁶³ Já haviam trabalhado juntos na igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Beja.

ser considerada mais pormenorizadamente, quando nos debruçarmos sobre os métodos de trabalho do pintor.

Uma vez conhecido o espaço e estabelecido o programa a executar, cabia ao azulejador encomendar os azulejos ao oleiro, entregá-los ao pintor e, muito possivelmente, regressar ao oleiro para os cozer. Como se adivinha, um processo deste género pode revelar-se bastante complexo, pois os azulejos pintados sobre o vidro por cozer são de uma fragilidade extrema, não sendo possível a sua deslocação por grandes distâncias. Tal implicaria, certamente, a proximidade entre as olarias e as oficinas dos pintores de azulejo que, em Lisboa, se situavam, principalmente, em Santos e em Santa Catarina. Podia acontecer que o azulejador fosse o proprietário dos seus próprios oleiros e fornos, apenas contratando o pintor. Este, era, ao que tudo indica, independente, mas o que se observa é uma ligação muito forte entre azulejador e pintor, numa parceria que não se desfazia. Veja-se o exemplo de Manuel Borges e dos Bernardes, que trabalharam quase sempre em conjunto, mantendo-se a ligação mesmo após o afastamento de António de Oliveira Bernardes. É certo que Bartolomeu Antunes dispunha de uma rede mais alargada e trabalhava com mais pintores, mas falta ainda conhecer mais casos e outra documentação que permita definir com maior rigor esta relação azulejador / pintor⁶⁴.

Observando os registos documentais das Misericórdias estudadas, concluímos que os processos obedeciam sensivelmente à mesma lógica. As confrarias pagavam, primeiro, o levantamento do espaço e o risco dos azulejos. A seguir era-lhes pedido um sinal, liquidando o montante exigido a meio da obra e no final. Cabia às instituições pagar todas as despesas⁶⁵, à excepção dos técnicos que acompanhavam o azulejador na montagem. Como foi referido, o azulejador pagava ao oleiro, ao pintor e ainda a um ladrilhador⁶⁶ que cortava e encaixotava os painéis. Seguia-se o transporte dos azulejos que podia ser bastante atribulado, por terra, por mar ou por rio. No local, estavam sempre presentes pedreiros e serventes, que preparavam as paredes para receber os azulejos, e em cujo processo eram gastas grandes quantidades de cal e

⁶⁴ Cfr. Maria Alexandra Trindade Gago da CÂMARA, *op. cit.*, 2005, p. 266 e ss.

⁶⁵ Onde se incluíam as refeições e dormida do azulejador e dos seus ajudantes, como em Arraiolos e Estremoz. Consultar as fichas referentes a Arraiolos e Estremoz no Apêndice - Elenco dos programas azulejares com representação de *obras de misericórdia*.

⁶⁶ Maria Alexandra Trindade Gago da CÂMARA, *op. cit.*, 2005, p. 268 refere que azulejador e ladrilhador eram termos que designavam as mesmas tarefas, defendendo que eram utilizados na documentação indiferenciadamente. A situação com que nos deparamos na documentação das Misericórdias parece ser um pouco diferente, cabendo ao ladrilhador o corte e encaixotamento dos painéis e ao azulejador a coordenação de toda a empreitada, numa especialização crescente de tarefas que a autora atribuiu apenas à segunda metade do século XVIII.

areia. Por vezes, como ocorreu em Viana, foi necessário contratar um carpinteiro para executar os andaimes, pois o revestimento ocupava a totalidade das paredes.

O trabalho de montagem era lento e demorado. Em Tavira contabilizaram-se os dias, trinta e dois e meio, ganhando o azulejador oitocentos réis, num total de duzentos e quarenta e dois mil réis, ou seja, pouco menos de metade do montante pago pelos azulejos e pela pintura.

	Estremoz	Évora	Viana do Castelo	Olivença	Redondo	Abrantes (sala do definitório)	Arraiolos	Evoramonte	Tavira
Pagamento para Lisboa									522.175
Levantamento da igreja								1.200	
Risco									30.170*
Azulejador para pagar ao pintor			425.505						
Azulejador	397.152		81.727 (?)			30.000	551.718	184.500	
Azulejador para montar								57.914	32 dias e 1/2, a 800 reis cada um - 242.000
Oleiro			248.630						
Ladrilhador (corte e armação)			98.972						
Caixotes de azulejo									
Transporte	39.500		96.176				2.480	24.855	28.185
Transporte do azulejador									5.000
Alojamento do azulejador							7.200		
Alimentação do azulejador	4.650								
Oficial							6.600		
Mestre									
Pedreiros							17.100	8.100	9.610
Serventes	3.203		6.860				16.340	5.840	42.075
Carpinteiro			2.660						4.080
Cal							12.760		2.700
Areia			2.330					2.200	1.680
Pregos									
Miudezas			3.770				3.535		910
Seguro			28.800						
TOTAL	444.505		995.43			30.000	617.733	284.609	888.585
Data dos pagamentos dos azulejos	1710		1720			1734	1752-54	1764-70	
Data da execução dos azulejos	1712	1716	1719-1720	1723	c. 1735-37	1732-36	1753	c. 1760	c. 1760
Autor	António de Oliveira Bernardes (atr.)	António de Oliveira Bernardes	Bernardes	Manuel dos Santos (ass.)	Bartolomeu Antunes (???)		Domingos de Almeida (?)	Policarpo de Oliveira Bernardes (atr.)	

Quadro 5 – quadro síntese da documentação identificada sobre despesas com azulejos

Ao comparar os valores de cada uma das obras, conclui-se que os Bernardes cobraram valores muito diferentes. Em Évora, o milheiro custava quarenta mil réis, enquanto em Viana do Castelo desceu para quinze mil réis pelos azulejos da nave e nove mil e seiscentos réis pelos ajustamentos do arco triunfal⁶⁷. Apenas para servir de ponto de comparação, pois é proveniente de outra oficina, o azulejo fino de Arraiolos custou trinta e oito mil réis o milheiro, ficando o mais rude a dezanove mil réis, ou seja, mais do que os de Viana do Castelo. Esta diferença é bastante estranha podendo implicar um trabalho de oficina e não do mestre. Mas como os azulejos da capela-mor estão assinados por Policarpo de Oliveira Bernardes, não é de excluir a possibilidade que alguns investigadores já adiantaram, de atribuir a este pintor, então em início de carreira, todo o conjunto, justificando assim o baixo custo da obra, numa distanciação até monetária em relação ao *grande* António de Oliveira Bernardes.

A oficina era um espaço de aprendizagem, onde os mais novos aprendiam com os mestres até formar a sua própria manufactura. No caso dos Bernardes, Policarpo acabou por assumir a oficina do pai quando este começou a manifestar sinais da doença que o viria a afastar do trabalho, cerca de 1727, e a vitimar em 1732. Mas, numa primeira fase, em que trabalharam juntos, Policarpo era mais um aprendiz, que poderá ter assumido a responsabilidade de determinadas obras, mas a menor custo. Na verdade, e analisando as datações propostas pelos especialistas para uma série de campanhas dos Bernardes, entre 1719 e 1721, anos da encomenda vianense, são atribuídas a esta oficina o revestimento da Igreja de São Tiago, de Estombar, o Santuário dos Remédios, em Peniche, a Capela de Nossa Senhora da Piedade, em Colares, a Ermida da Senhora da Cabeça, em Évora, a sacristia da Sé de Portalegre, a Igreja dos Agostinhos de Estremoz e a Igreja da Misericórdia de Grândola (assinada por Policarpo). Paralelamente, são atribuídas a António dois trabalhos de pintura a óleo – as telas do Paço Episcopal de Faro e o conjunto de Arouca⁶⁸. Foi, sem dúvida, uma época de intenso trabalho, no decorrer da qual Policarpo deverá ter sido chamado a desempenhar um papel de maior relevo, para que a oficina pudesse responder satisfatoriamente a todas as solicitações.

À excepção de Manuel Borges, são praticamente nulos os dados conhecidos sobre os restantes azulejadores que surgem na documentação. Em Abrantes não foi identificado o azulejador mas apenas o mestre que dirigia as obras, José Fernandes de Oliveira, referido no

⁶⁷ Poderá ter acontecido que aqui os valores estão já divididos, como sugeriu Reynaldo dos Santos, entre o pintor e o oleiro? Reynaldo dos SANTOS, *O azulejo em Portugal*, Lisboa, Ed. Sul, imp. 1957, p. 123.

⁶⁸ Consultar no Apêndice o quadro relativo à biografia de António de Oliveira Bernardes.

contrato como mestre carpinteiro mas que executou trabalhos de pedraria e que ajustou com os restantes mestres necessários ao trabalho, entre os quais um carpinteiro. Em Arraiolos, todos os contactos e pagamentos foram estabelecidos com Joaquim Gomes, morador na cidade de Lisboa, sobre o qual nada mais se sabe. Nem sequer a atribuição do conjunto ao pintor Domingos de Almeida, cujo acervo só agora começa a ser identificado, ajuda a perceber qual a teia de contactos em que se movia. Em Évoramonte encontra-se novo azulejador da capital, denominado Tomé de Barros e em Alhos Vedros um Domingos Nunes que, apesar das referências de Santos Simões, nada tem a ver com um seu homónimo pintor que estudou em Roma⁶⁹.

Quanto a Manuel Borges, sabe-se que era filho de João Carvalho e Maria Pedroza e foi baptizado na freguesia de São Pedro de Louza, no termo de Lisboa⁷⁰. Casou a 17 de Abril de 1712 com Inácia Maria, filha de Valentim da Costa e de Maria Antunes, nascida na freguesia de Benfica. Mudou de casa inúmeras vezes, fixando-se, depois do nascimento do primeiro filho, na zona das olarias de São Bento e de Santa Catarina, facto que pode ter coincidindo com um maior empenhamento no seu trabalho de azulejador⁷¹. São obras suas, identificadas documentalmente e em associação aos Bernardes, o revestimento da Igreja dos Lóios em Évora, de 1711⁷²; a Igreja de Nossa Senhora da Nazaré, de 1714⁷³; as Misericórdias de Estremoz, Évora e Viana⁷⁴; a Igreja de São Lourenço, em Almancil, de cerca de 1730, com contrato notarial de 16 de Novembro de 1729 que envolvia também o seu irmão Antão Borges. A igreja de Santos, de 1741, deve ser já trabalho do seu filho, Manuel Borges de Palma. É possível que, para as empreitadas de menor importância, fornecesse azulejos pintados na sua própria olaria⁷⁵.

⁶⁹ Consultar a ficha referente a Alhos Vedros no Apêndice - Elenco dos programas azulejares com representação de *obras de misericórdia* e João Miguel dos Santos SIMÕES, *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, p. 370.

⁷⁰ Vergílio CORREIA, "Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa", *A Águia*, n.º 71 e 72, 1917, p. 174.

⁷¹ Quando casou, em 1721, vivia na freguesia de São Julião (idem, *ibidem*, p. 174). Quando em 14 de Julho de 1715 o seu filho Manuel Borges de Palma foi baptizado, em Benfica, a morada constante no registo é Estrada da Luz, na casa da família de Inácia Maria (idem, *ibidem*, p. 175). Mas quando, a 21 de Setembro de 1715, assinou contrato de Évora, morava às Janelas Verdes (onde se situava um importante núcleo de olarias – erradamente conhecido como do Monte Sinay (QUEIRÓS) e correctamente como de Santos e Santa Catarina (CORREIA, *op. cit.*, 1917, p. 167). Em 1719 vivia na rua da Madragoa, em Santos, onde permaneceu até 1724 (idem, *ibidem*, p. 175). Entre 1725 a 1730 morou na Rua da Oliveira e de 1730 a 1741 na travessa da Madragoa (idem, *ibidem*, p. 175). Por fim, em 1742 vivia na Travessa das Inglesas (idem, *ibidem*, p. 175).

⁷² Segundo documento visto por Vergílio Correa mas nunca publicado. Cfr. Santos Simões, "Alguns azulejos de Évora", *A Cidade de Évora*, Ano II, n.º 5, Évora, Dezembro de 1943, pp. 3-17; n.º 6, Março de 1944, pp. 78-86; n.º 7-8, Junho/Setembro de 1944, pp. 41-52; n.º 9-10, Ano III, Setembro/Dezembro de 1945, pp. 91-104.

⁷³ Virgílio CORREIA, *op. cit.*, 1917, pp. 176-77

⁷⁴ Consultar as fichas referentes a Estremoz, Évora e Viana do Castelo no Apêndice - Elenco dos programas azulejares com representação de *obras de misericórdia*

⁷⁵ Reynaldo dos SANTOS, *op. cit.*, p. 119.

Regressando às Misericórdias, importa ainda chamar a atenção para a circunstância de que, à excepção de Mangualde, em todas as campanhas documentadas, os azulejos são provenientes de Lisboa. Tal deve-se, naturalmente, ao facto de estar sediada na capital a produção azulejar do país, encontrando-se aí os melhores pintores e de gosto mais actualizado em relação ao que se fazia na corte, impondo uma moda que se generalizou de Norte a Sul.

1.13 O processo criativo dos pintores e os encomendadores

Mais do que discutir os acervos pictóricos de cada um dos pintores de azulejo com painéis relativos às *obras de misericórdia*, importa utilizar essa informação, já tão moldada por tantos investigadores, como instrumento de trabalho que permita perceber os processos criativos dos artistas e a forma como estes resolviam plasticamente os programas iconográficos que lhes eram encomendados.

A instituição, ou particular, que requeria o revestimento azulejar definia, naturalmente, os temas a representar. No caso dos conjuntos mais eruditos acredita-se que o programa era totalmente estabelecido e controlado pelo encomendador, pois obedecia a critérios de leitura muito precisos. Face às exigências, no caso presente das Misericórdias, o pintor deveria conceber a decoração genérica, articulando a escolha e localização dos painéis figurativos com a instituição. Esta determinava os temas, as passagens bíblicas, as citações dos Evangelhos, podendo ou não oferecer ao pintor a estampa ou gravura que desejava ver pintada. As fontes gráficas ficariam, no entanto, a cargo do artista, que certamente dispunha de uma vasta colecção de gravuras, actualizada em relação à arte do seu tempo e às tendências internacionais. Em todo o caso, a boa articulação de todos estes factores, da qual dependia o resultado final do trabalho, estava profundamente sujeita às capacidades dos pintores, desatacando-se, neste contexto António de Oliveira Bernardes, capaz de se adaptar a locais muito variados, dominando a técnica e demonstrando uma superior aptidão para construir espaços de leituras complexas e profundas, “(...) o que talvez nem sempre se possa afirmar de outras manifestações tradicionalmente mais prestigiadas da época joanina”⁷⁶.

Infelizmente, em Portugal não foi ainda feito um estudo sobre o número de gravuras a circular, como ocorreu em Espanha, onde o mercado era muito rico⁷⁷, e nem sequer se conhecem as bibliotecas dos pintores. De António de Oliveira Bernardes apenas foi localizada uma obra, depois herdada por um seu discípulo, o pintor André Gonçalves - *Livre de Diverses*

⁷⁶ Luís de Moura SOBRAL, “Tota Pulchra est amica mea. Simbolismo e narração num programa imaculista de António de Oliveira Bernardes”, *Azulejo*, n.º 3/7, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, p. 89.

⁷⁷ Cf. Benito Navarrete PRIETO, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fontes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.

*Grotesques Peintes dans le Cabinet et Bains de la Reyne Regente, au Palais Royal, par Simon Vouet, Peintre du Roy, et gravés par Michel Dorigny, Paris, MDCXLVII*⁷⁸.

O recurso à gravura era um método muito utilizado por parte dos pintores, não significando, de forma alguma, uma incapacidade criativa. Pelo contrário, o que é interessante perceber é a forma como os artistas trabalharam este vasto manancial de informação gráfica, adaptando e recriando cada aspecto conforme as necessidades. Se, por um lado, a gravura ajudava a equilibrar e a definir as composições, por outro, era um catálogo muito eficaz para mostrar aos encomendadores que assim visualizavam mais facilmente o que pretendiam. Por outro lado, a insistência no uso de determinadas estampas pode significar uma imposição, consequência da popularidade atingida por algumas imagens que circulavam nos meios próximos a quem encomendava. Concluindo com Benito Navarrete Prieto, a importância do estudo das gravuras radica na *análise das soluções formais que o artista usa para dar realidade plástica aos conceitos, ideias ou exigências que lhes chegam através de outros meios e que são comuns a outras formas culturais, cujas formas expressivas – a palavra como veículo do pensamento – correspondem mais à literatura*⁷⁹. O que se procura neste capítulo é, precisamente, avaliar a utilização da gravura nos painéis de azulejo tratados e perceber de que forma as estampas relativas a outras temáticas foram relacionadas com a iconografia das *obras de misericórdia*, ou de que forma as representações de *obras de misericórdia* foram entendidas pelos pintores de azulejo do século XVIII. O recurso à gravura por parte de alguns dos artistas com obra assinada ou atribuível, permite comparar estes painéis com o restante acervo que lhe é atribuído. Por outro lado, e já na segunda metade do século XVIII, é evidente uma grande proximidade entre os episódios, facto que denuncia a utilização da mesma fonte gráfica mas não, necessariamente, o mesmo pintor.

Das igrejas estudadas, apenas se conhecem os autores dos painéis de Estremoz, Évora, Viana do Castelo e Grândola, que são de António e Policarpo de Oliveira Bernardes; o silhar de Évora, atribuído a Teotónio dos Santos; de Olivença, assinados por Manuel dos Santos; e de Arraiolos, atribuídos a Domingos de Almeida. Inicia-se, pois, esta análise, pela mais importante oficina da época – a dos Bernardes.

⁷⁸ Exemplar na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, ICON-19-1-12, com o ex-libris de Guillaume Good e anotação manuscrita de haver pertencido ao pintor André Gonçalves.

⁷⁹ Benito Navarrete PRIETO, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fontes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, p. 13. Tradução nossa.

Como se pode observar no quadro relativo às fontes gravadas utilizadas por António de Oliveira Bernardes⁸⁰, este soube tirar partido dos muitos recursos que tinha ao seu alcance, encontrando-se na sua obra a óleo, de tectos ou em azulejo a influência dos mais significativos pintores do barroco italiano, francês e flamengo. É certo que Bernardes utilizou, por vezes, fontes mais antigas e ainda do período maneirista, mas a tendência foi a de manipular as gravuras dos mestres barrocos seus contemporâneos, ou de uma geração imediatamente anterior, facto que denuncia a importância por ele conferida à actualidade e a compreensão dos modelos do que de melhor se fazia na Europa de então.

Uma análise mais cuidada à sua obra pictórica revela, no entanto, a sábia e hábil utilização recorrente dos mesmos modelos, que afinal eram alargados em termos de número de artistas representados, mas bem mais restrito em termos de episódios ou motivos decorativos. Observando apenas as igrejas da Misericórdia de Estremoz, Évora e Viana do Castelo, conclui-se que as cercaduras se repetem entre si e, em pelo menos, mais seis igrejas. Para os anjos com a cornucópia não foi possível localizar a gravura, mas as figuras seminuas e muito magras que suportam as consolas são directamente inspirada nos *termini* da Sala Magnani, executada pelos irmãos Carracci para o Palazzo Fava em Bolonha. Por sua vez, as consolas são também muito características dos Bernardes, encontrando-se a sua fonte de divulgação na gravura de uma chaminé, de Jacques Androuet du Cerceau⁸¹. Já o *Homem a subjugar uma harpia*, faz parte do conjunto da *História de Eneias*, executada por Giuseppe Maria Mitelli, em 1663, a partir dos frescos pintados pelos Carracci para o Palazzo Fava, em Bolonha.

Em termos figurativos, as cenas da vida de Cristo e da Virgem, na capela-mor de Viana, assinadas por Policarpo, utilizam o mesmo modelo que, sensivelmente na mesma época, era empregue na Capela de Nossa Senhora dos Remédios, em Peniche e na Capela de Nossa Senhora da Cabeça, em Évora. Infelizmente, desconhece-se a gravura original.

Ainda em Viana, o painel SOFRER COM PASIENSIA AS FRAQVEZAS DO NOSSO PROXIMO, 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. Uma outra questão, mais específica da misericórdia vianense, relaciona-se com a

⁸⁰ Consultar no Apêndice a ficha biográfica de António de Oliveira Bernardes, onde se encontra um quadro síntese das gravuras utilizadas por este pintor (e oficina) noutros painéis de azulejo ou em pintura a óleo, e um outro quadro síntese dos motivos e gravuras utilizados nas igrejas das Misericórdias em estudo e que se repetem noutros trabalhos do pintor ou da oficina.

⁸¹ Cfr. Luís de Moura SOBRAL, *op. cit.*, 1999, pp. 71-90.

eventual cópia de uma das figuras da varanda do Hospital anexo, na cercadura superior dos painéis da nave, que a confirmar-se configurava um raro caso de inspiração em modelos arquitectónicos presentes no próprio complexo arquitectónico.

Por sua vez, os emblemas que surgem nas obras dos Bernardes são, na sua maioria, marianos ou de conteúdo diversos, mas habitualmente relativo à jardinagem⁸², repetindo-se pontualmente.

Se as cercaduras se reproduzem com grande frequência, e os temas marianos também, o mesmo já não acontece no que respeita às representações bíblicas de *obras de misericórdia*, com citações do Antigo e Novo Testamento. Poderá ter sido cada uma das confrarias a oferecer as gravuras, ou a menor popularidade dos temas obrigou o artista a recorrer a estampas pouco utilizadas porque pouco pintadas? Em Évora sabe-se que o tesoureiro forneceu os desenhos das cartelas do rodapé, mas nos restantes casos a raridade dos temas deverá ter determinado a ausência de repetições de modelos.

Como já se percebeu, os mesmos motivos são utilizados quer por António, quer por Policarpo, conservando este último muitas das gravuras da oficina do pai, sobre as quais continua a trabalhar até muito tarde.

No caso do pintor Manuel dos Santos⁸³, estudos recentes têm chamado a atenção para a repetição, nas cercaduras, das “reservas cordiformes” consideradas mesmo como uma marca ou forma de identificação do artista⁸⁴. Mas para além desta característica, observam-se ainda muitas semelhanças em relação ao primeiro registo de motivos arquitectónicos dos painéis da nave de Olivença com outros, por exemplo, provenientes do convento de Sant’Ana e actualmente na denominada sala de D. Manuel, do convento da Madre de Deus. A utilização da mesma gravura, ainda que com variações, é muito evidente na fonte do rodapé da nave da Misericórdia espanhola, onde uma figura masculina segura uma esfera, à maneira de Atlas que segura o mundo nas mãos, na capela do Senhor Morto do Convento do Espinheiro, em Évora, no painel inferior esquerdo da capela-mor da Igreja de São Domingos de Benfica, em Lisboa, e com mais variações na capela de São Nicolau da Igreja dos Agostinhos de Vila Viçosa e na capela do Arcebispo do Convento dos Congregados de Estremoz⁸⁵.

Um outro exemplo de recurso à gravura é o da igreja da Misericórdia de Arraiolos, caso especialmente interessante pelo facto de o pintor ter optado por subverter o sentido dos

⁸² José Julio GARCÍA ARRANZ, *op. cit.*, 2004, pp. 365-370.

⁸³ Consultar no Apêndice a ficha biográfica de Manuel dos Santos.

⁸⁴ Joaquim F. S. TORRINHA, “As «reservas cordiformes» na obra de Manuel dos Santos”, *Callipole*, n.º9, Vila Viçosa, Câmara Municipal de Vila Viçosa, 2001, pp.169-178.

⁸⁵ *Idem, ibidem.*

modelos originais, adaptando as estampas ao programa pretendido. Da série *The Seven Acts of Mercy, engraving after Titian*, apenas quatro gravuras foram utilizadas nesta igreja alentejana - *cobrir os nus, dar pousada aos peregrinos e pobres, remir os cativos e enterrar os finados*. Gravada por Giovanni Suizzero e publicada por Matthias Bolzetta⁸⁶, esta série relativa às *obras de misericórdia* gerou alguma discussão devido ao desacordo de alguns investigadores sobre a veracidade das composições originais de Ticiano. Em todo o caso, e de uma maneira geral, a ideia de que Suizzero viu, efectivamente, o trabalho do mestre italiano, de cerca de 1500, a partir do qual gravou esta série, é a que reúne maior consenso entre os especialistas⁸⁷.

Para o caso de Arraiolos, o que importa perceber é que algumas das pranchas exibem determinados pormenores e cenas de segundo plano alusivas a cenas bíblicas, que desapareceram por completo nos painéis de azulejo setecentistas - *dar de comer aos famintos* (o milagre dos pães e dos peixes), *dar de beber a quem tem sede* (Cristo e a Samaritana no poço), *acolher os peregrinos* (Tobias e o arcanjo Rafael), ou *visitar os doentes* (Job e os seus amigos; Lázaro). Na verdade, a iconografia dos azulejos desta igreja pauta-se pela representação do quotidiano, despojado de qualquer sentido bíblico e católico, a não ser, obviamente, aquele que é inerente ao próprio enunciado das obras de misericórdia. Um outro aspecto que merece alguma atenção é o facto de *remir os cativos* ter deixado de fora uma imagem à partida menos bem recebida - *Caridade Romana*, ou seja, Cimon a dar o seu peito para alimentar o pai, Pero⁸⁸ - e no original referir-se aos presos e não aos cativos. O pintor optou, nesta adaptação, por conferir um outro sentido à imagem, apesar de ela representar, também, uma *obra de misericórdia*.

A iconografia da obra *remir os cativos* deveria ser procurada mais na iconografia trinitária e menos na das *obras de misericórdia*. Muito embora não se tenha conseguido localizar para os painéis de azulejo, quer no retábulo de Silves quer no de Faro, a pintura referente aos cativos teve por modelo uma gravura executada por Theodor van Thulden, em 1633 a partir das suas próprias telas, de 1632, e publicada em livro - *Revelatio Ordinis Sanctissimae Trinitatis Redemptionis Captivorum sub Innocentio Tertio anno 1198*, Paris,

⁸⁶ Frank Jewett MATHER JR., *op. cit.*, 1942, pp. 165-172.

⁸⁷ Idem, *ibidem*.

⁸⁸ Sobre este complexo tema iconográfico ver Anna TUCK-SCALA, “Caravaggio’s Roman Charity in the Seven Acts of Mercy”, *Parthenope’s Splendor: Art of the Golden Age in Naples*, Pennsylvania State University, 1993, pp. 127-163.

1633. Esta imagem foi também utilizada na iconografia do convento lisboeta das Trinas do Mocambo⁸⁹.

A partir da década de 1730, e coincidindo com a maior dificuldade de atribuição dos painéis de azulejo, observa-se uma repetição dos motivos alusivos às *obras de misericórdia*. As cercaduras continuam a manifestar grande imaginação e poder compositivo, mas a reprodução da mesma gravura em diversos locais do país e por pintores diferentes é cada vez mais frequente, e flagrante, a partir da década de 1760. O quadro n.º 6 é muito explícito neste aspecto. No Redondo, em Abrantes, em Arraiolos e em Évoramonte, há pormenores, e uma ou outra cena, que se repetem, mas os programas tendem a ser visualmente idênticos em Tavira, Alhos Vedros e Santarém, com muitas repetições em Vila Franca de Xira e numa das salas de Estremoz. Os mesmos motivos, encontram-se ainda nos medalhões da igreja da Misericórdia de Montemor-o-Novo. Não se conhecem as gravuras originais, mas é claro que as mesmas conheceram grande aceitação e divulgação no decorrer do segundo e terceiro quartel do século XVIII, modelando um gosto que, em termos de popularidade e representatividade, suplantou em larga escala os modelos eruditos do primeiro quartel de Setecentos.

⁸⁹ Agradecemos a informação desta coincidência de gravuras a João Miguel Simões. João Miguel SIMÕES, *O Convento das Trinas do Mocambo – Estudo Histórico-Artístico*, Lisboa, Instituto Hidrográfico, 2004, p. 31 e 39, fig. 27.

	Estremoz	Évora	Viana do Castelo	Oliveira	Mangualde	Redondo	Abrantes (sala do definitivo)	Arraiolos	Evoramonte	Tavira	Vila Franca de Xira	Estremoz (sala segundo andar)	Alhos Vedros (coro e sub coro)	Setúbal (cemitério)	Grândola (painéis em Lisboa)	Santarém (sala das sessões)	Paço Cardão (Ponte de Lima)	Serpa
Obras espirituais																		
Ensinar os simples																		
Dar bom conselho a quem o pede								#		#								
Castigar com caridade os que erram																		
Consolar os tristes e os desconsolados																		
Perdoar a quem nos errou																		
Sofrer as injúrias com paciência																		
Rogar a Deus pelos vivos e pelos mortos									X									
Obras corporais																		
Remir os cativos e visitar os presos										# X	#	# X	#				X	
Curar os enfermos					X		X		X #	X #							#	
Cobrir os nus									X#		X#	#					#	
Dar de comer aos famintos						#			X		X#	# X					X	
Dar de beber aos que têm sede									X		X	X					X	
Dar pousada aos peregrinos e pobres								#	#X	X	X	#					X #	
Enterrar os finados								(X)	X			X	X				X	

Quadro 6 – quadro comparativo das fontes gráficas comuns

Legenda:

X – composição praticamente idêntica

- composição semelhante

1.14 Os painéis com representações de obras de misericórdia isolados

Para além dos vastos programas azulejares presentes nas igrejas e outros espaços das Misericórdias portuguesas, subsistem outros revestimentos cerâmicos onde se identifica um painel isolado que pode ser lido como alusão a uma obra de misericórdia, de que é exemplo a igreja da Vidigueira; que denunciam a existência de um conjunto mais extenso entretanto desaparecido, como é o caso do fragmento da obra *curar os enfermos* na igreja da Misericórdia de Serpa; ou ainda os que ilustram uma única obra num contexto pouco comum e muito específico, como acontece no cemitério da Misericórdia de Setúbal.

Na Vidigueira, *Cristo e a Samaritana* é um dos poucos painéis assinados por António Pereira, recentemente identificado como o pintor de óleo António Pereira Ravasco, activo até à primeira década do século XVIII (act. 1683-1712). Esta assinatura – *An.to p. ra f.* – juntamente com a dos painéis da Capela Dourada da Ordem Terceira de São Francisco, no

Recife, e no Paço Saldanha, em Salvador, no Brasil, contribuiu decisivamente para a identificação do seu *corpus pictórico* em azulejo⁹⁰. O painel em questão situa-se na capela-mor, do lado do Evangelho, junto à porta da sacristia. Não é possível determinar se outros quadros fariam parte do programa, ou se apenas integrava os restantes painéis com atlantes e anjinhos, uma vez que os frontais de altar são atribuídos a Gabriel del Barco e executados certamente em época anterior.



Fig. 129 - Misericórdia da Vidigueira - Cristo e a Samaritana

(fotografia de J.M.Santos Simões, Biblioteca de Arte da FCG, CFT009.148)

campanha decorativa no decorrer do século XVII, onde se incluiu o revestimento azulejar de padrão na capela-mor e as pinturas das abóbadas. Da centúria de Setecentos é a fachada principal, então feita de novo. Não há notícia de outras intervenções neste período, pelo que permanece por esclarecer em que contexto surge o painel de azulejo setecentista que representa *curar os enfermos*.

Inspirado no Evangelho de São João 4, 1-42, em que Jesus se sentou no poço de Jacob, na cidade de Sicar, para descansar, o painel de azulejo representa a conversa com a samaritana, que veio buscar água. Jesus fala-lhe da água da vida, da água que Ele dá a beber e da qual quem bebe nunca mais terá sede, compreendendo a mulher que Jesus é o Salvador e revelando-o, depois, à cidade. A obra que aqui se encontra é *dar de beber aos que têm sede*, estando implícito na própria história a ideia de Salvação.

Quanto a Serpa, são poucas as informações referentes à Misericórdia, embora se pense que a igreja tenha sido edificada ainda no século XV e remodelada em 1518. Foi objecto de uma



Fig. 130 - Misericórdia de Serpa - curar os enfermos
(imagem retirada de DGEMN, URL: <http://www.monumentos.pt>)

⁹⁰ Mário BARATA, *Azulejos no Brasil*, 1955.; Vítor SERRÃO, “António Pereira Ravasco, ou a influência francesa na arte do tempo de D. Pedro II”, *A Cripto-História de Arte*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001, pp. 125-148.

Trata-se de um fragmento da cena figurativa, onde se observam várias camas com doentes a serem tratados por outras figuras. O fundo arquitectónico é seccionado por pilastras e panos com óculos, que parecem dividir o espaço em diferentes quartos. Do lado direito, as camas são mais juntas, como se se tratasse de uma enfermaria. Também aqui três pessoas prestam assistência aos doentes.

No canto inferior direito, a legenda: *visitare infirmos et incarcerats deten (...) Ecclē 7, 39 Math 25*. O primeiro versículo indicado não tem correspondência bíblica, mas o segundo é referente à célebre passagem do Juízo Final de São Mateus “(...) adoeci e visitaste-me, estive na prisão e foste ter comigo”.

O painel, que recorda os de Paço de Cardido quer pelas legendas, quer pelas composições e pelo pouco da cercadura que é possível analisar, deveria integrar um conjunto maior, mas as informações disponíveis não possibilitam um estado mais avançado do conhecimento sobre um eventual revestimento azulejar da igreja dedicado às *obras de misericórdia*.

Finalmente, o altar revestido por azulejos do século XVIII, que constitui

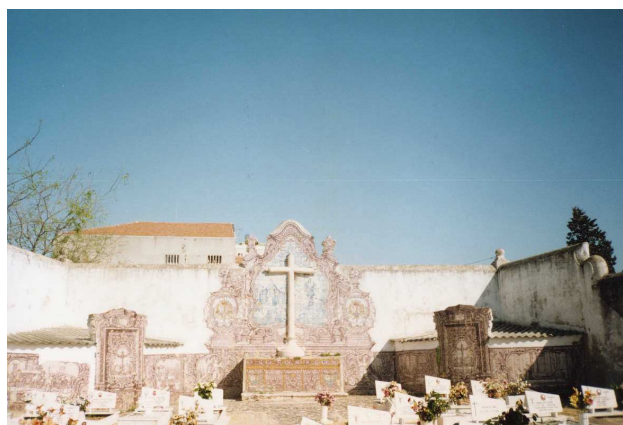


Fig. 131 - Altar de azulejo
(imagem retirada de DGEMN, URL: <http://www.monumentos.pt>)

o único elemento nobilitador de um espaço de enterramentos absolutamente depurado e sem a solenidade, que seria apanágio dos cemitérios novecentistas, situa-se no final do recinto murado, em frente ao portal principal, caracterizando um cemitério que a Misericórdia de Setúbal definiu, em data anterior a 1777⁹¹, numa zona afastada da cidade e da sua igreja⁹². De acordo com os estudos de Ana Margarida Portela e Francisco Queiroz, o cemitério teve origem nos primeiros anos do século XVIII, e foi nobilitado na década de 1770, conforme a inscrição sobre o portal, também desta fase avançada da centúria.

⁹¹ Fernando António BAPTISTA PEREIRA, “Para uma iconologia da morte em Portugal no período barroco”, *Beira Alta*, Vol. LIII, fasc. 3 e 4; Viseu, Assembleia Distrital de Viseu, 1994, p. 425.

⁹² Ana Margarida PORTELA; Francisco QUEIROZ, “Uma singular obra de azulejaria barroca em Setúbal”, *Barroco – Actas do II Congresso Internacional*, Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, pp. 64-65.

O altar barroco do seu interior é composto por quatro painéis de azulejo, dispostos em planta circular, que apresentam, entre si, portas fingidas, como se estivéssemos na capela-mor de uma igreja. Ao centro, qual retábulo, ergue-se o painel principal, mais alto e recortado.

Sobre cada porta, transcrições em latim recordam a transitoriedade da vida, ideia reforçada pela figuração de almas do Purgatório que pedem um Pai Nosso e uma Avé-Maria. A leitura dos painéis, da direita para a esquerda e em direcção ao altar, apresentam a unção e a morte e a preparação do esquife. Do lado oposto, figura o cortejo fúnebre e o enterro.



Fig. 132 - Painel do cortejo
(imagem retirada de DGEMN, URL: <http://www.monumentos.pt>)



Fig. 133 - Painel do enterro
(imagem retirada de DGEMN, URL: <http://www.monumentos.pt>)

À esquerda a Virgem da Misericórdia protege os fiéis com o seu manto e, à direita, S. Miguel pesa as almas.

Para o caso que nos interessa estudar, importa referir de forma especial as cenas do cortejo e do enterro, onde se observam irmãos da Misericórdia e a bandeira, pintada com a cena do reverso – Nossa Senhora das Dores ou a *Pietà*. No cortejo, a

bandeira vai à frente e o esquife atrás, razão pela qual o observador apenas pode ver o reverso, numa situação que se repete aquando do enterro.

No trabalho já mencionado de Ana Margarida Portela e Francisco Queiroz, chama-se a atenção para as tipologias dos cemitérios retratados nos azulejos, sem sinais de enterramentos acima do solo e semelhantes às do próprio cemitério de Setúbal, com portal e altar. O mesmo estudo refere ainda o facto de se tratar do enterro de um pobre como seriam, aliás, todos os que ocorriam neste local. O altar detinha, então, a função de dignificar o espaço.

1.15 Os programas com representações de obras de misericórdia menos imediatas

Resta referir dois conjuntos azulejares em que muitos ou quase todos os painéis podem ser cotejados com as catorze obras de misericórdia, mas sem que esta associação seja imediata, óbvia ou sequer comprovada por qualquer elemento que não o espaço em que se insere – uma igreja da Misericórdia.

O templo de Chaves é, talvez, o mais flagrante. A igreja, de nave única e presbitério apenas marcado por balaustrada e supedâneo lajeado, destaca-se ainda pelo coro, com balaustrada de cantaria, sobre a galilé. As campanhas artísticas que hoje observamos no interior do templo são de época mais tardia em relação à sua construção (1532-c.1601), remontando os azulejos à década de 1730 e a pintura do tecto a 1743. É possível que esta intervenção, onde se incluem o retábulo e os nichos laterais, estes últimos de 1739, tenha



Fig. 134 - Perspectiva do interior da igreja da Misericórdia de Chaves

(imagem retirada de DGEMN, URL: <http://www.monumentos.pt>)

ocorrido em consequência do estado de ruína em que a igreja incorria e de que há notícia, pelo menos, em 1712.

O interior da igreja foi integralmente revestido por azulejos azuis e brancos, que se organizam em três registos – um rodapé de anjos e grinaldas (que convergem ao centro numa composição de volutas e enrolamentos) na zona correspondente às figurações

superiores, e uma figura masculina encaixada que suporta o peso da estrutura arquitectónica que se lhe sobrepõe; duas fiadas de quadros, separados entre si, na vertical, por composições de arquitectura e querubins e, horizontalmente, por querubins, volutas e concheados. Todos os painéis apresentam, ainda, transcrições, em latim, dos versículos bíblicos a que os temas se referem, que surgem em filacteras na zona inferior das composições mas, também, no interior da pintura, directamente da boca das figuras, como é o caso da *mulher adúltera*⁹³. Toda esta complexa máquina arquitectónica e cenográfica envolve e integra os vãos e outros equipamentos, como o púlpito.

⁹³ Sobre a transcrição dos versículos, sua tradução e primeira interpretação consultar António José CERIMÔNIAS, Pde., *Azulejos da Igreja da Misericórdia de Chaves (sua tradução e explicação)*, Braga, 1927.

Não são conhecidas muitas referências a este imponente conjunto azulejar, referido por João Miguel dos Santos Simões⁹⁴ como subsidiário do de Viana do Castelo e, talvez por isso, atribuído por outros investigadores aos Bernardes⁹⁵, mas cuja oficina, no período a que nos reportamos, era da exclusiva responsabilidade de Policarpo, uma vez que seu pai havia falecido em 1732. Apesar das diferenças de tratamento que observamos entre este conjunto e outros da autoria de Policarpo, a verdade é que a figura masculina que suporta as pilastras recorda muito vivamente outras figurações do género, muito empregues quer por António de Oliveira Bernardes quer pelo seu filho.

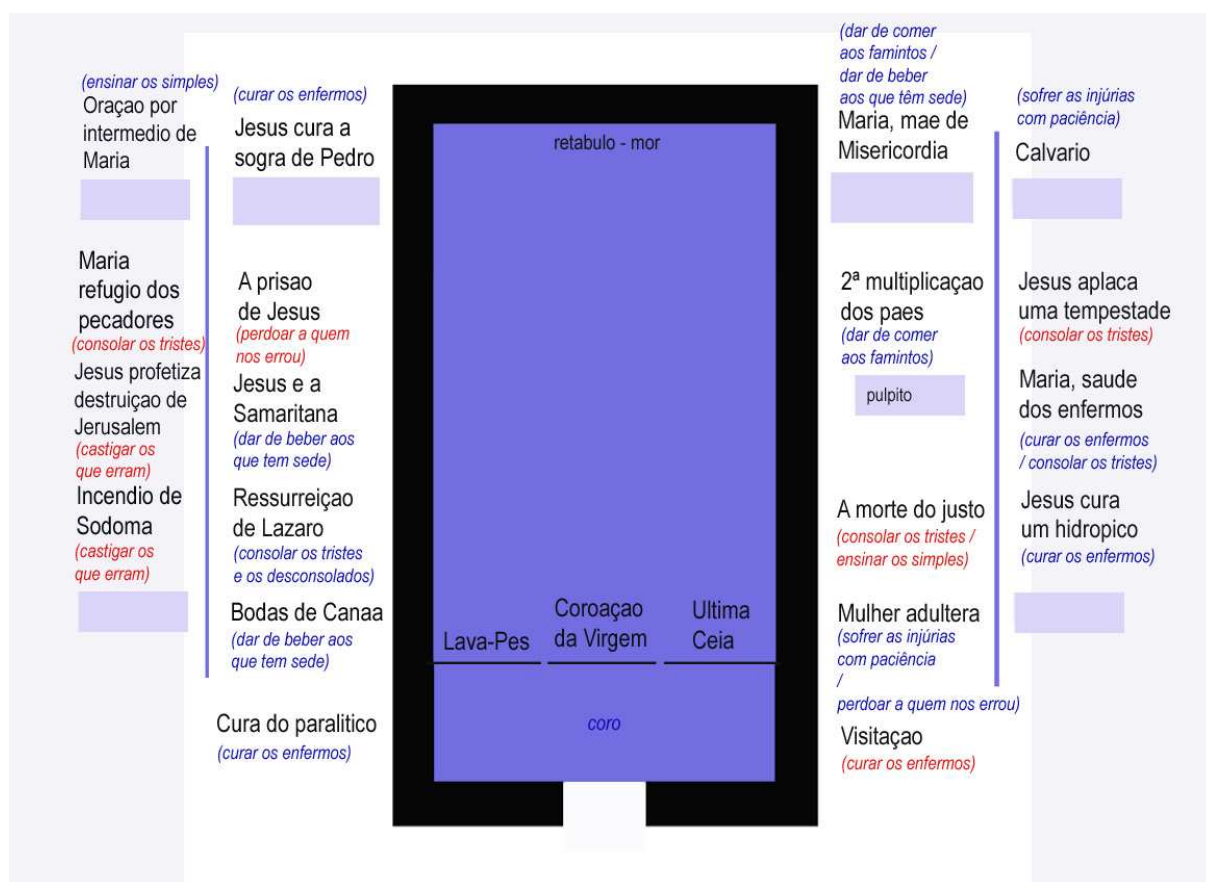


Fig. 135 - Planta da igreja da Misericórdia de Chaves

Ao contrário de outras igrejas da Misericórdia, onde a identificação da temática dos azulejos é mais imediata, no caso de Chaves percebemos que vários painéis de azulejo representam, ou podem ser associados e identificados com *obras de misericórdia*, mas muitos outros ficam excluídos desta temática, aludindo apenas a episódios do Antigo ou Novo

⁹⁴ João Miguel dos Santos SIMÕES, *A Azulejaria em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, p. 114.

⁹⁵ Vítor Sousa LOPES, *Testemunho nas Paredes – ensaios de azulejaria*, Lisboa, ACD Editores, 2001, p. 193.

Testamento. Observando a planta anexa, e comparando as cenas bíblicas aqui retratadas com os programas de outras Misericórdias, facilmente reconhecemos as *obras de misericórdia*:

Cura do paralítico - curar os enfermos

Bodas de Canaã – dar de beber aos que têm sede

Ressurreição de Lázaro - consolar os tristes e os desconsolados

Jesus e a samaritana – dar de beber aos que têm sede

Jesus cura a sogra de Pedro - curar os enfermos

Oração por intermédio de Maria - ensinar os simples

Mulher adúltera - sofrer as injúrias com paciência / perdoar a quem nos errou

Jesus cura um hidropico - curar os enfermos

Maria, saúde dos enfermos – curar os enfermos

Multiplicação dos pães - dar de comer aos famintos

Calvário - sofrer as injúrias com paciência

Maria, Mãe de Misericórdia - dar de comer aos famintos / dar de beber aos que têm sede

Através desta lista, que estabelece um paralelo entre as *obras* e os temas que habitualmente as retratam, observa-se uma insistência no que diz respeito a *consolar os tristes, sofrer as injúrias com paciência e perdoar a quem nos errou* em termos espirituais, e a *curar os enfermos, dar de comer aos famintos e dar de beber aos que têm sede* no que concerne à vertente corporal. Se procurarmos explorar o significado dos restantes painéis, encontramos também paralelos com obras de misericórdia:

Incêndio de Sodoma – castigar os que erram

Jesus profetiza a destruição de Jerusalém – castigar os que erram

Maria, refúgio dos pecadores – consolar os tristes e os desconsolados

A prisão de Jesus – perdoar a quem nos errou

Visitação – curar os enfermos

A morte do justo – consolar os tristes / ensinar os simples (na medida em que se retrata a mulher forte e exemplar)

Jesus aplaca uma tempestade – consolar os tristes

A disposição dos painéis na igreja e a escolha das cenas a representar, mesmo partindo do princípio que a identificação das *obras* é a correcta, não parece respeitar qualquer padrão já identificado: as *obras* repetem-se, não há alternância entre corporais e espirituais, nem mesmo entre o lado do Evangelho e da Epístola. É certo que as únicas duas referências ao Antigo Testamento são opostas, mas é uma característica pouco significativa. Mais consistente parece ser a alternância entre uma temática Mariana e Cristológica, em que a Virgem é entendida enquanto intercessora (em *Maria, refúgio dos pecadores*, esta perspectiva

é muito evidente, pois vinca-se a ideia de que só se salva quem recorre a Maria), consoladora e saúde espiritual e corporal dos crentes, e Cristo como o Salvador, aquele que tem um poder dominador sobre os elementos da natureza, aquele que reclama a Fé dos crentes pois é o que basta para a Salvação e a Sua vida pública, os Seus milagres e a Sua Paixão.

Assim, e para além dos azulejos, importa chamar a atenção para o tecto, pintado por Jerónimo da Rocha Braga, e que exhibe como figuração central a *Visitação*. Regista-se ainda a representação de uma esfera armilar, de um escudo nacional envolto por querubins segurando palmas, e as cartelas com os bustos de São José e São Joaquim. A talha dourada extravasa o âmbito do retábulo, encontrando-se também no púlpito, do lado da Epístola, e nas várias sanefas que coroam os muitos vãos de iluminação e de ligação ao antigo Hospital e à sacristia.

No caso da igreja de Sousel, a ligação dos temas seleccionados à obras é ainda mais difícil e complexa. A nave apresenta um silhar recortado, com moldura polícroma, já de cerca de 1760⁹⁶, com cenas do Antigo Testamento e os respectivos versículos em latim: *Jonas saindo da boca da baleia*; *Judite decapitando Holofernes (Judith C. 10)*; *Banquete de Ester (Ester C. 7)*; *Juízo de Salomão (Reg. 3 C. 3)*; *Saída do Egipto (Exodo C. 12)*; *Perseguição dos israelitas (Exodo C. 14)*; *Passagem do Mar Vermelho (Exodo C. 14)*; *Ermitão em meditação*. Na capela-mor, representam-se cenas cristológicas – *Última Ceia* e *Entrada em Jerusalém*.

A história de Judite e Holofernes já havia surgido na capela-mor de Evoramonte, como uma prefiguração da Virgem Maria, podendo ser entendida como *castigar com caridade os que erram*. Dos restantes, apenas a *passagem do Mar Vermelho* foi identificada como *remir os cativos*, em Viana do Castelo. Mas não é difícil associar o *banquete de Ester* a *dar de comer aos famintos*, o *Juízo de Salomão* a *dar bom conselho*, a *saída do Egipto* também aos cativos ou presos, a *perseguição dos israelitas* a *sofrer as injúrias com paciência*. Em todo o caso, e tal como em Chaves, nada indica que a leitura correcta seja esta, nem que os painéis constituam um todo coerente representativo das *obras de misericórdia*.

1.16 O azulejo português no Brasil

A importação de painéis de azulejo para o Brasil é por demais conhecida e, ao contrário do que aconteceu em relação a outras manifestações artísticas, a pintura cerâmica a azul e branco foi preferencialmente encomendada a Lisboa. No caso das Misericórdias, a importância deste fenómeno reveste-se de particular significado porque o próprio conceito da

⁹⁶ João Miguel dos SANTOS SIMÕES, *op. cit.*, 1969, pp. 392-393.

confraria foi, também ele, *exportado*, e os azulejos com representações de *obras de misericórdia* não podiam deixar de manifestar a influência das produções da metrópole, até na escolha do tema.

A Misericórdia de Olinda, no estado de Pernambuco, remonta ao ano de 1539, e apresenta um revestimento azulejar, hoje bastante mutilado mas que, originalmente, abrangia todo o templo. Na nave, restam apenas os oito painéis do sub-coro, com cenas da vida de Santa Isabel⁹⁷. Mas na capela-mor, quatro dos seis painéis iniciais testemunham a presença de um programa dedicado às *obras de misericórdia*. Retirados ou mutilados aquando da substituição do retábulo, na década de 1770, estes painéis representavam as obras através de exemplos bíblicos. Actualmente são visíveis, do lado do Evangelho, *remir os cativos* e, num único painel, *vestir os nus* e *dar de comer aos famintos*. Do lado da Epístola, *dar pousada aos peregrinos* é ilustrado pelo episódio de Zaqueu (Lc 19, 1-10), que acabou por ter Jesus como hóspede, e *curar os enfermos*. Não se conhece o autor, mas o conjunto, aparentemente mais recente do que o da nave, está datado de cerca de 1760 e é, sem dúvida, uma produção de origem lisboeta⁹⁸.



⁹⁷ Idem, *ibidem*, p. 231.

⁹⁸ Idem, *ibidem*.



Fig. 136 e 137 - Misericórdia de São Salvador da Baía, Procissão do Enterro e Procissão dos Ossos
(Fotografia de J.M. Santos Simões, Biblioteca de Arte da FCG)

Na igreja da Misericórdia de Salvador da Bahia, edificada em 1654 sob projecto de Frei Macário de S. João, os temas escolhidos para os quatro painéis foram a procissão dos Ossos, realizada anualmente com o objectivo de dar sepultura aos ossos dos justicados; a procissão dos Fogaréus, esta última extinta em 1862 e realizada pelos Irmãos na noite de quinta-feira Santa, recriando os judeus à procura de Jesus; a procissão do Enterro, e a chegada a uma porta de um cortejo. Os azulejos, atribuídos a Valentim de Almeida⁹⁹, foram encomendados por carta de 5 de Setembro de 1722 ao azulejador António de Abreu que morava em Lisboa, na Rua de Almada junto a Santa Catarina¹⁰⁰. A iconografia das obras deveria figurar num anexo da dita missiva.

⁹⁹ José MECO, “Azulejaria portuguesa na Bahia”, *Oceanos: Azulejos Portugal e Brasil*, n.º 36/37, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998/1999, p. 58.

¹⁰⁰ Documento divulgado por Marieta ALVES, “Os azulejos da Igreja da Misericórdia”, *A Tarde*, Salvador, 7 de Abril de 1958; transcrita por Carlos OTT, *A Santa Casa da Misericórdia da Cidade de Salvador*, Rio de Janeiro, 1960, nota 220.