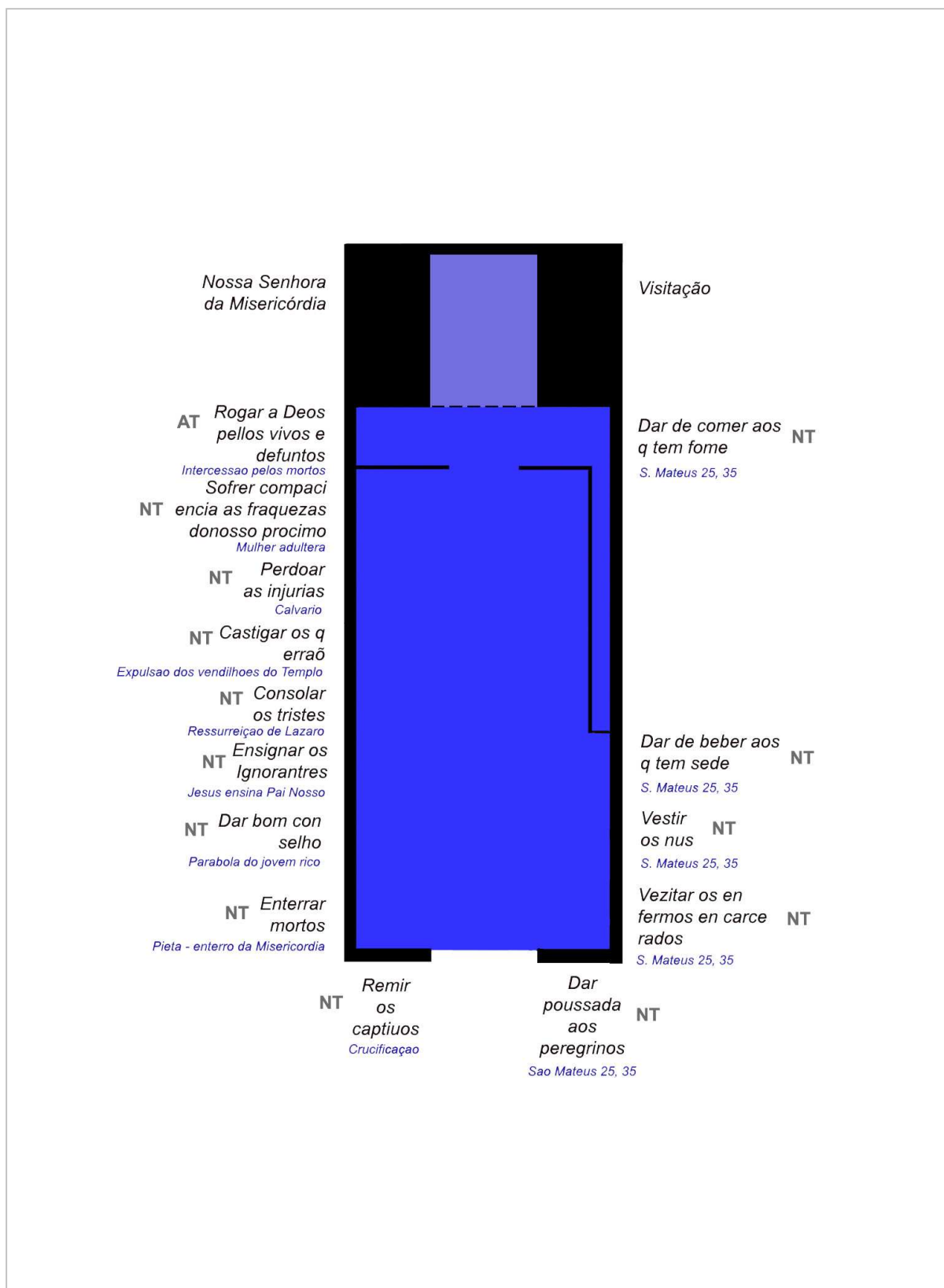


**Igreja da Misericórdia de Vila Franca de Xira**

---



**Fig. 224 - Esquema da planta da igreja da Misericórdia de Vila Franca de Xira, com a indicação da representação das obras de misericórdia**

## 1. A fundação da Misericórdia de Vila Franca de Xira e a construção da igreja

Não é conhecida a data exacta da fundação da Misericórdia de Vila Franca de Xira, mas a documentação subsistente permite situá-la entre 1562 e o início de 1563. Na verdade, aquele que é considerado o documento mais antigo sobre esta confraria remonta a 12 de Fevereiro de 1563, e pressupõe o seu pleno funcionamento, embora não há muito tempo. Trata-se de um alvará régio que ordenava a anexação, por parte da Misericórdia recentemente instituída, do Hospital do Espírito Santo, até aí administrado pela Câmara<sup>1</sup>. A 10 de Março do mesmo ano, um outro alvará de D. Sebastião assegurava o respeito pelos privilégios concedidos a esta Misericórdia<sup>2</sup>. A incorporação do hospital terá, certamente, incluído a respectiva igreja. Numa época em que a Misericórdia não dispunha de templo próprio, parece-nos possível questionar se o templo que hoje conhecemos teve, ou não, a sua origem na capela do Espírito Santo<sup>3</sup>. A localização deste equipamento assistencial, quase no centro da localidade, e muito próximo do âmago de poder político, vinha ao encontro da imagem de prestígio e destaque que estas instituições procuravam, respondendo de forma muito eficaz às necessidades da recém criada confraria.

São muito reduzidas as informações referentes à construção da igreja, sabendo-se apenas que estava concluída no final do século XVI, pois antes de 1601 já aí havia sido instituída a Irmandade do Senhor dos Passos<sup>4</sup>. A sua configuração corresponde ao templo que ainda hoje existe, apesar dos danos provocados pelo Terramoto de 1755. Trata-se de uma igreja de



Fig. 225 - Perspectiva do interior do templo

planta longitudinal, com nave única rectangular e capela-mor, mais estreita e também rectangular, articulando-se ambos os espaços através de um arco triunfal de volta perfeita,

<sup>1</sup> José Pedro PAIVA, Coord., *Portugaliae Monumenta Misericordiarum – Crescimento e Consolidação: de D. João III a 1580*, vol. 4, Lisboa, União das Misericórdias Portuguesas, 2005, p. 299. Note-se que o ano de 1561 que assinala tradicionalmente a fundação da Misericórdia, tem vindo a ser considerado excessivamente recuado face à documentação referida. Sobre esta datação ver ainda João José Miguel Ferreira da Silva AMARAL, *Ofertas Históricas relativas à povoação de Vila Franca de Xira para instrução dos vindouros*, Vila Franca de Xira, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1997, p. 37; Lino MACEDO, *Antiguidades do Moderno Concelho de Vila Franca de Xira*<sup>2ª ed.</sup>, Vila Franca de Xira, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1992, p. 43.

<sup>2</sup> Idem, *ibidem*, documento n.º 27 - IAN/TT, Chancelaria de D. Sebastião e D. Henrique, Privilégios, Liv. 3, fl. 156-156v.

<sup>3</sup> João José Miguel Ferreira da Silva AMARAL, *op. cit.*, p. 37.

<sup>4</sup> Maria Micaela SOARES, “A Irmandade do Senhor dos Passos e a Confraria de São Pedro dos Homens do Mar de Vila Franca de Xira”, *Cira Boletim Cultural*, n.º 63-69, Vila Franca de Xira, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1993/1994, p. 65.

assente sobre impostas e com a face exterior disposta em ângulo. Na nave, há a destacar o coro alto, de guarda rectilínea, o púlpito, o cadeiral de madeira, e os altares colaterais, de talha dourada, que adoptaram a linguagem do barroco pleno. Os azulejos com a representação das *obras de misericórdia* que hoje aqui se encontram foram aplicados cerca de 1760, existindo anteriormente um outro conjunto atribuído à oficina lisboeta dos Oliveira Bernardes que teriam sido destruídos pelo Terramoto, subsistindo apenas os que ainda se conservam na sacristia<sup>5</sup>. São cartelas com representações de eremitas, envoltas por volutas e grinaldas<sup>6</sup>.

Na capela-mor, o retábulo inscreve-se, também, no barroco pleno e os panos laterais são revestidos por azulejos alusivos à *Visitação* do lado da Epístola e à *Nossa Senhora da Misericórdia*, do lado do Evangelho. Sobre estes, uma tribuna de cada lado e uma porta que permitia o acesso ao hospital (hoje ao lar) e às dependências da Misericórdia (hoje uma das salas de exposições).

Assim, o interior do templo configura um espaço uno, com transepto marcado por um degrau e pela grade de madeira que o separa da nave, concentrando a atenção do crente na capela-mor e no retábulo que domina a totalidade da parede fundeira e que, por sua vez, corresponde ao arco triunfal.

No exterior, o sismo de 1755 deverá ter afectado a fachada, cujo portal maneirista ou chão, é pouco consonante com o remate do alçado, animado por motivos trabalhados em estuque, o mesmo acontecendo relativamente ao coroamento da sineira.

Os danos provocados pelo Terramoto não foram, no entanto, tão gravosos como os que atingiram a igreja matriz, uma vez que enquanto se procedia à sua reparação, esta ficou sediada na Misericórdia<sup>7</sup>. Em 1758, as Memórias Paroquiais revelam um panorama pouco animador, traçando um percurso de declínio da Misericórdia: anteriormente com uma actividade assistencial reconhecida e depois de receber um legado de mais de cinquenta mil cruzados “(...) está empenhada, nem tem cousa alguma, de sorte que para se enterrarem os



**Fig. 226 - Fachada principal**

<sup>5</sup> João Miguel dos Santos SIMÕES, *A Azulejaria em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, p. 339.

<sup>6</sup> As cartelas retratam eremitas, que não deixam de recordar os do coro de Olivença (atr. Manuel dos Santos).

<sup>7</sup> João José Miguel Ferreira da Silva AMARAL, *op. cit.*, p. 41.

defuntos da terra, se chamam pobres mendigos que levem a tumba, por não terem pessoas certas para este ministério”<sup>8</sup>.

Depois de concluídas as primeiras reparações pós-terramoto, ao que tudo indica, em 1758, a igreja terá sido objecto de uma campanha de obras mais vasta, principalmente a nível decorativo. Nela se incluem os painéis de azulejo da nave e da capela-mor, datáveis da década de 1760, o tecto em estuque da abóbada de berço da capela-mor e, muito possivelmente o cadeiral dos mesários.

## **2. Os painéis de azulejo com a representação das *obras de misericórdia***

O conjunto de painéis da nave exhibe a totalidade das catorze *obras de misericórdia*, identificadas pela respectiva legenda, inscrita na cartela inferior. Para além desta informação, cada *obra* contém ainda a transcrição dos versículos considerados apropriados para ilustrar o episódio em questão e tornar mais clara a mensagem a transmitir. Na verdade, este é um dos maiores conjuntos do que se convencionou denominar por painéis falantes, nos quais as frases são pintadas de forma a “saírem” directamente da boca das figuras, como se de uma banda desenhada se tratasse.

As catorze representações distribuem-se por todos os panos murários da nave, sendo a sequência interrompida pelo cadeiral dos mesários. Muito embora não estejam numeradas, o posicionamento interno das figuras e a forma como as legendas/versículos estão dispostos permite perceber que a leitura correcta deverá ser da esquerda para a direita. Assim, o primeiro painel é o que se encontra junto ao arco triunfal, do lado da Epístola - *dar de beber aos que tem sede* -, prolongando-se as *obras* corporais até *enterrar os mortos*, já do lado do Evangelho, mas mais próximo da entrada. As sete espirituais concentram-se no lado do Evangelho, iniciando-se depois da última corporal com *dar bom conselho* e terminando junto ao arco triunfal com *rogar a Deus pelos vivos e defuntos*. A sequência observada reproduz o enunciado presente em várias obras seis e setecentistas: o *Memorial dos Pecados*, de Garcia de Resende, com data de 1521; a obra de um anónimo franciscano intitulada *Manual de Confessores e Penitentes*, de 1549; a obra do jesuíta Marcos Jorge, de 1561, *Doutrina christam ordenada a maneira de dialogo, pera ensinar os mininos, pello P. Marcos Jorge*; o *Baculo Pastoral de Flores e Exemplos, colhidos de varia & authentica historia espiritual sobre a Doutrina Christã*, da autoria de Francisco Saraiva de Souza, em 1624; as *Excellencias*

---

<sup>8</sup> José Manuel VARGAS, “Memórias Paroquiais de Vila Franca de Xira”, *Boletim Cultural*, n.º 4, Vila Franca de Xira, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1989-1990, p. 70.

*da Misericórdia e Fructos de Esmolla*, de frei Luís da Apresentação, com data de 1625, e a *Alma instuída na doutrina e vida christã* do Padre Manoel Fernandes, escrita em 1688-1699.

As cenas figurativas são enquadradas por molduras formadas por elementos vegetalistas e concheados muito alongados (as denominadas asas de morcego), com dois anjos na zona superior e outros dois na zona inferior, a enquadrar a cartela com a identificação da obra representada. As molduras são separadas por pilastras com o fuste muito estreito, de forma a acompanhar o formato quase oval das cercaduras, tornando-se mais largos na base e no capitel, este último a suportar o entablamento que percorre todos os painéis, num remate rectilíneo.

Antes de prosseguirmos com a leitura dos aspectos considerados mais relevantes de cada uma das figurações, importa chamar a atenção para as transcrições de versículos bíblicos inseridos na composição dos episódios representados, com as palavras a sair directamente da boca das figuras. As cenas enriquecidas por esta intertextualidade, tornam-se assim mais imediatas ao observador mas, simultaneamente, portadoras de uma mensagem mais complexa, susceptível de gerar diversos níveis de leitura. Curiosamente, o excerto inferior é sempre o inicial, sendo a leitura feita de baixo para cima. Do mesmo modo, os primeiros painéis do lado da Epístola a contar a partir do arco triunfal obrigam a uma leitura dos versículos da esquerda para a direita, embora a referência seja o painel junto ao arco, onde se encontra escrita a fonte bíblica utilizada nesta representação e nas seguintes, com a utilização da expressão *idem ibidem* relativa ao primeiro painel.

As **sete obras espirituais**, sobrevalorizadas em relação às corporais, encontram-se naturalmente do lado do Evangelho, apresentando uma configuração interna mais complexa.



Fig. 227 - *Dar bom conselho*

A primeira, *dar bom conselho* tem por fundo uma paisagem urbana, com casas e o que parece ser uma fortificação, à direita, encontrando-se num plano mais próximo uma arquitectura de linguagem clássica, à frente da qual Jesus está sentado numa cadeira de espaldar alto, num plano mais elevado (com degraus) em relação a sete homens que se inclinam perante si, o primeiro dos quais ajoelhado. Da boca deste último sai o versículo do Evangelho de São Lucas 18, 18 em que um rico pergunta a Jesus o que deve fazer para alcançar a vida eterna - *Quid faciendo vitam arternam*

*possidebo / que hei-de fazer para alcançar a vida eterna?.* Ao que este responde com um

versículo de São Mateus 19, 17, inscrito na parábola do jovem rico, ou seja, num contexto idêntico ao do Evangelho anterior - *Sivis advitam ingredi serva mandata S. Math cap. 19 v. 17 / Mas se queres entrar na vida eterna, cumpre os mandamentos*. Aos dois ricos Jesus mandou cumprir os mandamentos, coisa que ambos responderam já fazer, pelo que foram exortados a vender os respectivos bens e segui-Lo. Nenhum foi capaz, o que motivou a conhecida observação de Jesus: “é mais fácil um camelo passar pelo fundo de uma agulha que um rico entrar no Reino de Deus” (Mt 19, 24; Lc 18, 25).

***Ensinar os ignorantes*** evoca Jesus a ensinar o Pai Nosso a homens, mulheres e crianças, numa paisagem isolada, onde apenas se vislumbram algumas casas, ao longe. O pedido veio do homem de joelhos, um dos discípulos - *Domine, doce nos orare / Senhor, ensina-nos a orar*. Jesus replicou “quando orardes dizei: *Pai, santificado seja o teu nome, venha o teu Reino*”, ou seja, *Dicite Pater noster S. Lucas cap. 11 v. 1º et 2º*.



Fig. 228 - ***Ensinar os ignorantes***

A representação seguinte exhibe a ressurreição de Lázaro para ilustrar a obra ***consolar os tristes***, pretendendo-se destacar não tanto o milagre mas sim o facto de Jesus ter consolado as duas irmãs. Na verdade, o painel concentra vários passos deste episódio. Ao saber que Jesus acabara de chegar, Marta correu ao Seu encontro, dizendo-lhe o que corresponde ao versículo 21, do capítulo 11, do Evangelho de São João – *Domine si fuisses hic frater meus non fuisset mortuus / Senhor, se Tu cá estivesses, o meu irmão não teria morrido*. Jesus respondeu-lhe: *Resurget frater tuus / Teu irmão ressuscitará*. A presença de Marta na mesma cena relaciona-se com um passo mais à frente, pois Cristo mandou chamá-la, mantendo-se no mesmo local. Ao chegar, Maria pronunciou as mesmas palavras de sua irmã. A representação da esquerda ilustra os versículos seguintes, embora Jesus não esteja junto à gruta fechada com uma pedra, onde Lázaro estava sepultado. Este surge, envolto por ligaduras, mas é ajudado por uma figura masculina, muito possivelmente um dos judeus que acompanhou Maria ao local do encontro com Jesus.



Fig. 229 - ***Consolar os tristes***

Em *castigar os que erram* o episódio escolhido foi a expulsão dos vendilhões do templo. Neste espaço, com colunas, pilastras e arcos de linguagem clássica, Jesus domina a composição ao erguer o chicote de cordas para expulsar os vendilhões, ao mesmo tempo que pronuncia o versículo Jo 2, 16 – *Auferte ista hinc, esnolite facere domum Patris mei, domum negotiationis S. Joan Cap. 2 v. 16 / Tirai isso daqui. Não façais da Casa de meu Pai uma feira.*



Fig. 230 - *Castigar os que erram*

Generaliza-se a confusão no interior do templo: à esquerda, numa perspectiva muito deficiente, homens e mulheres afastam-se da mesa que parece estar a ser levantada. Uma delas tenta salvar algumas das moedas, e em primeiro plano um homem está caído no chão, sobre uma mesa mais pequena, observando-se, atrás, um cesto de frutos derrubado. Do lado oposto, uma mulher tenta segurar uma criança com os braços no ar, tendo junto a si um animal, talvez um peru ou um ganso. Um homem afasta-se, ao fundo um olha para Jesus e outro foge por entre as colunas. Na extremidade direita, um homem com um boi prepara-se para se afastar, observando a cena que se desenrola à sua frente.

Segue-se o Calvário numa composição determinada pela imagem de Cristo crucificado que evoca o *perdão das injúrias*. Do lado esquerdo e em primeiro plano, observa-se uma figura masculina agitada, que corresponde, do lado oposto, a dois soldados, um sentado e outro em pé, certamente os que, de acordo com o Evangelho, escarneciam de Jesus. Atrás, aproximam-se várias pessoas que seguiram Jesus e se lamentavam por Ele, e um soldado a cavalo. Ao fundo, a paisagem é pontuada por casas, vegetação e, mais longe, colinas e montanhas. Cristo pronuncia a sua oração, no momento da morte, correspondente não apenas à sua consciência filial, mas também à sua missão de misericórdia: *Pater dimitte illis, non enim sciunt, quid faciunt Luc cap. 23 v. 34 / Perdoa-lhes Pai, porque não sabem o que fazem.*



Fig. 231 - *Perdoar as injúrias*

Cristo pronuncia a sua oração, no momento da morte, correspondente não apenas à sua consciência filial, mas também à sua missão de misericórdia: *Pater dimitte illis, non enim sciunt, quid faciunt Luc cap. 23 v. 34 / Perdoa-lhes Pai, porque não sabem o que fazem.*

O episódio da mulher adúltera, que aqui se encontra representado para ilustrar *sofrer com paciência as fraquezas do nosso próximo*, segue com fidelidade o Evangelho em que se baseia. De acordo com São João, ao regressar ao templo para ensinar, os Doutores da Lei e os fariseus levaram a Jesus uma mulher que acusavam de adultério. O cenário é uma arquitectura de linguagem clássica, com uma abóbada de cruzaria de ogivas ao fundo. A mulher, rodeada pelos seus detractores, encontra-se à esquerda, e o mais baixo dos três homens é o que pronuncia a acusação: *Moc mulier modo de prehensa est in adulterio / Mestre, esta mulher foi apanhada em flagrante adultério* (Jo 8, 4). Continuando a seguir o Evangelho, estes homens desafiaram Jesus recordando-lhe que Moisés mandava matar à pedrada tais mulheres. Inclinando-se, Jesus começou a escrever na terra, tal como aqui podemos observar, mas à insistência



Fig. 232 - Sofrer com paciência as fraquezas do nosso próximo

dos homens, disse-lhes que o que não for pecador que atire a primeira pedra: *Qui sine peccato est vestrum primus in illam lapidem mittat / Quem de vós estiver sem pecado atire-lhe a primeira pedra!* (Jo 8, 7). Perante os três homens que trouxeram a mulher, os outros três do lado oposto, que equilibram a composição observando o diálogo que se desenrola à sua frente, e os que se afastam, ao fundo, Jesus absolve a adúltera: *nec ego te condemnabo / Também Eu não te condeno* (Jo 8, 11).

Por fim, **rogar a Deus pelos vivos e pelos defuntos**, revela o interior de uma igreja, com três altares. Nos dois laterais, com uma espécie de dossel preso do lados, retábulo de remate semicircular, flanqueado por duas velas, e uma cruz sobre o altar, um padre é acompanhado por um acólito. No da esquerda, este último está de joelhos, e o padre segura um missal, enquanto à direita o acólito ajuda o padre, segurando as galhetas e despejando uma delas para o cálice que o padre ergue. Ou seja, ambos rezam uma



Fig. 233 - Rogar a Deus pelos vivos e pelos defuntos

missa, tendo sido registados diferentes momentos da celebração. Ao centro, o retábulo é bem mais sumptuoso, embora mantenha a mesma configuração com tribuna e velas de disposição idêntica à dos restantes. À sua frente, um caixão, assente numa base com uma caveira e coberto por um pano, está a ser benzido pelo padre, que segura o livro numa das mãos e com a outra o hissope com que benze a tumba. O acólito segura o que parece ser uma umbela basilical, e o outro, ajoelhado, transporta a caldeirinha de água benta. Esta *obra de misericórdia* é ilustrada pela morte e pela celebração eucarística pelos mortos, numa clara alusão às missas por alma de todos quantos padecem no Purgatório. Ao mesmo tempo, o dístico inferior retirado do segundo Livro dos Macabeus acentua a fé no perdão dos pecados através da expiação, no sentido em que os vivos podem interceder pelos mortos, e reforça a ideia da salvação para os que morreram de forma piedosa: *Sancta et salubris est salubris est cogitatio pro defunctis exorare, ut a peccatis salvantur Machabeorum n.º 2 cap. 12 / Era este um pensamento santo e piedoso. Por isso pediu um sacrifício expiatório, para que os mortos fossem livres das suas faltas.* É o único texto do Antigo Testamento a valorizar a oração pelos fiéis defuntos e a sugerir o Purgatório como tempo de purificação.

As **sete obras corporais**, a maior parte das quais do lado da Epístola, são representadas por uma estrutura compositiva muito semelhante entre si, com a figura de Cristo ao centro, tirando partido do gesto largo que, juntamente com as legendas, parecem sair da sua própria boca e da das personagens que distribuem pães, água ou roupas, condicionando a leitura de cada um dos episódios: Cristo separa a origem do que é oferecido, à esquerda, da figura que distribuí os géneros aos beneficiados, à direita.

É certo que a interrelação entre a gestualidade e a transcrição de versículos de forma quase orgânica já se observara nos painéis relativos às *obras* espirituais, mas a maior depuração na construção das composições das *obras* corporais evidencia esta característica, identificando Cristo com os que sofrem. Contrariamente ao que temos vindo a observar, as *obras* corporais não se inspiram em episódios bíblicos, mas apenas ilustram a muito conhecida passagem de São Mateus 25, 35-36, alusiva ao Juízo Final, que esteve na origem do enunciado das *obras de misericórdia* e que sublinha a questão de ver a Cristo no próximo<sup>9</sup>. A única exceção é *enterrar os finados*, não incluída no próprio texto do Evangelho.

---

<sup>9</sup> O autor, ao fazer Cristo pronunciar os versículos de São Mateus, transfere para Ele o sofrimento e as necessidades dos que beneficiam da caridade, ilustrando de forma muito clara a ideia sublinhada pelo próprio “sempre que deixaste de fazer isto a um dos destes pequeninos, foi a mim que o deixaste de fazer” Mt 25, 45.

A leitura deste conjunto deverá ser feita no sentido do arco triunfal para a porta, uma vez que, ao recorrer ao mesmo versículo – Mt 25, 35-36 – o autor utiliza a expressão *idem ibidem* em substituição da referência bíblica utilizada inicialmente.

***Dar de comer aos que tem fome*** revela um cenário de montanhas e cidade, com vários edifícios à direita. À esquerda, várias figuras masculinas, talvez os discípulos (que certamente traziam o pão, mas o painel está cortado), e à



**Fig. 235 - Dar de beber aos que tem sede**

direita *os que tem fome* e que recebem o pão distribuído por um jovem. Junto a este último o excerto do versículo de São Mateus 25, 35 *esurivi enim*, ou seja, *porque tive fome*, e como que proferido por Jesus *dedistis mihi manducare*, isto é, *e deste-me de comer*.

Segue-se ***dar de beber aos que tem sede***, onde se transcreve a continuação do mesmo versículo de São Mateus: *sitivi – tive sede – , et dedistis mihi bibere – e deste-me de beber*.

***Vestir os nus*** mantém a mesma lógica compositiva, bem como o versículo - *nudus eram / estava nu e cooperuiti me / e deste-me de vestir*, aqui identificado pela expressão *idem ibidem*, embora o autor tenha saltado os peregrinos que, em São Mateus são referidos antes dos nus.

A representação alusiva a ***vezitar os enfermos e encarcerados***, revela dois ambientes: o da esquerda é o interior de um quarto, onde um homem está deitado numa cama, de dossel quadrado. Apoiado em almofadas, prepara-se para receber a refeição que lhe



**Fig. 234 - Dar de comer aos que tem fome**



**Fig. 236 - Vestir os nus**



**Fig. 237 - Visitar os enfermos e encarcerados**

é dada por uma mulher, à cabeceira. Mais atrás, uma outra observa a cena com as mãos juntas, reflectindo alguma aflição. Aos pés da cama, um homem dirige-se ao doente, com os braços abertos, e em primeiro plano, junto a uma mesa de apoio, uma outra mulher sentada no chão, chora e enxuga as lágrimas com um lenço. Do lado oposto, a prisão é caracterizada pela janela gradeada, surgindo, em primeiro plano, um homem sentado, com os pés acorrentados e presos ao banco, ao qual se dirige um outro, de barbas, apontando-lhe um dedo, como se lhe desse uma ordem. Ao fundo, e junto à janela gradeada, um outro preso, nas mesmas circunstâncias, olha para uma figura masculina de pé, que por sua vez, aponta para outra, a entrar. São estes os que visitam os presos, ou encarcerados, no interior de uma cela prisional. Curiosamente, o versículo apenas alude à prisão: *in carcere eram / estive na prisão*, junto à mão de Cristo e *et venisti ad me / e foste ter comigo*, junto ao rosto de Cristo. Os visitantes dos doentes e dos encarcerados repetem a mesma frase: *patientia conformitas*.

***Dar poussada (sic) aos peregrinos (sic)*** exhibe duas situações semelhantes de peregrinos a serem acolhidos em duas casas, divididas pela figura de Cristo que repete o versículo de São Mateus – *Hospes eram / era peregrino* – e – *Collegistime Idem ibidem / e recolheste-me*. Ambos os viajantes que se encontram à porta das casas são peregrinos de Santiago, bem identificados pela capa com a vieira, o chapéu, o bordão e a bolsa à cintura. O fundo é limitado por um muro, apenas aberto por uma porta ladeada por pilastras e rematada por frontão triangular, para lá do qual há árvores e casas.



Fig. 238 - *Dar poussada aos peregrinos*



Fig. 239 - *Remir os cativos*

Em ***remir os cativos***, a figura de Cristo, ao centro, é substituída pela imagem da Sua Crucificação, envolta por nuvens e cuja função não é separar as cenas, mas conferir-lhe um novo significado. Na verdade, neste painel observa-se um resgate de cativos, por parte dos frades da Santíssima Trindade, bem identificados pelo manto e pela cruz gravada ao peito. São três (o primeiro dos quais com uma bolsa com dinheiro na mão) os que surgem ao centro da composição e em

primeiro plano, dividindo e ajudando a focar as nuvens com querubins, que envolvem a imagem de Cristo na cruz, de cuja boca sai o versículo 15 do capítulo 13 do Evangelho de São João - *Exemplum enim dedi vobis ut quemadmodum ego faci vobis / Na verdade, dei-vos exemplo para que, assim como Eu fiz - e - Ita et voz faciatis S. Jann. cap. 13 v. 15 / vós façais também.* À esquerda, a costa com um castelo ou torres ao fundo e, no mar, uma caravela com uma bandeira onde figura a cruz trinitária. Do lado oposto, num cenário arquitectónico de linguagem clássica (muito contrastante com a arquitectura mais “africana” da fortaleza), um outro frade negocia a libertação dos cativos, um dos quais se afasta já livre (as correntes jazem por terra), e outros esperam atrás. Em volta da mesa, cheia de moedas empilhadas e com um tinteiro e pena, os árabes de turbante, que fizeram cativos, recebem o seu dinheiro.

A mensagem de Cristo parece ser dupla. Aplica-se aos religiosos da Santíssima Trindade que libertam os cativos, e por isso praticam uma *obra* muitíssimo bem vista pela Igreja, fazendo estender as vantagens desta acção a todos quantos contribuíram para que as bolsas dos frades tivessem as moedas suficientes para fazer o “negócio”. Mas aplica-se também aos que fizeram homens cativos, condenando a sua acção. De acordo com as Suas palavras, o que for feito aos homens é como se fosse feito ao próprio Cristo, seja bom ou mau, cabendo depois avaliar das boas ou más práticas no dia do Juízo Final.

Por fim, *enterrar os mortos*, prolonga o sentido da *obra* anterior, comungando da maior complexidade compositiva relativamente às primeiras *obras corporais*. A imagem central já não é Cristo, mas sim uma *Pietà*, envolta por nuvens e querubins, dividindo a composição no que parecem ser dois géneros de enterros. É a dor de Maria, com o filho morto nos braços, que surge num plano etéreo e que tem correspondência com a bandeira à frente do cortejo fúnebre, onde a face visível ao observador é a imagem de Nossa Senhora da Misericórdia.



Fig. 240 - *Enterrar os mortos*

Num plano mais terreno, do lado direito assistimos ao enterro de um irmão da Misericórdia, com os seu confrades a carregar o caixão e, à frente, a bandeira da Misericórdia,

com a Virgem *do Manto* representada. Do lado oposto, dois corpos jazem no chão, certamente prestes a receber a extrema unção dada pelo capelão, de pé. Atrás, uma mulher espreita e junto à figura masculina uma criança segura uma vela. Ao fundo, vêm-se algumas das casas da localidade.

Apesar da diferenciação das cenas representadas, nota-se uma certa ambiguidade no tratamento dos espaços, pois no cortejo fúnebre, que se dirige talvez à casa do irmão falecido, como é determinado pelo Compromisso, o irmão da frente, que transporta um vara, pisa os degraus do adro da cena oposta.

Este é um dos raros painéis com iconografia alusiva às Misericórdias, e em certa medida, corresponde à disposições sobre os enterros inscritas nos Compromissos das Confrarias, em especial o de 1618 da Misericórdia de Lisboa, mais pormenorizado e com um sentido normativo muito mais evidente dos que os anteriores e que, por isso mesmo, foi depois adoptado, por vezes com alterações, por grande parte das Misericórdias do país. Assim, o caixão que observamos neste painel apresenta a “coberta de velludo, com uma Cruz no meio de brocado, e um pano de velludo com o mesmo feitio”<sup>10</sup>.

De acordo com o mesmo Compromisso, a Misericórdia dispunha de três tumbas, servindo uma para os mais pobres, outra para um estrato “de mais qualidade” e uma outra para “os Irmãos, e pessoas que houverem de ser acompanhadas da Irmandade”<sup>11</sup>. No caso dos azulejos de Vila Franca, os homens que transportam o caixão envergam o traje da Misericórdia, pelo que, como a Irmandade apenas tinha obrigação de acompanhar os seus membros ou pessoas importantes, cremos trata-se do enterro de um dos Irmãos. A procissão não é, no entanto, tão faustosa nem concorrida como as determinações do Compromisso fazem crer, tal como o número de Irmãos que levam a tumba é inferior aos seis estabelecidos, e apenas observamos um tocheiro, em vez dos quatro.

Em Abrantes, onde encontramos uma outra representação deste tema, o cortejo fúnebre aproxima-se bem mais das definições do Compromisso. O mesmo se pode dizer a propósito dos painéis do cemitério da Misericórdia de Setúbal.

Complementam este conjunto das catorze *obras de misericórdia* os painéis da capela-mor alusivos à *Nossa Senhora da Misericórdia* e à *Visitação*.

---

<sup>10</sup> Compromisso da Misericórdia 1618, transcrito por Joaquim Veríssimo SERRÃO, *A Misericórdia de Lisboa – Quinhentos Anos de História*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998, p. 664.

<sup>11</sup> Idem, *ibidem*, p. 664.

A primeira não obedece às disposições impostas pelo decreto real de 1627 para a representação desta iconografia nas bandeiras das Irmandades, pelo que cremos tratar-se de um *Virgem do Manto*. Nossa Senhora, coroada e com o amplo manto aberto por anjos, abriga à esquerda um Papa, com a tiara no chão e uma outra figura eclesiástica, certamente um bispo. Os restantes rostos devem corresponder a religiosos.



Fig. 241 - *Virgem do Manto*

Do lado oposto, as mulheres ocupam o primeiro plano, com a rainha mais próxima de Nossa Senhora e com uma coroa por terra, em paralelo com a tiara, ainda que de desenho fruste. Entre os restantes rostos distingue-se o de um homem. A divisão social não é tão evidente neste quadro como noutros onde há religiosos de várias ordens e no plano civil há nobres de trajes luxuosos, atrás do rei e da rainha. Parece observar-se aqui uma simplificação do tema que tem por fundo uma paisagem, mas onde o céu está pleno de nuvens e querubins, como se o céu tivesse descido à terra, numa solução muito barroca.



Fig. 242 - *Visitação*

No que diz respeito à *Visitação*, o encontro de Santa Isabel e Nossa Senhora domina o centro da composição, sobre degraus e com um fundo paisagístico. É uma composição rica em personagens, observando-se, à esquerda, a porta da casa de Isabel, onde uma mulher espreita – uma das Marias irmãs da Virgem, Maria Cleofás ou Maria Salomé -, e Zacarias que saúda os recém-chegados. Do lado oposto,

São José com a vara sobre o ombro, e atrás o burro é conduzido por um anjo.

### 3. Para uma leitura integrada do programa decorativo

Dominando o interior da igreja da Misericórdia de Vila Franca de Xira, este conjunto azulejar impõe percursos e formas de olhar a quem percorre o templo ou nele permanece para assistir aos serviços religiosos. Em primeiro lugar há que diferenciar os espaços e perceber quem lhes tem acesso, num crescendo de restrições em paralelo com a aproximação à capela-mor. Assim, à nave aberta aos irmãos, seus familiares e aos pobres – sem esquecer a

separação homens e mulheres –, segue-se o espaço correspondente ao transepto, mais restrito e acessível aos leigos e religiosos, e a capela-mor, onde apenas podiam estar os sacerdotes e acólitos.

Ao entrar na igreja há várias leituras possíveis sobre as *obras de misericórdia*: a que se inicia com a primeira *obra* espiritual do lado do Evangelho, ainda que seja a segunda deste pano murário, antecedida por uma outra no paramento da entrada. Esta leitura das *obras* espirituais tem continuidade da sequência das *obras* corporais, do lado da Epístola e que se iniciam junto ao arco triunfal, definindo assim um percurso circular que termina na porta de entrada.

As *obras* espirituais dispõem sempre de maior destaque: encontram-se do lado do Evangelho, valorizado em relação à Epístola. São estas figurações que ocupam o paramento onde está o púlpito, concentrando a atenção dos fiéis durante os sermões. É também o conjunto que melhor funciona como tal, sem a dispersão física das *obras* corporais.

Por outro lado, esta ideia de percurso circular perde-se um pouco ao isolar a última e a primeira de cada um dos ciclos para lá da divisória da nave e do transepto, dificultando a leitura a quem está na nave. Mas para quem está neste espaço, o confronto entre *rogar a Deus pelos vivos e defuntos* e *dar de comer a quem tem fome* pode constituir uma sumula da doutrina das *obras*, e um complemento entre as fontes oriundas do Antigo e Novo Testamento, respectivamente. Por fim, os azulejos da capela-mor revelam um papel menos doutrinário, isolando as duas iconografias mais caras às Misericórdias – a *Virgem do manto* e a *Visitação*, ambas símbolos da misericórdia divina, mas de um ponto de vista mariano que complementa o cristológico observado na nave.

Se, ao entrar, o crente privilegiava a vertente espiritual da caridade, à saída era a vertente corporal que se impunha, pois são quatro as *obras* corporais e enquadrar a porta principal. Esta característica não é, certamente, um acaso, pois o programa parece pensado para quem se prepara para enfrentar o mundo exterior, levando consigo exemplos de boas *obras* que podem ser praticadas, não tanto de uma forma directa, mas muito possivelmente através de uma estrutura organizada, como era o caso da Misericórdia, para a qual os crentes poderiam contribuir com esmolas, dádivas e legados. É certo que os pobres ou os beneficiários destas acções caritativas tinham uma interpretação diferente: eles podiam observar o seu lugar na economia da Salvação, ao mesmo tempo que sabiam ser garantida a sua subsistência, o que só se tornava possível se mantivessem um comportamento considerado correcto por parte da confraria. Em suma, vislumbra-se aqui uma série de jogos de poder e interferências muito característicos do universo confraternal das Misericórdias.

As referentes bíblicas implicam o recurso à muito conhecida passagem do Evangelho de São Mateus sobre as *obras de misericórdia*, a propósito do dia do Juízo Final, isolado do lado da Epístola e utilizado em todos os painéis dessa área. Do lado oposto, as *obras* corporais empregam a imagem do *Calvário* e da *Pietà*, com uma alusão às actividades da confraria no que respeita ao enterro dos pobres e dos irmãos. Quanto às *obras* espirituais, a fonte é o Novo Testamento, e o exemplo da vida de Jesus, com a selecção dos episódios a recair sobre a vida pública de Jesus, e a poder ser divididos entre prédicas, milagres, ou Calvário. Excepção feita à última *obra*, cuja origem é a Antigo Testamento e o segundo livro dos Macabeus. A escolha destes temas privilegiou o exemplo que se pretendia ilustrar, não havendo uma preocupação cronológica na sua colocação no templo; antes pelo contrário, os painéis que se inspiram em São Mateus não respeitam a ordem do versículo, facto de que demonstra a importância das *obras* e a primazia do seu enunciado relativamente à disposição por temas bíblicos.

No que diz respeito às representações das *obras*, importa salientar a sua fonte primeira, que é Cristo, e a forma como este surge nos quadros, num papel central onde o gesto e o texto se misturam num sistema comunicativo de maior complexidade mas que torna mais clara e evidente a mensagem a transmitir. Na verdade, ao surgir de braços afastados e com as mãos abertas de palmas voltadas para fora, Cristo não aponta directamente para algo, mas não deixa de encaminhar o olhar do observador na direcção de exemplos de prática de boas *obras*. Este gesto demonstrativo, que orienta para o interior da pintura, é complementado pelas transcrições dos versículos<sup>12</sup>, que visam dar maior ênfase à mensagem principal sintetizada na exortação à prática das boas *obras* e à observância do exemplo de Cristo, pois “sempre que fizerdes isto a um destes meus irmãos mais pequeninos, a mim mesmo o fizeste” (Mt 25, 40).

A quase total inexistência de documentação para o período em questão nos arquivos desta Misericórdia não permite identificar o autor dos azulejos, nem sequer perceber quem era o Provedor ou os irmãos que integravam a Mesa à época da sua encomenda. A única referência que encontramos foram algumas relações de gastos, de 1742 a 1746, sendo provedor Luiz José Taveira Sarmiento<sup>13</sup>. Ainda que muito sucintas, estas páginas revelam que a confraria se ocupava, como as suas congéneres de Norte a Sul do país, do livramento dos presos, dos doentes do hospital que administrava, dos pobres a quem dava esmola e levavam a enterrar, ou das mulheres, nomeadamente as donzelas, viúvas e recolhidas. Não sendo muito rica, é manifesta a discrepância entre os montantes empregues nestas actividades assistenciais

---

<sup>12</sup> Cujo rigor na cópia das referências bíblicas é assinalável.

<sup>13</sup> ASCMVFX, D/Gestão Financeira, 009 – Contas classificadas de receita e despesa, Relação das Despesas e Receitas da Santa Casa da Misericórdia de Vila Franca de Xira, 1742/1746, 1 pst.

que enumeramos e os que foram utilizados em festas, sermões, ou tecidos. O investimento na caridade era reduzido face às despesas relacionadas com a imagem de prestígio e poder da confraria, ou com as obrigações relacionadas com o espiritual. Apenas a título de exemplo, refira-se que em festas e respectivas despesas foram gastos, em 1742, duzentos e onze mil, quatrocentos e cinco reis, enquanto no mesmo ano, com o livramento de presos, apenas se despendeu quinze mil, seiscentos e trinta e um réis. É verdade que a entrada para festas é só uma e as despesas com os necessitados são mais variadas, mas a totalidade dos gastos em obras não chega a atingir os gastos com tecidos, e é menos de metade do dinheiro empregue em sermões e festas, embora aqui se inclua um bodo a propósito da festa do Espírito Santo<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> ASCMVFX, D/Gestão Financeira, 009 – Contas classificadas de receita e despesa, Relação das Despesas e Receitas da Santa Casa da Misericórdia de Vila Franca de Xira, 1742/1746, *Relação dos gastos que a Santa Casa da Misericórdia de Vila-Franca de Xira fez este anno que acabou em 2 de Julho de 1742 sendo Provedor o reverendo doutor Luiz Jose Taveira Sarmiento*, 1743, p. 3.