

Igreja da Misericórdia de Évora

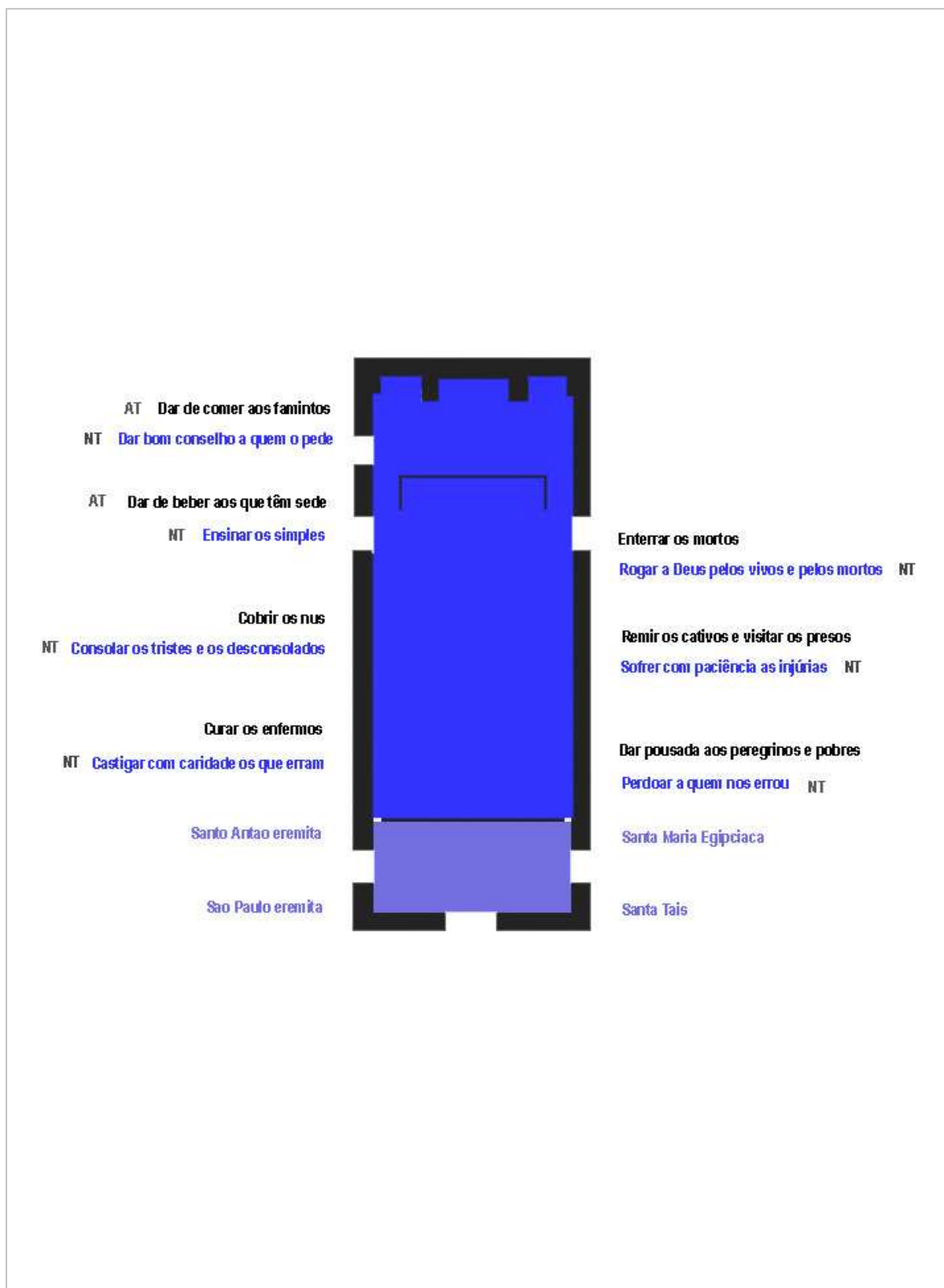


Fig. 21 - Esquema da planta da igreja da Misericórdia de Évora, com a indicação da representação das obras de misericórdia

1. A fundação da Misericórdia de Évora

A Misericórdia de Évora foi fundada no dia 7 de Dezembro de 1499, e dela faziam parte importantes personalidades do reino e da região, encabeçando a lista dos membros da nova confraria o rei D. Manuel, a rainha D. Maria, a rainha D. Leonor, o Mestre de Santiago, o conde de Tentugal, o Bispo de Évora, entre muitos outros¹. As cerimónias de instituição incluíram uma procissão e pregação no mosteiro de São Francisco, presidida pelo próprio rei².

A primeira sede da Misericórdia foi a capela de São Joãozinho, denominada igreja de São João Baptista, junto a São Francisco. Só mais tarde, em 1552, foi adquirido o edifício do convento de São João da Providência pela Condessa de Pontével, D. Isabel de Mendonça. Estes religiosos haviam mudado para Estremoz em 1543 pelo que, depois de efectuadas as necessárias obras de adaptação, o imóvel recebeu a Misericórdia, que aqui se instalou em 1553. Era então Provedor D. Jorge Melo da Silva. Os trabalhos relativos à nova igreja tiveram início logo em 1554, mas as intervenções nos restantes espaços prolongaram-se até meados do século XVII, com a conclusão das salas do Consistório, da Secretaria e a da Casa do Despacho.

2. A igreja – construção e primeira campanha decorativa

A primeira pedra da nova igreja foi lançada em 1554, mas cerca de uma década mais tarde mantinha-se uma controvérsia sobre qual a melhor localização para esta confraria. D. Sebastião advogava que a Misericórdia devia mudar para a Porta Nova, abandonando as obras já realizadas. A indecisão deste período conduziu à paragem dos trabalhos, apenas reiniciados em 1574, sob a provedoria de Garcia de Meneses³. Sobre a conclusão da igreja permanece,

¹ ADE, *Registo de Irmãos da Misericórdia (1499-1540)*, liv. 49, fl. 3-7; José Cipriano da Costa Costa GOODOLPHIM, *As Misericórdias*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1897, p. 177; Armando de GUSMÃO, *Subsídios para a História da Santa Casa da Misericórdia de Évora (1499-1567)*, 1ª parte, Évora, 1958, pp. 121-128; José Pedro PAIVA; Isabel dos Guimarães SÁ (Coordenação científica), *Portugaliae Monumenta Misericordiarum, A Fundação das Misericórdias: o Reinado de D. Manuel I*, vol. 3, Lisboa, União das Misericórdias Portuguesas, 2004, p. 369 e doc. n.º 280, pp. 541-544.

² Sobre a história da Misericórdia de Évora consultar, por ordem cronológica, Gabriel PEREIRA, *Estudos Eborenses*, vol. II, 2ª ed. Évora, Edições Nazareth, 1948; Armando GUSMÃO, *op. cit.*, 1958; Túlio ESPANCA, *Inventário Artístico de Portugal. O concelho de Évora*, Lisboa, ANBA, 1966, pp. 173-176; Alcântara GUERREIRO, *Subsídios para a História da Santa Casa da Misericórdia de Évora*, nos séculos XVII a XX, vol. 3, Évora, Misericórdia de Évora, 1979; Isilda de Carvalho Mourato Pires MENDES, *O Património da Misericórdia de Évora*, Dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico apresentada à Universidade de Évora, Évora, 1995; Joaquim Chorão LAVAJO, *A Misericórdia de Évora no último quartel do segundo milénio*, Évora, Santa casa da Misericórdia de Évora, 2000.

³ O *Alvará concedido à Misericórdia de Évora para que lhe sejam dados os mesteirais necessários às obras que se faziam na sua igreja*, IAN/TT, *Chancelaria de D. Sebastião e D. Henrique*, Privilégios, liv. 10, fl. 42v-43, encontra-se publicado por Ângela Barreto XAVIER; José Pedro PAIVA, “Introdução”, *Portugaliae Monumenta Misericordiarum – Crescimento e Consolidação: de D. João III a 1580*, vol. 4, Lisboa, União das Misericórdias Portuguesas, 2005, p. 233, doc. n.º 159.

também, alguma discussão, mas a verdade é que a documentação revela que, somente em 1596 foi realizado o lajeado do templo e a autorização para celebrar missa no altar-mor recém terminado remonta a 7 de Agosto de 1593. Admite-se, pois, como término das obras na igreja a década de 1590. Não se conhece o autor do risco deste espaço de características maneiristas, com nave única e capela-mor apenas diferenciada pela sua maior altura, acedendo-se-lhe através de degraus na extremidade do corpo balaustrado. A fachada, de linhas depuradas, é delimitada por pilastras coroadas por pináculos,



Fig. 22 - Fachada principal da igreja

terminando em frontão triangular de ângulos abertos, com óculo no tímpano. O eixo central é marcado pelo referido óculo, pela janela do coro e pelo portal, de mármore de Estremoz, estes pertencentes já a uma campanha posterior, rococó. Os restantes alçados apresentam contrafortes e poucas, ou quase nenhuma, aberturas.

Do espaço que a primitiva campanha decorativa configurou interessa-nos destacar as pinturas murais, hoje ocultas sob as telas da fiada superior das paredes da nave. Quando em 1985/1986 se procedeu ao restauro das telas⁴, foi necessário retirá-las, ficando então visíveis os frescos originais, maneiristas, executados na segunda metade do século XVI. O restaurador responsável por esta tarefa, o arquitecto José Miguel Potes Cordovil, documentou de forma muito escassa a sua intervenção, não deixando registos escritos (pelo menos que se conheçam e estejam na posse da Misericórdia) mas tão só alguma documentação fotográfica de pouca qualidade.



Fig. 23, 24 e 25 Dar de comer aos famintos, dar de beber aos que têm sede

⁴ Restauro decidido em reunião da Mesa Administrativa de 14 de Fevereiro de 1985, cf. Acta n.º 2/85, de 14 de Fevereiro. Joaquim Chorão LAVAJO, *op. cit.*, p. 105.



Fig. 26 - Dar pousada aos peregrinos e pobres

Em todo o caso, as pinturas são facilmente identificáveis. Tratam-se de *obras de misericórdia corporais*. Admite-se que, tal como hoje acontece, estivessem representadas as sete *obras*, mas as imagens existentes apenas documentam *dar de comer aos famintos, dar de beber aos que têm sede, e dar pousada aos peregrinos e pobres*. Desconhece-se, também, a sua localização na igreja, pelo que é impossível determinar se houve, ou não, uma concordância da obra mais recente em relação à intervenção original. Isto apesar do inventário da

DGEMN⁵ mencionar que, as três *obras* referidas e *enterrar os mortos* se encontravam do lado do Evangelho, enquanto do lado oposto figurava *cobrir os nus* e *visitar os enfermos*, encontrando-se ainda sob a tela da *Mater Omnium*, no retábulo-mor, uma outra pintura da *Virgem do Manto*.

Perspectivas recentes sobre a figura de Giraldo do Prado⁶ incluem no seu acervo estes frescos de Évora, que se caracterizam por uma linguagem claramente maneirista, bem visível nos corpos alongados e nas tonalidades frias.

3. A campanha artística de época barroca

Muito embora se conheçam registos de intervenções de renovação ao longo do século XVII, o programa decorativo que visava a *reorganização do espaço arquitectónico e simbólico* da igreja remonta às primeiras décadas do século XVIII e encontra-se intimamente relacionado com a figura do Arcebispo D. Simão da Gama, enquanto provedor desta confraria⁷. A renovação foi, essencialmente, parietal, conferindo ao espaço-caixa da Misericórdia uma dinâmica muito própria, que obedeceu a um programa alargado e integrado

⁵ Paula NOÉ, 2002, *Igreja da Misericórdia de Évora*, consultado em 14 de Outubro de 2004, em Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais - Inventário do Património Arquitectónico URL: <http://www.monumentos.pt>.

⁶ Cfr. Vítor SERRÃO, “Giraldo do Prado cavaleiro-pintor do duque de Bragança D. Teodósio II”, *Callipole*, n.º 9, 2001, pp. 247-271, embora esta possibilidade apenas nos tenha sido indicada, e com muitas reservas, pelo próprio, a quem agradecemos a informação.

⁷ Celso MANGUCCI, “A talha, os azulejos e a pintura na iconografia da misericórdia em Évora”, *CD das Jornadas de Estudo As Misericórdias como Fontes Culturais e de Informação (18-20 de Outubro de 2001)*, Penafiel, 2002. (facultado pela União das Misericórdias, a quem agradecemos na pessoa do Dr. Miguel Loureiro).

onde talha, pintura e azulejo foram concebidos para confluírem no mesmo sentido, como numa *obra de arte total*.

Estudos recentes sobre a Misericórdia e, em particular, sobre esta campanha de época barroca, para os quais se remete, permitem que apenas se destaque, no âmbito deste estudo, os aspectos que mais se relacionam com o revestimento azulejar.

Após a edificação da capela para a exposição de Cristo Crucificado, com embutidos marmóreos e retábulo de



Fig. 27 - Perspectiva do interior da igreja

talha, o programa de renovação retabular prosseguiu com a contratação do entalhador Francisco da Silva para a realização da parede fundeira da cabeceira, totalmente revestida de talha dourada e onde se encontra o retábulo-mor, dedicado a Nossa Senhora da Visitação, e dois altares colaterais da invocação de São João Baptista, do lado do Evangelho e de São Miguel, do lado da Epístola⁸. De acordo com o contrato, a talha deveria extrapolar os limites dos retábulos, avançando sobre o registo superior das paredes da nave, definindo as molduras para as telas com a figuração das *obras de misericórdia*⁹.

As pinturas foram contratadas com um artista de Évora, Francisco Lopes Mendes que, em 1714 entregou a tela de Nossa Senhora da Misericórdia para o retábulo-mor, executando de seguida as sete *obras de misericórdia* corporais para a nave, cujo programa ficou definido nos Acórdãos da Mesa: devia representar *passos da escritura* a escolher pelo escrivão¹⁰. O mesmo pintor executou, ainda, as restantes telas da igreja¹¹. Não deixa de ser interessante perceber que esta campanha pictórica foi realizada a expensas das esmolas da tumba, como é expressamente referido no Acórdão da Mesa: “Nesta meza se assentou que do dinheiro que se recebe por esmola das / tumbas se mandasse apainelar a igreja e se pintasse em os sette /

⁸ Idem, *ibidem*.

⁹ ADE, Cartórios Notariais, Tabelião André Vidigal da Silva, livro 1009, fls. 225 e v. transcrito por idem, *ibidem*.

¹⁰ ADE, Santa casa da Misericórdia de Évora, Livro que adde servir dos Acordaos das Mesas e Diffinitorios desta Santa Caza da Mizericordja de Evora, Livro 3, fl. 219 v., Meza de 26 de Dezembro de 1714, (cota 1664 A 1738), publicado por Alcântara GUERREIRO, *op. cit.*, 1979, p. 54.

¹¹ Celso MANGUCCI, *op. cit.*, 2002.

quadros, as sette obras de Misericordia corporaes (...)”¹². Destas sete telas, apenas subsistem duas, *dar de comer aos famintos* e *dar de beber aos que têm sede*, pois as outras cinco foram refeitas de novo ou apenas “avivadas” como entende Gabriel Pereira¹³, em 1787 por José Xavier de Castro. O facto de uma delas estar assinada pode ser, no entanto, revelador da autoria deste último pintor. O trabalho de Francisco Lopes é revelador de alguma ingenuidade, com composições definidas por um desenho duro e perspectiva deficiente, mais evidente na tela com a representação dos camelos na fonte.



Fig. 28 - *Dar de comer a quem tem fome*



Fig. 29 - *Dar de beber a quem tem sede*

Dar de comer conjuga quatro episódios diferentes: ao fundo, Elias alimentado pelo corvo; ao centro Elias na cidade de Serafá pedindo pão; e à esquerda partilhando com as crianças; do lado direito a mesma viúva e a família em casa recorrendo à farinha e ao azeite pois nunca esgotam (1 Rs 17, 1-16). *Dar de beber* representa Rebecca oferecendo água ao servo de Abraão que se deslocou a esta fonte para procurar mulher para Isaac (Gn 24, 15-20). Ao fundo, observam-se os camelos da sua comitiva a quem também Rebecca deu de beber.

Não se sabe se as pinturas de José Xavier de Castro respeitaram exactamente os temas das de Francisco Lopes. *Vestir os nus* ilustra uma tenda com várias pessoas a vestir roupa, supostamente oferecida por duas figuras atrás de uma mesa, de clara superioridade social. *Visitar os enfermos e encarcerados* revela um sacerdote a distribuir a Comunhão por pessoas doentes, destacando-se a mulher a quem estende a hóstia, com um menino junto a si. Ao fundo, à esquerda, um homem apoia outro, que se encontra deitado. A tela está muito escura, mas na extremidade direita parece poder distinguir-se uma casa, talvez a prisão, e uma figura masculina do exterior, a conversar com os de dentro, por entre uma grade. As



Fig. 30 - *Vestir os nus*

¹² 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).

¹³ Gabriel PEREIRA, *op. cit.*, 1948, p. 38.

arquitecturas desta área, com uma torre circular, são mais próximas da tradição do Norte da Europa do que do Sul.



Fig. 31 - Visitar os enfermos e encarcerados



Fig. 32 - Dar pousada aos peregrinos e pobres



Fig. 33 - Remir os cativos



Fig. 34 - Enterrar os mortos

Dar pousada aos peregrinos e pobres mostra o proprietário de uma casa imponente a acolher três peregrinos ou viajantes e um cão. Já *remir os cativos*, assinada, é ocupada, à esquerda, pela caravela que levaria os dois homens seminus de regresso à pátria, enquanto sobre uma mesa um frade trino, um nobre e três figuras mouras negociam o valor do resgate. Por fim, *enterrar os mortos* exhibe, ao fundo, um catafalco enquadrado por uma estrutura arquitectónica complexa enquanto, em primeiro plano e num interior requintado, dois homens pegam num outro, amortalhado e rodeado de símbolos da morte que, aliás, são bem visíveis no catafalco.

Não conhecendo as telas originais é difícil determinar se todo o programa pintado por Francisco Lopes era, como parecem indicar as representações conhecidas, alusivo a cenas bíblicas do Antigo Testamento. Quanto ao conjunto assinado por José Xavier de Castro, não foi possível identificar as temáticas, que podem ser relativas a episódios da Bíblia ou simplesmente a cenas do quotidiano. Na verdade, a substituição das pinturas da nave, cerca de setenta anos depois, surge um pouco estranha. Não foram imperativos de gosto a determinar a alteração, pois mantiveram-se duas das antigas, pelo que se admite terem sido razões de conservação a estar na origem desta mudança.

4. A encomenda dos azulejos a Manuel Borges

O primeiro documento citado a propósito da pintura deixa em aberto a possibilidade de já conter uma referência ao revestimento azulejar. É dúbia a frase do Acórdão da Mesa, ordenando que “(...) se mandasse apainelar a igreja e se pintasse em os sette / quadros, as sette obras de Misericordia corporaes (...)”, pois levanta a hipótese da expressão “apainelar” ser referente

aos azulejos e não às pinturas em tela, para as quais são depois definidas as condições da sua execução¹⁴. A crer nesta suposição, a encomenda dos azulejos recuará para Dezembro de 1714, ou seja, nove meses antes do contrato celebrado a 21 de Setembro de 1715, entre a Misericórdia e o azulejador Manuel Borges. Este contrato¹⁵, que já havia sido referido por Gabriel Pereira¹⁶, por Túlio Espanca¹⁷ e identificado por Vítor Serrão foi, mais recentemente, transcrito por Celso Mangucci¹⁸.

Neste documento a Mesa definiu a área a azulejar, os motivos que pretendia ver pintados, parte dos quais deveriam obedecer a um traçado previamente definido pela Misericórdia, a qualidade do azulejo, e as condições quer do pagamento a efectuar a Manuel Borges, quer das expensas relativas a materiais quer ainda de outras pessoas envolvidas no assentamento da obra:

“m[an]/dar azuligar a Igreja e Coro desta Caza para o que estavam aSer/tados com o dito Manuel Borges a que azuliasse Repartin/do o azuleiio em Sete paSos das obras espirituais da mizericord[ia]/ com varios emblemas por baxo dos ditos paSos de que Se Lhe dara/ um papel declarandoSe os paSos e emblemas em hum digo/ Emblemas em que sera aSignado pello Thezoureiro desta me/za o qual mostrara depois do dito azoleiio aSintado na Igreja pa/ra ver se esta feito na forma do estrato que se lhe der asignado/ pello dito Thezoureiro e o dito azuleiio Sera do mais fino e me/lhor que ouver feito no tempo presente nos templos da Corte e/ se lhe da por cada milheiro que asentar quarenta mil Reis livre/ de todos os Custos despzas e conducois que o mesmo fizer des/de a ora que estiver feito e pintado athe chegar a esta caza e/por quanto todas as ditas despezas sam por conta desta meza e as despe/zas miudas e despachos de tudo o mais neSecario para se Comdu/zir o dito azuleiio athe aldeia guallega sera feita esta Com/duçam pello dito Manoel Borges e tudo lhe sera paguo pello The/zoureiro desta meza ao dito Manoel Borges”¹⁹.

Os temas dos painéis foram respeitados, tal como os dos emblemas, cujo desenho foi fornecido ou, pelo menos, conferido pelo Tesoureiro, à época o sargento-mor, Manuel Duarte de Oliveira. Quanto aos pagamentos complementares há muitos registos de gastos com pedreiros, serventes, cal, areia, entre outros²⁰. Sobre o transporte dos azulejos ficamos a saber que atravessaram o rio Tejo em Aldeia Galega, seguindo depois por terra. Os prazos estabelecidos eram, também eles, muito rigorosos: o coro deveria estar concluído no dia da

¹⁴ Alcântara GUERREIRO, *op. cit.*, p. 54.

¹⁵ ADE, Contrato que fazem os Irmãos da misericórdia desta cidade com Manuel Borges morador em Lisboa sobre o azoleiio da Igreja, Tabelaio Manuel Pinheiro de Carvalho 1715-1716, Livro 1130, fls. 2 v.º a 4.

¹⁶ Gabriel PEREIRA, *op. cit.*, 1948, p. 95.

¹⁷ Túlio ESPANCA, “Documentos Notariais inéditos e Artistas Alentejanos dos séculos XVI, XVII e XVIII”, *A Cidade de Évora*, ano XL-XLI, n.ºs 67-68, 1984-1985, Évora, Câmara Municipal de Évora, pp. 114-115.

¹⁸ Celso MANGUCCI, *op. cit.*, 2002.

¹⁹ Transcrição de idem, *ibidem*.

²⁰ ADE, Santa Casa da Misericórdia de Évora, Foros da Casa 1715 para 1716 (1363).

Visitação de Santa Isabel, 2 de Julho, enquanto a nave, por ser um trabalho mais vasto, podia prolongar-se até à Quaresma. A necessidade do cumprimento do acordado é bem evidente na expressão com que se reforça a ideia: “não havendo Emvernada/ que o Impeça”. Não se sabe o valor total entregue a Manuel Borges, mas apenas que a Mesa se comprometeu a pagar quarenta mil réis por milheiro, sendo que há um registo referente ao pagamento de metade da obra do azulejo, antes do dia de Santa Isabel, que deverá corresponder ao coro:

“Despendeo com Manuel Borgez / Me (Metade) da obra do Azolejo por / conta do que pos na Igreja na / forma da sua escriptura que se / fez trezentos e dezasseis mil reis -- 316 000 rs”²¹.

Os restantes azulejos foram realizados no ano seguinte, encontrando-se pintada, junto à capela-mor, a data de 1716.

Manuel Borges, azulejador morador na cidade de Lisboa, às Janelas Verdes, como refere o documento, trabalhou preferencialmente com a oficina dos Oliveira Bernardes²², a quem o conjunto de Évora tem vindo a ser atribuído. Observando as diferenças entre os azulejos da igreja de Évora, e com os conhecimentos actuais sobre a orgânica de uma oficina de azulejo do século XVIII, os investigadores têm optado por atribuir os painéis com a figuração das *obras* de Misericórdia a António de Oliveira Bernardes²³, o rodapé com os emblemas a Teotónio dos Santos²⁴, discípulo dos Bernardes entre 1707 e 1711, e o sub-coro a Policarpo de Oliveira Bernardes²⁵.

Fica por esclarecer quem, e quando, teria executado os painéis da parede fundeira da igreja, já rococós e com certeza aplicados na segunda metade do século XVIII²⁶.

De acordo com Sousa Viterbo, a mesa teria ficado tão satisfeita com o resultado final da campanha azulejar que gratificou Manuel Borges com duas dúzias de queijos no valor de quatro mil e oitocentos réis, em Maio de 1716²⁷.

²¹ ADE, Santa Casa da Misericórdia de Évora, Foros da Casa 1715 para 1716 (1363), fl. 69.

²² Vergílio CORREIA, “Azulejadores e pintores de azulejo, de Lisboa – olarias de Santa Catarina e Santos”, *A Águia*, II série, n.º 77 e 78, 1918, pp. 166-178.

²³ Joaquim de VASCONCELLOS, “Azulejos Nacionaes”, *Revista da Sociedade de Instrução do Porto*, vol. III, n.º 2, 1883, pp. 78-79; José QUIRÓS, *Cerâmica Portuguesa*, Lisboa, 1907, p. 256; Gabriel PEREIRA, *op. cit.* 1948, p. 94; João Miguel dos Santos SIMÕES, “Alguns azulejos de Évora” *A Cidade de Évora*, n.ºs 7-8, Évora, Câmara municipal de Évora, 1944, p. 48; Reinaldo dos SANTOS, *O azulejo em Portugal*, Lisboa, Ed. Sul, imp. 1957, p. 118-120; João Miguel dos Santos SIMÕES, *A Azulejaria em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, pp. 410-411; José MECO, *O azulejo em Portugal*, Lisboa, Publ. Alfa, 1989, p. 224; Maria Alexandra Trindade Gago da CÂMARA, *Azulejaria Barroca em Évora – um inventário*, Évora, Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 1999, pp. 58-60; Celso MANGUCCI, *op. cit.*

²⁴ José MECO, *O azulejo em Portugal*, *op. cit.*, 1989, p. 224; Maria Alexandra Trindade Gago da CÂMARA, *op. cit.*, 1999, p. 59; Celso MANGUCCI, *op. cit.*

²⁵ Celso MANGUCCI, *op. cit.*

²⁶ José MECO, *op. cit.*, 1989, p. 224; Maria Alexandra Trindade Gago da CÂMARA, *op. cit.*, 1999, p. 59.

²⁷ Sousa VITERBO, *Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*, vol. 3, Lisboa, Typographia da Academia Real das Sciencias de Lisboa, 1903, p. 38. O mesmo é citado por Vergílio CORREIA, *op. cit.*, p. 173.

5. A conclusão da campanha barroca

Depois de assentes os azulejos, faltava ainda dourar a obra de talha, o que veio a acontecer apenas em 1728 e 1729, certamente devido a problemas financeiros ou à morte do Provedor D. Simão da Gama, em 1715.

6. A representação das *obras de misericórdia* no corpo da igreja

As paredes da nave da igreja encontram-se divididas em três registos: um rodapé de azulejo com emblemas, painéis de azulejo com cenas figurativas e telas enquadradas por molduras de talha dourada. A cada painel de azulejo com a representação das *obras de misericórdia* espirituais corresponde, no rodapé, dois emblemas e, superiormente, uma tela, sendo que em ambos os suportes estão figuradas *obras* corporais.



Fig. 35 - Pilastra que divide cenas figurativas

As cenas são envoltas por uma moldura de anjos, aletas, flores e enrolamentos vegetalistas, e separadas por pilastras, com fuste preenchido por enrolamentos de acantos, rematadas por capitel jónico que têm continuidade na talha dourada do registo superior. Ao centro da moldura superior, uma fita segura por dois meninos (com as pernas metidas nos enrolamentos) indica, em latim, qual a obra representada, enquanto já integrada na cena, surge nova inscrição latina, também suportada por anjos, com a transcrição de uma passagem da Bíblia, em letras maiúsculas e, em minúsculas, o Evangelho de onde foi retirada. A localização desta última é bastante variada, adaptando-se à organização interna de cada cena.

Por sua vez, o rodapé exhibe uma cartela central, envolta por volutas e uma grinalda, com um anjo de cada lado, sentado numa voluta. Duas frases em latim complementam o sentido dos emblemas representados nas cartelas, uma no seu interior e outra sob a máscara inferior²⁸. As pilastras são suportadas por plinto com face decorada por motivos vegetalistas e sobrepujado por friso dentado.

²⁸ Na descrição que de seguida se faz das cartelas utilizamos com alguma liberdade as traduções de Alcântara GUERREIRO, *op. cit.*, 1979, pp. 57-59 e de José Julio GARCÍA ARRANZ, “Las Obras de Misericordia 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. 366-369.

As sete *obras* espirituais encontram-se divididas: quatro do lado do Evangelho e três do lado da Epístola. Trata-se de episódios bíblicos do Novo Testamento, todos eles referentes à vida de Jesus e baseados nos textos dos quatro Evangelistas. A ordem pela qual as *obras* se distribuem no espaço é a mesma que se encontra no *Memorial dos Pecados*, de Garcia de Resende, com data de 1521; na obra de um anónimo franciscano intitulada *Manual de Confessores e Penitentes*, de 1549; na obra do jesuíta Marcos Jorge, de 1561, *Doutrina christam ordenada a maneira de dialogo, pera ensinar os mininos, pello P. Marcos Jorge*; no *Baculo Pastoral de Flores e Exemplos, colhidos de varia & authentica historia espiritual sobre a Doutrina Christã*, da autoria de Francisco Saraiva de Souza, em 1624, na *Excellencias da Misericordia e Fructos de Esmolla*, de frei Luís da Apresentação, com data de 1625, e na *Alma instuída na doutrina e vida christã* do Padre Manoel Fernandes, escrita em 1688-1699. A primeira obra, *dar bom conselho*, encontra-se do lado do Evangelho, na zona correspondente à capela-mor e, por isso mesmo sem rodapé. A leitura prossegue ao longo da nave, no sentido inverso ao dos ponteiros do relógio, passando para o lado da Epístola e terminando antes da capela de Cristo Crucificado.

As telas do registo superior seguem, também elas, o enunciado presente nos livros mencionados. Não se conhece o nível de influência de qualquer destes textos, mas não deixa de ser interessante verificar que, nas duas pinturas que ainda se conservam da autoria de Francisco Lopes, os temas são inspirados no Antigo Testamento e constituem, precisamente, os primeiros e únicos exemplos bíblicos que o jesuíta Manoel Fernandes apresenta ao abordar a misericórdia de Nossa Senhora²⁹. As dificuldades de identificar as restantes cenas e a incerteza relativamente à sua fidelidade ao programa original, impedem que se confirme a utilização, de facto, desta fonte escrita para a concepção do plano referente às *obras de misericórdia*.

Quando aos temas do rodapé parece muito difícil, senão impossível, estabelecer uma ligação deste género com as representações superiores, pois estes foram certamente retirados de um livro de emblemas, não identificado até ao momento³⁰.

As portas e os outros acidentes arquitectónicos são integrados na composição azulejar através de pilastras e entablamentos que os envolvem, e que são decorados por grinaldas e *putti*. Do lado do Evangelho, sobre uma porta, e numa pequena cartela ladeada por *putti*, encontra-se pintada a palavra ANNO, enquanto do lado oposto figura de ano da execução dos

²⁹ Manoel FERNANDES, *Alma instruída na doutrina e vida christã*, tomo I, Lisboa, na Oficina de Miguel Deslandes, 1688, pp. 783-798.

³⁰ José Julio GARCÍA ARRANZ, *op. cit.*, 2004, p. 365 e ss.

azulejos: 1716. Interessante é a solução encontrada para a área do púlpito, com o pintor a optar por substituir a pilastra desenhada por este elemento de mármore, e escolhendo para cercadura um motivo de *putti* e grinaldas que parece desenhar uma espiral.

Nos painéis, importa destacar que Jesus figura, quase sempre, no centro da composição, dividindo o espaço e isolando figuras. Na generalidade, todo o conjunto é caracterizado pela utilização de linhas diagonais, como factores de estruturação e dinamismo das cenas.

A primeira obra, na capela-mor do lado do Evangelho, representa a parábola do jovem rico, que perguntou a Jesus o que deveria fazer para ser perfeito. Segundo São Mateus 19, 21, Jesus respondeu-lhe “«se quiseres ser perfeito, vai, vende o que tens, dá o dinheiro aos pobres e terás um tesouro no Céu; depois, vem e segue-me»”. Trata-se de CONCILIO JUVARE INDIGENTEM, ou seja, *Dar bom conselho a quem o pede*, e a citação bíblica latina é a seguinte: VADE VENDE QUAE HABES / ET DA PAVPERIBVS Math 19 vº 21³¹.



Fig. 36 - Dar bom conselho a quem o pede

Dois grupos de figuras encaixam-se no espaço que ladeia uma porta existente na parede. À esquerda, um homem em contraposto, eleva-se até ao nível da árvore e da figura de joelhos que se encontra à frente. À esquerda, um conjunto de cinco figuras parece conversar e gesticular entre si. Sobre a porta, desenrola-se a cena principal, onde, ao centro, Jesus e o jovem rico conversam. Atrás da Jesus, encontra-se uma figura de costas, uma mulher e uma criança abraçada às suas saias, e um homem atrás, agarrando-lhe nos braços. Do lado oposto, um homem e uma mulher encontram-se de frente para o observador, e um jovem está com um joelho por terra. Este, contrapõe-se à figura de joelhos que lhe corresponde, do outro lado, e ambos parecem apresentar, com os seus gestos, a cena que decorre entre eles. O contraste entre a caracterização dos dois grupos é grande, uma vez que do lado do jovem rico os trajés

³¹ Texto original da *Vulgata*: *vade vende quae habes et da pauperibus* [Mt 19, 21]

são bem mais requintados dos que as roupagens vestidas pelos seguidores de Jesus, o que vem ao encontro das Suas palavras e evidencia a Sua doutrina.

As expressões dos grupos opostos denuncia o conteúdo da conversa entre Jesus e o jovem rico, que não conseguiu desfazer-se dos seus bens para seguir o Mestre. Por outro lado, se as figuras da esquerda se dirigem a Jesus, os da direita apontam no sentido contrário, como que desejando partir e não ser confrontados com tão dura tarefa.

Segue-se DOCERE IGNORANTEM, *Ensinar os simples*. Num cenário marcado pela



Fig. 37 - *Ensinar os simples*

natureza, com árvores e arbustos, Jesus encontra-se ao centro da composição, sentado numa rocha e gesticulando como se estivesse a demonstrar algo. As figuras a quem se dirige agrupam-se de ambos os lados da porta, adaptando-se aos espaços disponíveis. À esquerda, um grupo de pessoas amontoa-se em primeiro plano, surgindo mais dois pequenos grupos em planos mais recuados. Do lado oposto, duas mulheres sentadas, escutam atentamente Jesus, que olha para elas, enquanto as restantes figuras, de pé, se encontram ligeiramente afastadas. Na verdade, Jesus explica como se deve rezar e ensina o Pai Nosso aos seus seguidores, acrescentando que quem perdoar será perdoado. Assim é referido na inscrição SIC ERGO VOS ORABITIS / PATER NOSTER QUI EST IN CAE/LIS Math 6 vº 9³², que significa “Rezai pois, assim: «Pai nosso, que estás no Céu, santificado seja o teu nome»”.

Como uma outra porta interrompe o painel, apenas se encontra uma cartela no rodapé. Esta, exhibe um homem, num jardim com dois canteiros bem visíveis e um outro só parcialmente desenhado, a regar um dos canteiros. A frase superior, CHARITATEM ERGA INFIRMOS EXERCET, quer dizer *exerce a*



Fig. 38 - *Cartela inferior*

³² Texto original da *Vulgata*: sic ergo vos orabit is Pater noster qui in caelis [Mt 6, 9]

caridade com os enfermos e a inferior, VIRES LANGVENTIBVS ADDIT, exorta, da mesma forma, a cuidar dos doentes, *fortalece os débeis*, com a mesma preocupação e dedicação de quem trata das plantas do jardim.



Fig. 39 - *Consolar os tristes e os desconsolados*

irmãs, Marta e Maria, se ajoelham perante o milagre. O grupo de homens atrás de Jesus, observa a cena e troca impressões entre si. São os judeus que estando com Maria em sua casa, a seguiram. O cenário é uma espécie de ponte, assente sobre arcos, onde se encontram três homens a espreitar e a gesticular. Ao fundo, ergue-se uma torre ameaçada com remate cónico. A ponte traça uma linha diagonal que acompanha o grupo que rodeia Lázaro, e termina na figura



Fig. 40 - Cartela



Fig. 41 - Cartela

CONSOLARE AFLICTVM, ou *Consolar os tristes e os desconsolados*, relata a ressurreição de Lázaro, que surge ainda enfaixado, no momento em que Jesus lhe ordena que saia da gruta onde estava sepultado havia quatro dias, reclamando depois que lhe retirassem as faixas de pano e o deixassem andar. É o que fazem alguns dos homens que vieram com Maria ao encontro de Jesus, enquanto as duas

de Jesus, com os braços estendidos, conduzindo o olhar do observador para o momento mais importante da representação, bem expresso no versículo que, na fita segura por anjos, paira sobre a cena: RESVRGIT FRATER SWS Joan ii v.º 21³³. Acontece que o versículo em causa é o 23 e não o 21 como surge indicado. É possível que tenha havido um erro na cópia das instruções por parte do pintor. A tradução é: “Disse-lhe Jesus: «Teu irmão ressuscitará.»”.

As cartelas inferiores aludem, uma à hospitalidade e a outra à caridade. A primeira ilustra uma árvore e várias aves que voam em seu redor e

³³ Texto original da *Vulgata*: *resurget frater tuus* [Jo 11, 23]

pousam nos seus ramos. As citações estabelecem a ligação entre a árvore, enquanto acolhedora e as aves, peregrinas e estranhas que se recolhem sob a sua protecção - VAGOS HOSPITIO EXCIPIT / *recebe os vagabundos como hóspedes*, e HOSPITA CVNTOS EXCIPIT ERRANTES / *acolhe com hospitalidade todos os viajantes ou perdidos no caminho*. A segunda, exhibe, sobre um pequeno monte, uma romã madura e aberta, símbolo da caridade ou, neste caso, da misericórdia: MISERICORS IN OMNES / *misericordioso para com todos*; NULLI SVA MVNERA CLAVDIT / *a ninguém nega os seus préstimos*.

A última obra do lado do Evangelho é CORRIGIRE PECCATVM , ou seja, *Castigar com caridade os que erram*, para a qual toma por exemplo a expulsão dos vendilhões do Templo, indignando-se porque os vendedores faziam do Templo de seu Pai uma feira. Assim o refere a inscrição: ET CVM FECISSET QVAZI / FLAGELVM OMNES / EIECIT DE TEMPLO Joan 2 v.º 14³⁴, que significa “Então, fazendo



Fig. 42 - *Castigar com caridade os que erram*

um chicote de cordas, expulsou-os a todos do templo” que corresponde ao versículo 15 e não ao 14 como está pintado. Ao centro de uma construção formada por dois corpos laterais e um mais recuado, todos sustentados por pilastras e abertos por arco de volta perfeita, Jesus ergue o chicote de cordas, preparando-se para o abater sobre os vendedores que se afastam e fogem. Atrás, já outros procuram sair do Templo levando consigo alguns dos seus haveres e, em primeiro plano, um cão assiste a tudo. No chão, uma mesa está tombada, tal como dois homens que caíram sobre animais. Mais à direita, e já na rua, encontram-se alguns burros ou cavalos. Toda a composição segue uma orientação da esquerda para a direita, organizando-se em linhas diagonais que destacam a figura de Jesus, dividindo-se, depois, em outras três linhas imaginárias que vão baixando até ao chão, onde jazem alguns homens.

A primeira cartela é referente a vestir os nus, com arbustos cheios de folhas, que mais não é do que a sua roupa: a primeira frase incita a vestir os pobres EGENOS VESTIT, mas o mau estado dos azulejos não permite ler na totalidade e traduzir a segunda SVA PERDIS PENDIS... NDI AVE. Na outra cartela, duas árvores são envolvidas por trepadeiras, e um

³⁴ Texto original da *Vulgata*: *Et cum fecisset quasi flagellum de funiculis omnes eiecit de templo* [Jo 2, 15]



Fig. 43 - Cartela



Fig. 44 - Cartela

homem procura afastar uma delas. É uma alusão e um incentivo ao matrimónio, alertando sobre os perigos que correm as donzelas: *INNPTAS IN MATRIMONIVM COLLOCAT NEPERICHITENTVR / casas as solteiras para não estarem em perigo*; e *CADANT NE FORTE MARITAT / casa-as para que não caiam*.

Do lado da Epístola, ao fundo da igreja, *REMITERE OFFESSAM* ou *perdoar a quem nos errou*, tem por cenário a casa do fariseu Simeão, que tinha convidado Jesus para a sua mesa. Surge, então, uma mulher pecadora que lava os pés de Jesus com as suas lágrimas, secando-os com os seus cabelos. Simão

quer explicar a Jesus que espécie de mulher é aquela, mas Jesus responde-lhe que o seu amor fez com que os pecados lhe fossem perdoados, o que provocou a interrogação e o espanto dos restantes convivas. É precisamente este o versículo aqui transcrito - *REMITVNTVR TIBI PECCATA* Luc. 7 vº 49³⁵, ou seja, “«Os teus pecados estão perdoados»”. O pintor enganou-se, no entanto, ao passar o versículo, pois esta frase pertence a Lc 7, 48.



Fig. 45 - *Perdoar a quem nos errou*

A composição é dominada por uma mesa e tem como pano de fundo uma arquitectura em perspectiva, aberta por uma sucessão de arcos e abóbadas de arestas, flanqueados por pilastras caneladas e dois arcos de volta perfeita, que se abrem para outros espaços também cobertos pelo mesmo género de abóbada. Neste painel, a figura de Jesus está

deslocada para a direita, ocupando a mulher que lhe lava os pés um lugar mais central. Os convidados de Simeão encontram-se ao redor da mesa, onde se observam pratos e outros resquícios da refeição, destacando-se dois deles, enquadrados pelo arco central. À esquerda,

³⁵ Texto original da *Vulgata*: *remittuntur tibi peccata* [Lc 7, 48]

um grupo de homens parece espreitar, e do lado oposto chegam serviçais com um jarro e pratos.

A cartela inferior, com um sol e uma estrela, é alusiva ao enterro dos mortos: PAVPERVM FVNERA OBIT / *encarrega-se dos funerais dos pobres*; FVNERAT EXTINCTVM HIS FACIBVS / *enterra-o com tochas ou luzes*.



Fig. 46 - Cartela

A obra seguinte é SERRE PACIENTER INJUTIAS / *sofrer as injúrias com paciência*, que ilustra Jesus em Nazaré perante a incredulidade dos seus contrerrâneos e



Fig. 47 - *Sofrer as injúrias com paciência*

sofrendo as injúrias que lhe eram dirigidas porque o conheciam desde o nascimento e não percebiam porque era Ele o Messias. Jesus respondeu-lhes: SCANDILISABANT / IN ILLO ET DICEBAT / LLIS IESUS NON / EST PROPHETA / SINE HONORE NISE / IN PATRIA SVA S. Marc 6 v. 4³⁶, “«Um profeta só é desprezado na sua pátria, entre os seus parentes e em sua casa.»”.

Num cenário marcado pelas diagonais e pelas linhas das balaustradas das escadas e varandas, Jesus, ao centro e de braço no ar, fala para os dois grupos de homens e mulheres que o escutam, em pé ou sentados. Atrás, desenvolve-se uma confusa arquitectura de arcos e pilastras. À direita, em primeiro plano, surgem quatro mulheres ajoelhadas, enquanto um outro grupo parece espreitar atrás de um pilar e, mais atrás, cinco figuras. Do lado oposto, novamente quatro mulheres sentadas, uma das quais com uma criança e, de pé, uma série de homens.

Por fim, ORARE PROVIVIS ET DEFUNTIS / *rogar a Deus pelos vivos e pelos mortos*, ilustra Jesus em oração ao Pai depois da Última Ceia. Todavia, uma vez mais parece ter havido um engano na citação do versículo do Evangelho de São João: PATER SANCTE SERVA E OS QVOS DEDISTI MIHI / VOLO VT VIDEANT CLARITATEM MEAM

³⁶ Texto original da *Vulgata*: scandalizabantur in illo et dicebat eis Iesus quia non est propheta sine honore nisi in patria sua [Mc 6, 3-4]

Joanes xi vº 11 et 24³⁷ é apenas uma parte, com alterações, do versículo total, *Pater quos dedisti mihi volo ut ubi ego sum et illi sint mecum ut videant claritatem meam quam dedisti mihi quia dilexisti me ante constitutionem mundi*, ou seja, “Pai, quero que onde Eu estiver estejam também comigo aqueles que Tu me confiaste, para que contemplem a minha glória, a glória que me deste, por me teres amado antes da criação do mundo”. O problema é que este versículo não é Jo 11, 11-24 mas sim Jo 17, 24. A referência Jo 11, 11-24 é referente ao momento em que Jesus soube da morte de Lázaro e foi *acordá-lo*.

Sobre uma varanda, com escadas à esquerda, e uma coluna a dividir a cena, Jesus, rodeado pelos discípulos, olha para a frente com as mãos abertas. O que está em primeiro plano encontra-se com um joelho por terra e os restantes estão de pé. Todos se entreolham e apontam ou observam Jesus, fazendo convergir o olhar do observador na Sua figura. O mesmo se passa



Fig. 48 - Rogar a Deus pelos vivos e pelos mortos

do lado oposto, onde um homem aponta para a cena central, mas olha para os outros dois, junto à escada. Atrás abre-se um arco de volta perfeita, prolongado por um espaço coberto por abóbada de arestas. Em baixo, o piso inferior é fechado por grades, e a escada tem a protegê-la uma balaustrada.

Nos painéis deste lado apenas o primeiro apresenta cartela no rodapé, porque o cadeiral dos mesários obrigou à sua deslocação para o supedâneo da capela-mor, onde ainda se conservam³⁸. Da esquerda para a direita, representam um boticário na sua botica e alude ao cuidado com os doente:, *FVNCTIONES MISERICORDIA (E) / deveres da Misericórdia; CAVSAS MILLE SALVTIS HASET (deveria ser habet) / tem mil maneiras de curar*. Na seguinte, uma mão sai de uma nuvem e rega, com um jarro, uma planta protegida por uma

³⁷ Texto original da *Vulgata*: *Pater quos dedisti mihi volo ut ubi ego sum et illi sint mecum ut videant claritatem meam* [Jo 17, 24]

³⁸ De acordo com esta leitura, as cartelas deveriam manter a mesma cercadura com anjos que se observa nos painéis ainda no local, mas a verdade é que estas quatro cartelas exibem uma envolvente bastante diferente. Por outro lado, as zonas laterais desta zona são também decoradas por azulejos. Terá sido assim desde o princípio? Esta cercadura é idêntica à do painel que se conserva, com a temática do boticário, no Hospital do Espírito Santo.

espécie de cercadura. É uma alusão aos presos, pois a segunda frase, CLAVSIS ALIMEN... MINISTRAT, significa *alimenta os encarcerados*. O mau estado dos azulejos dificulta muito a leitura e a tradução da primeira: ... CIRE DETENTOS E OSINIS FOVET, embora Guerreiro tenha proposto *promove socorrer os detidos com esmolos*. Uma árvore podada e com enxertos nos ramos recorda quem necessita de alimento: EXPOSITOS NVTRIT / *alimenta os expostos ou abandonados*; FAETVS ALIENOS SVMIT ALENDOS / *encarregate de alimentar os filhos dos outros*. Por fim, uma palmeira no chão com o tronco preso entre pedras simboliza novamente os doentes: LANGVIDOS IN XENODOCHIVM BAIVLAT / *em seus braços leva os enfermos ao hospital*; HOC VILI PONDERE CRESCIT / *engorda-o com o seu pouco peso*.



Fig. 49, 50, 51 e 52 - Cartelas no supedâneo da capela-mor

7. As possíveis fontes gráficas dos emblemas

Em todas as cartelas observadas as frases latinas divididas em duas partes apenas explicam e conferem um sentido mais evidente aos símbolos representados, não correspondendo a qualquer fórmula hermética e conceptual. Encontram-se ilustradas todas as *obras de misericórdia* corporais, à excepção de *remir os cativos*. *Dar pousada aos peregrinos e pobres* surge duas vezes, mas *curar os enfermos* é, de longe, a obra mais reproduzida, três vezes, ainda que sob diferentes aspectos.

De acordo com os estudos de emblemática de José Júlio García Arranz³⁹, não é possível identificar este conjunto de hieróglifos numa série específica ou num livro de emblemas. Na verdade, a palmeira, o sol, a lua, a romã, entre outros, são elementos visuais muito comuns no universo da emblemática, e as frases latinas parecem ter sido concebidas especialmente para ilustrar *obras de misericórdia*, por parte de quem encomendou o programa. Apenas o emblema referente aos enfermos e que ilustra um boticário pode ser aproximado de um outro muito semelhante presente na obra *Imago primi saeculi Societatis*

³⁹ José Julio GARCÍA ARRANZ, *op. cit.*, 2004, pp. 365-370.

*Iesu a provincia Flandro-Belgica eiusdem societatis repraesentata, Antuerpiae, ex officina plantiniana Balthasaris Moreti, 1640, p. 454*⁴⁰.

Por fim, García Arranz chama a atenção para o facto de que boa parte destes emblemas estão ligados a práticas de jardinagem, como enxertos ou rega, e que exibem árvores, plantas e frutos estabelecendo uma relação entre os cuidados com o jardim e a atenção conferida aos mais necessitados⁴¹.

8. Outras representações azulejares – o sub-coro

Para além do corpo da igreja, também o sub-coro apresenta painéis de azulejo, mas alusivos a santos eremitas. Mais dinâmicos e barrocos, estes painéis ocupam a totalidade das paredes, que delimitam através de pilastras com anjos, flores e frutos, assentes sobre consolas suportadas por figuras masculinas seminuas e magras e sobrepujadas por dupla voluta. As cartelas com o emblema encontram-se sobre o painel figurativo, que não exhibe qualquer moldura, monumentalizando a zona da porta. Esta, presente em cada um dos painéis, é contornada e integrada através de uma arquitectura fingida.



Fig. 53 - São Paulo

Do lado do Evangelho, *S. Paulo p^o jrimita* e *S. Antam Eremita*, conforme a identificação de cada um, presente inferiormente na estrutura arquitectónica. Considerado o primeiro ermitão, **São Paulo**⁴² é entendido como uma variante da vida de Santo Antão, mas sem comprovação histórica. De acordo com a sua história, retirou-se para o deserto a fim de resistir às perseguições de Décio. Neste painel, surge vestido com as folhas de palmeira a servir de túnica, que ele mesmo confeccionou. Era alimentado por um corvo, que não se encontra aqui representado e cuja lição foi inspirada, certamente, na história do profeta Elias. Foi visitado no seu refúgio por Santo Antão, que pensava ser o primeiro ermitão e que conheceu em sonhos a existência São Paulo, este sim, o

primeiro ermitão. Nesse dia, o corvo trouxe dois pães. Após a partida de Santo Antão, São Paulo morreu e aquele, depois de ver a alma a ser transportada ao céu por anjos, regressou e

⁴⁰ Idem, *ibidem*, p. 369.

⁴¹ Idem, *ibidem*, p. 370.

⁴² Louis RÉAU, *Iconografia del arte cristiano – Iconografia de los santos*, vol. 5, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998, pp. 23-24.

pensava como sepultar o corpo do santo quando dois leões se aproximaram e cavaram uma sepultura. A cruz que o santo segura numa das mãos é comum na sua iconografia, mas o mesmo não acontece relativamente ao livro que lê atentamente.

Santo Antão⁴³, cuja figura se liga profundamente à de São Paulo, foi assaltado por tentações terríveis no deserto, para onde se retirou muito cedo. É representado com o seu atributo mais comum, o porco, entendido enquanto animal fiel, como um cão, e que recorda o toucinho, alimento considerado pelo santo como um remédio eficaz contra o *fogo de Santo Antão*. Exibe ainda um rosário de contas grossas, um cajado e veste o habitual saial com capuz, próprio dos monges da sua ordem.

A cartela superior, com um lírio e a frase con[sid]erate lilia agri / “olhai como crescem os lírios do campo”, alude a um versículo do Evangelho de São



Fig. 55 - Cartela do coro – lado do Evangelho

folhas de palmeira.

Por oposição a esta galeria masculina, do lado da Epístola são representadas duas santas, *S. Maria Egípcíaca* e *S. Tais*, ambas mulheres de má vida arrependidas. Cortesã de Alexandria, **Santa Maria Egípcíaca**⁴⁴ converteu-se em Jerusalém, onde se tinha deslocado por curiosidade pagando a viagem com favores sexuais, depois de dezassete anos de vida impura. Retirou-se, depois, para o deserto onde viveu cerca de



Fig. 54 - Santo Antão

Mateus 6, 28, em que Jesus exorta a ter confiança na Providência e à despreocupação no que diz respeito às coisas materiais, tal como os exemplos expressos por Santo Antão ou São Paulo no deserto, este último alimentado por um corvo e a produzir as suas vestes com



Fig. 56 - Santa Maria Egípcíaca

⁴³ Idem, *ibidem*, vol. 3, 2000, pp. 108-109.

⁴⁴ Santiago de la VORÁGINE, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza Forma, 1987, vol. 1, pp. 237-239; Louis RÉAU, *op. cit.*, vol. 4, 1997, pp. 335-336.

quarenta e sete anos em duras penitências. As suas roupas transformaram-se em farrapos e era o longo cabelo que servia de vestido. Foi desnuda e queimada do sol que a encontrou o ermitão Zósimo, cobrindo-a e administrando-lhe então a comunhão. Ao regressar, um ano mais tarde, encontrou-a morta. Cavou a sua sepultura com a ajuda de um leão e os anjos elevaram a sua alma ao céu. Neste painel apenas se reconhece o longo cabelo e o seio parcialmente desnudado. Não são habituais o crucifixo nem a caveira.



Fig. 57 - Santa Taís

Santa Taís⁴⁵ foi, também, cortesã de Alexandria ou, de acordo com outras versões, habitante de uma cidade no Egipto, correspondendo o seu nome, em copta, a Ísis. Mulher de grande beleza, foi convertida pelo eremita Pafnucio, transportou e queimou as suas jóias em praça pública. Depois, retirou-se para um convento, onde viveu numa pequena cela, a pão e água. Três anos mais tarde, perdoada por Deus, o eremita abriu-lhe a cela. É representada como uma penitente, não figurando com o espelho e as pérolas, símbolos da sua vaidade, como por vezes é habitual.

A cartela, com as andas funerárias, transcreve um versículo do Evangelho de São Mateus 24, 44 com um aviso: *et uos estote parati / “Por isso, estai também preparados, porque o Filho do Homem virá na hora em que não pensais”*. Tal como aconteceu a estas duas mulheres, é necessário estar atento e preparado para o Dia do Juízo.

Estes quatro santos encontram-se ligados por aspectos comuns, como a penitência no deserto, a penitência purificadora, a ideia de conversão de cortesãs muito cara à literatura do cristianismo no Egipto, os leões a ajudar a enterrar os corpos de São Paulo e Santa Maria Egipcíaca. Na verdade, segundo Réau a lenda de Santa Maria Egipcíaca foi decalcada de Santa Maria Madalena, de Santa Taís, por sua vez inspiradas em São Paulo e Santo Antão⁴⁶. Por outro lado, e segundo Celso Mangucci, a disposição dos santos no sub-coro foi pensada para condicionar a distribuição dos homens e das mulheres no interior do templo, os primeiros do lado esquerdo, e as segundas do direito⁴⁷.



Fig. 58 - Cartela do coro – lado da Epístola

⁴⁵ Santiago de la VORÁGINE, *op. cit.*, 1987, vol. 2, pp. 655-657; Louis RÉAU, *op. cit.*, vol. 5, 1998, p. 264

⁴⁶ Idem, *ibidem*, vol. 4, 1997, p. 336.

⁴⁷ Celso MANGUCCI, *op. cit.*, 2002.

Já no pano murário fundeiro, e de uma época mais avançada, os arcosólios com urnas funerárias transmitem, também, concelhos ao crente, inspirados na Bíblia. Do lado do Evangelho, parte 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”.



Fig. 59 - Arcosólios com urna do lado do Evangelho

9. Outras iconografias

No retábulo-mor figuram as telas evocativas da dedicação de cada um dos altares: *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. A capela de Cristo Crucificado interrompe a continuidade dos painéis de azulejo e de talha, que mantêm a mesma estrutura. Esta solução é bastante diferente do que se observa noutros casos em que o azulejo encontra elementos pré-existentes, tendo o pintor optado por transmitir a ideia de que o painel, de dimensões idênticas às dos restantes, foi interrompido e encoberto pela capela. Assim o indica a continuidade em relação às pilastras e cercaduras dos painéis, bem como a figuração de um anjo, à esquerda, isolado e *cortado* pelos limites do painel. Com arco de embutidos marmóreos (alguns dos quais desenhando enrolamentos muito semelhantes aos das cercaduras dos azulejos) e talha dourada no interior, este pequeno espaço exhibe, naturalmente, a imagem de Cristo Crucificado.

10. Para uma leitura orientada do programa azulejar da Misericórdia de Évora

Os documentos existentes sobre a contratação do entalhador e azulejador revelam que o programa artístico da igreja da Misericórdia de Évora foi concebido como uma *obra de arte total*, na qual todos os elementos, mesmo os mais ínfimos, foram planeados de forma a ocupar o seu lugar num discurso global, e com vários níveis de leitura, sobre a virtude da Misericórdia.

A estruturação do espaço coube aos encomendadores, mas foi primeiro desenhada pelo entalhador, que condicionou toda a campanha azulejar. Em todo o caso, e como

Francisco Silva e António de Oliveira Bernardes já haviam trabalhado juntos pelo menos na igreja de Nossa Senhora dos Prazeres de Beja, não é de estranhar que possam ter acertado entre si os pormenores de concordância entre a talha e o azulejo.

Ao entrar no templo, o crente é imediatamente confrontado com o exemplo dos quatro santos eremitas, cuja mensagem apela à confiança na Providência, ao arrependimento e à preparação para a morte. Depois, abre-se o imponente espaço da nave, com as paredes totalmente revestidas por talha e azulejo alusivas às *obras de misericórdia*, ou seja, o fundamento ideológico da confraria. Admitindo que a ordem destas *obras* é paralela aos textos anteriormente mencionados, o fiel entra a meio de um ciclo que tem início na capela-mor do lado do Evangelho, e que se desenvolve ao longo da nave até chegar mais ou menos ao mesmo ponto, do lado da Epístola. Ao encontrar-se na nave, virado para o altar-mor ou para o púlpito, o crente lê sempre as *obras* da direita para a esquerda, ou seja, ao contrário da forma de leitura ocidental. Mesmo aceitando que o conjunto foi pensado para ser observado a partir do cadeiral dos mesários, as dificuldades de leitura permanecem as mesmas. Assim, a única justificação encontrada, prende-se com o retábulo-mor, entendido como ponto culminante de todo o programa iconográfico, em torno do qual se desenvolvem os dois ciclos de *obras* espirituais e corporais, e para onde convergem os sentidos de Misericórdia representados ao longo da nave, expressos supremamente pela *Visitação* e pela *Virgem do Manto*.

Esta ideia já tinha sido levantada por Celso Mangucci⁴⁸, mas numa perspectiva diferenciada, na qual, o retábulo-mor era considerado o factor de convergência de um discurso iconográfico caracterizado pelo azul etéreo dos azulejos e, por isso mesmo, relacionado com as *obras de misericórdia* espirituais, e pelos tons da pintura a óleo, mais próxima da realidade e, conseqüentemente, das *obras* corporais. É uma leitura admissível mas, todavia, pouco sustentável, porque tem em conta os suportes e a iconografia imediata, mas não procura o sentido interno das representações. Noutros casos, que não em Évora, mas onde a distribuição no espaço é idêntica, as propostas são exactamente ao contrário: o azulejo, por recordar a loiça de todos os dias, situa-se num plano terreno, ao alcance dos fiéis, enquanto a pintura a óleo é colocada no segundo registo dos panos murários por ser um material mais nobre e digno de figurar num plano correspondente ao céu.

Como refere José Julio García Arranz⁴⁹, os encomendadores souberam tirar partido da utilização de diversos, mas complementares, recursos iconográficos, aplicando painéis de

⁴⁸ Celso MANGUCCI, *op. cit.*, 2002.

⁴⁹ José Julio GARCÍA ARRANZ, *op. cit.*, 2004, p. 370.

grandes dimensões representando episódios bíblicos, que se pautam por uma enorme expressividade e narratividade, ao mesmo tempo que nas cartelas, de dimensões reduzidas, dominavam os emblemas do quotidiano, numa iconografia de cariz laico.

É, muito possivelmente, na obra do padre Manoel Fernandes que se devem procurar as possíveis fontes textuais que inspiraram o programa da igreja de Évora. Nesta medida, admite-se que o rodapé com as cartelas alusivas a *obras de misericórdia* corporais, com emblemas do quotidiano, possa corresponder às actividades efectivas da confraria e, conseqüentemente, à Misericórdia expressa pelos seus membros; que o registo seguinte, com as *obras* espirituais executadas a partir de exemplos da vida de Jesus corresponda à Misericórdia de Jesus; e que 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 corresponda, precisamente, à Misericórdia da Virgem. Encontrar-se-ia, assim, a expressão de três níveis de Misericórdia, terminando o discurso na *Visitação e Virgem do Manto* do retábulo-mor, símbolos da Misericórdia de Nossa Senhora, a quem as confrarias eram dedicadas. Esta aparente superioridade da via mariana é equilibrada pela maior expressividade e imponência dos painéis relativos à vida de Cristo, cuja mensagem era, também ela, mais directa e melhor apreendida pelos crentes, facto que revela, uma vez mais, a complementaridade destas duas vias de misericórdia. A importante veneração da capela de Cristo Crucificado contribui para a valorização da perspectiva cristológica, pois a Sua Paixão é entendida como o maior acto de Misericórdia.

A relação deste discurso ao dia do Juízo Final encontra-se, ainda que de forma indirecta, nos azulejos do sub-coro e no altar de São Miguel. Representando santos cuja vida é exemplo de confiança em Deus, de arrependimento e de penitência pelo perdão, os painéis da entrada recordam a todos, mas principalmente aos mais desfavorecidos, que a Providência Divina zela por eles: tal como São Paulo era alimentado por um corvo, também os pobres são alimentados pela confraria da Misericórdia, que mais não é do que um instrumento de Deus. Por outro lado, alerta sobre a vigilância e sobre a importância da preparação em vida de uma boa morte, que se encontra ao alcance de todos, mesmo daqueles que levam uma vida pouco de acordo com os preceitos de Deus. Desde que se arrependam, a Misericórdia de Deus tudo supera.

Ao contrário de outros programas, o que importa na vida destes santos não é uma vida dedicada aos outros, nem de Misericórdia pelo próximo, mas sim de ascese e penitência, numa lógica muito cara ao período barroco. Todavia, a mensagem sobre a necessidade de ser misericordioso e a importância da prática das boas *obras* para alcançar a Salvação encontra-se

bem expressa nos textos com que o crente é confrontado já no plano da porta de saída: “Felizes os misericordiosos, porque alcançarão a misericórdia” (Mt 5, 7) e “feliz daquele que cuida do pobre; no dia da desgraça, o Senhor o salvará” (Sl 40, 2).

Esta leitura era, com certeza, acessível a todos quantos frequentavam a igreja da Misericórdia, pois nem sequer os emblemas são herméticos. Antes pelo contrário, apenas conferem um sentido muito básico aos símbolos representados que, por sua vez, são também muito simples.

Sobre a ligação entre as representações das *obras de misericórdia* e as actividades da confraria, este programa parece apresentar algumas particularidades que tornam um discurso habitualmente ideológico num testemunho mais próximo da realidade da Misericórdia. Na verdade, as catorze *obras de misericórdia* foram sempre entendidas como um vasto programa a cumprir de forma parcial, na medida das possibilidades de cada confraria, que se especializaram progressivamente no apoio aos presos e, naquela que foi a grande ocupação destas instituições, o tratamento dos doentes e a gestão dos hospitais. Em Évora, a responsabilidade da gestão do Hospital Real do Espírito Santo, resultado da fusão dos hospitais e albergarias de época medieval, coube à Misericórdia desde 1567, reunindo-se a este, mais tarde, o Hospital de São Lázaro. A actividade assistencial era uma das mais importantes desta confraria, facto que parece reflectir-se na escolha dos temas a representar nas cartelas e cujo desenho foi fornecido a Manuel Borges pelo Tesoureiro desse ano. Este rodapé exhibe seis *obras corporais* (falta *remir os cativos*), e *visitar os doentes* surge três vezes, sob diferentes perspectivas: é o boticário que prepara os remédios para os enfermos, é a figura masculina que trata e rega o jardim recordando os cuidados permanentes que os doentes devem receber, e é a palmeira por terra que exorta a conduzir os doentes ao hospital. Curiosamente, conserva-se no Hospital, deslocado do seu local original e emoldurado, um painel que reproduz exactamente a cartela relativa ao boticário, sobre o qual nada mais se sabe.

Por outro lado, a obra relativa à *remissão dos cativos*, que conheceu uma valorização no tempo dos Filipes, mas que deveria ser pouco significativa numa localidade do interior⁵⁰, foi substituída pela questão das mulheres solteiras e do perigo em que incorriam, aludindo aos dotes com que a Misericórdia ajudava as raparigas órfãs. Apesar de não configurar uma *obra de misericórdia* canónica, esta foi uma das grandes preocupações das Misericórdias em geral,

⁵⁰ Cfr. Rute PARDAL, “A influência da estrutura sociopolítica das elites eborenses nas práticas assistenciais: 1580-1640”, *A Cidade de Évora: Boletim de Cultura da Câmara Municipal de Évora*, II série, n.º 6, Évora, Câmara Municipal de Évora, 2002-2006, pp. 228-229.

que procuraram defender a honra das mulheres através dos dotes para casamento e através da criação de recolhimentos.

A renovação estética da igreja da Misericórdia de Évora nas primeiras décadas do século XVIII correspondeu a uma situação financeira confortável, que se manteve até à morte do Arcebispo D. Simão da Gama, após a qual os trabalhos decorreram mais lentamente, com o douramento do templo contratado, apenas, em 1728⁵¹. Encontra-se actualmente em fase de investigação uma dissertação de doutoramento que visa estudar a Misericórdia de Évora do ponto de vista das elites durante o período de dominação Filipina, pelo que ainda são poucos os dados hoje conhecidos⁵². Sabe-se, no entanto, que, à semelhança do resto do país, as doações testamentárias diminuíram bastante no decorrer do século XVIII, contando-se apenas com seis (cinco nobres e um doutor)⁵³.

Desconhece-se o autor do programa da igreja de Évora mas, ao contrário do que defende Celso Mangucci⁵⁴, crê-se que a responsabilidade por tão erudito plano não pode ser apenas imputada aos artistas que aqui trabalharam e seguiram indicações generalistas dadas pelos encomendadores. Pelo contrário, foram estes que traçaram o esquema iconográfico do templo, deixando a cargo do pintor de azulejos apenas a composição. É difícil admitir que os temas e as citações bíblicas, ou mesmo a ordenação no espaço, com significados tão precisos, fosse deixada a cargo dos artistas. A oficina de Bernardes, que se ocupou de pormenores dos painéis, teve mesmo dificuldade em copiar correctamente as indicações fornecidas, pois as transcrições dos versículos apresentam alterações de letras nas palavras, em relação à *Vulgata*, e erros na citação dos capítulos ou dos versículos.

Em todo o caso, a ligação da confraria ao Arcebispado de Évora permitiu-lhe ter nos seus quadros um leque de importantes personalidades do clero e da nobreza, capazes não apenas de conceber um programa iconográfico erudito mas, simultaneamente, de fácil acesso a todos, como também de procurar os modelos artísticos da Corte, ou seja, o melhor que se fazia no país, como ficou bem expresso no contrato com Manuel Borges:

“(...) e o dito azuleiio Sera do mais fino e me/lhor que ouver feito no tempo presente nos templos da Corte (...)”⁵⁵.

⁵¹ Celso MANGUCCI, *op. cit.*, 2002.

⁵² Dissertação que está a ser elaborada pela Dra. Rute PARDAL, e cujos resultados têm sido parcialmente publicados, cfr. *op. cit.*, 2002-2006.

⁵³ Isilda de Carvalho Mourato Pires MENDES, *op. cit.*, 1995, p. 53.

⁵⁴ Celso MANGUCCI, *op. cit.*, 2002.

⁵⁵ IAN/TT, Contrato que fazem os Irmãos da misericordia/ desta cidade com Manuel Borges morador em Lisboa so/bre o azoleiio da Igreja, Tabelião Manuel Pinheiro de Carvalho 1715-1716, Livro 1130, fl. 3.