

"BOLETIM DE TRABALHOS HISTÓRICOS"  
GUIMARÃES

2º artigo (publicado no n.º

"Uma extraordinária peça de  
marfim da arte indo-portuguesa"

4490 Póvoa, 13/8/75

Meu Sr. Amigo:

Reunindo de Guimarães acaba de me chegar as suas e sua muito prezada carta de 6.

Li que muito satisfeito pelo assunto respeitante as separações ficando esclarecido. Uma vez que o seu novo trabalho se encontra em condições de compor o tipo gráfico farei então o favor de o enviar directamente para o tipógrafo para se ir adiantando a impressão "Boletim".

Darei por aqui talvez mais umas oito dias. Depois, certamente, nos encontraremos em Guimarães. Grande abraço a todos e até a grati

Francisco Sá Carneiro

BILHETE POSTAL

REMETENTE

Estabelecimento de Aviação  
Volante  
R. Vasco da Gama  
4490  
Póvoa do Varzim

ENDEREÇO

Sr. Lulho  
Sr. J. Bernardo Ferrás  
Rua Lulho da Cruz, 24

4/00 Porto



Guimarães, 23 de Outubro de 1979

Meu Exm<sup>o</sup>. Amigo:

Confirmando o meu postal de há dias, venho participar-lhe a remessa, nestemesmo correio, das segundas provas do seu trabalho que agradeço me sejam devolvidas com a possível brevidade, bem como a remessa das fotografias para se mandarem fazer as gravuras que o tenham de ilustrar, ~~bem como~~ a indicação quanto às separatas que pretenda, além das habituais 50, a fim de poder dar instruções à tipografia.

Fazendo votos pela sua melhor saúde, abraça-o muito sinceramente o amigo certo e grato



*Respondido por boletim,  
só em 27/11*



BILHETE POSTAL



ARQUIVO MUNICIPAL

ALFREDO PIMENTA

«Boletim de Trabalhos Históricos»

TELEFONE 40074

GUIMARÃES

PORTUGAL

Exm<sup>o</sup>. Senhor

Eng<sup>o</sup>. D. Bernardo Ferrão  
Rua da Senhora da Luz, 24

=====  
4100 P o r t o  
=====

Guimarães, 18 de Outubro de 1979

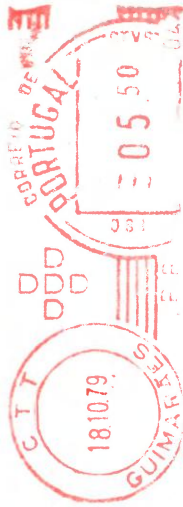
Meu Exm<sup>o</sup>. Amigo:

Pena foi, e até pelas causas que a originaram, a sua inesperada retirada do Costeado sem que nos tivéssemos encontrado. Faço votos para que já se encontre de melhor saúde.

Conforme os desejos manifestados, dei instruções na S.M.S. para l<sup>h</sup>e enviarem os 2 últimos nos. da "Revista de Guimarães", o que espero tenham feito. Oportunamente seguirá a proposta para admissão de sócio, a partir do próximo ano.

Julgo que o seu trabalho será ilustrado com alguma, ou algumas gravuras. Neste caso fará o obséquo de me enviar a, ou as respectivas fotografias para mandar fazer as gravuras juntamente com outras destinadas ao próximo "Boletim".

Grande abraço do velho amigo mt<sup>o</sup>. obgd<sup>o</sup>.



BILHETE POSTAL



ARQUIVO MUNICIPAL  
ALFREDO PIMENTA

«Boletim de Trabalhos Históricos»

TELEFONE 40074

4800  
GUIMARÃES  
PORTUGAL

Exm<sup>o</sup>. Senhor  
Eng<sup>o</sup>. D. Bernardo Ferrão  
Rua da Senhora da Luz, 24

=====  
4100 P o r t o  
=====

Guernicães, 8 de Junho de 1978

Meu Sr. Amigo:

Serão-me grande contenta-  
mente as notícias de sua recu-  
stada carta de 3 de mês findo.  
Finalmente, recebeu as felicita-  
ções pretendidas para a contin-  
uação do seu magnífico trabalho. Já  
foram feitas as gravuras? E  
que tem para publicar, a seguir?  
E' que, após o Congresso e antes  
de férias, quero ardear o próximo  
"Boletim".

Cá se espera ver nos  
próximas comemorações para  
um abraço da muito estima e  
alto apreço em que o temo

Samuel Leung

BILHETE POSTAL



388 AGEM  
PORTUGA

REMETENTE

ENDERECO

Samuel Leung

Sr. D. Bernard. Ferra  
Rua Leunon de Leun, 24

4/100 Porto

Vimaraes, 10 de Junho de 1978

Meu Sr. Rodrigo:

Os meus agradecimentos pelas  
seus muito atenciosos cartas de 6 e  
pelas suas acuradas e amáveis palavras  
e propostas de reparação ferroviária.

Em respeito às actas do Congresso  
sei que as vão publicar em 2 volumes  
cabeçalhados: o 1º com o título  
este que é. É assim que carei por  
Lisboa e que não sei se é misterada  
falecimento do Sr. Duarte Amaral vão  
pertubar.

Aguarda a resposta, logo que  
lhes seja oportuna, do modo trabalho  
para a "Política". Eu não sei se podem  
agora. Se vier para o Castelo, cá  
nos encontramos então.

Naí recibi participações de  
cardeamento de seu filho, a quem  
fui a desejar as mesmas felicidades.  
Grande abraço de acuradas e muito

ex-cards

Duarte Amaral



24 DE JUNHO DE 1128

24 DE JUNHO DE 1978

ANO AVREO

VIMARAES

850 ANOS DE

PORTUGAL

CONGRESSO HISTÓRICO

ENTRE 19 E 25 DE JUNHO DE 1978

24 - DIA 1 DE PORTUGAL (BATALHA DE S. MAMEDE)

INSIGNE E REAL COLEGIADA - GUIMARÃES

Guimarães, 2 de Julho de 1979

Meu Exm<sup>o</sup>. Amigo:

De facto pensa-se em publicar as Actas do Congresso. Mas não sei como isso vai ser tratado e suponho que demorará. Como a sua comunicação não chegou a ser lida, julguei que não fosse incluída nas Actas e por isso lhe falei na publicação no "Boletim". Mas iremos então para o outro trabalho, na série dos já publicados, que fará o obséquio de me enviar o mais brevemente possível, pois em Agosto sairei em férias e desejava ter o "Boletim" orientado e entregue à tipografia. E a separata do anterior, já está concluída.

Estimei saber dos seus trabalhos em perspectiva de publicação em breve, todos de grande interesse. Parabéns pela sua actividade por vezes condicionada pela sua saúde que desejo se mantenha em boa forma, como o vi aqui e me deixou regosijado.

Neste correio mando-lhe separata de um artigo meu, "ferroviário".

E por hoje, grande abraço de muita estima do



CONGRESSO HISTÓRICO

ENTRE 19 E 25 DE JUNHO DE 1979

24 - DIA 1 DE PORTUGAL (BATALHA DE S. MAMEDE)

INSIGNE E REAL COLEGIADA - GUIMARÃES

LIVRARIA CRUZ  
RUA D. DIOGO DE SOUSA, 133  
TELEFONE 22011  
BRAGA

3/1/80  
Jornal  
Dr. Soares  
Sr. Bernardo Faria

Juntam-se puros das gravuras  
para o trabalho a publicar no Boletim  
Histórico dos Trabalhos Históricos.

Para evitar despesas seria bom que  
fossem ordenadas de forma a ficar  
(as que for possível) duas em cada  
página.

Parte do trabalho já está im-

presso (de pag. 19 a 64), com  
ordem de impressão dada pelo  
Dr. Alves de Oliveira, em 3.ª puras.

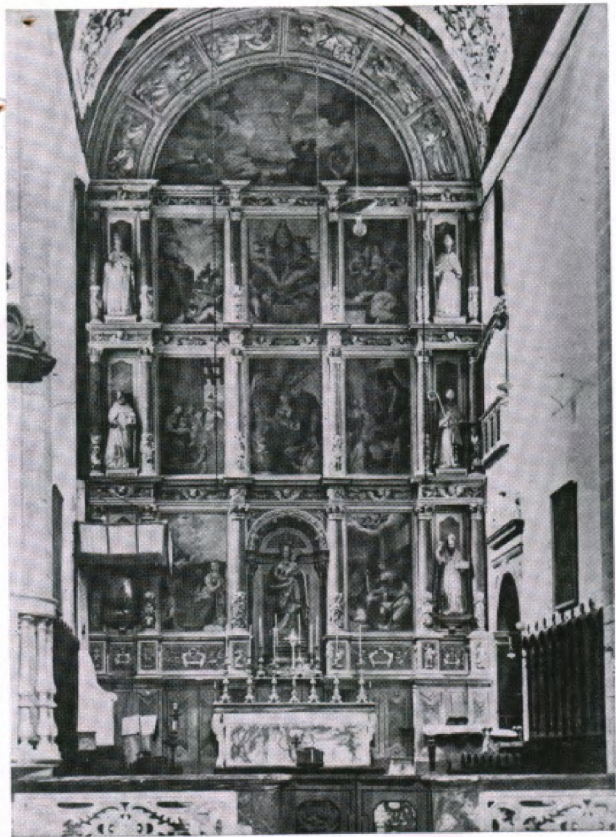
Respeitosos cumprimentos a

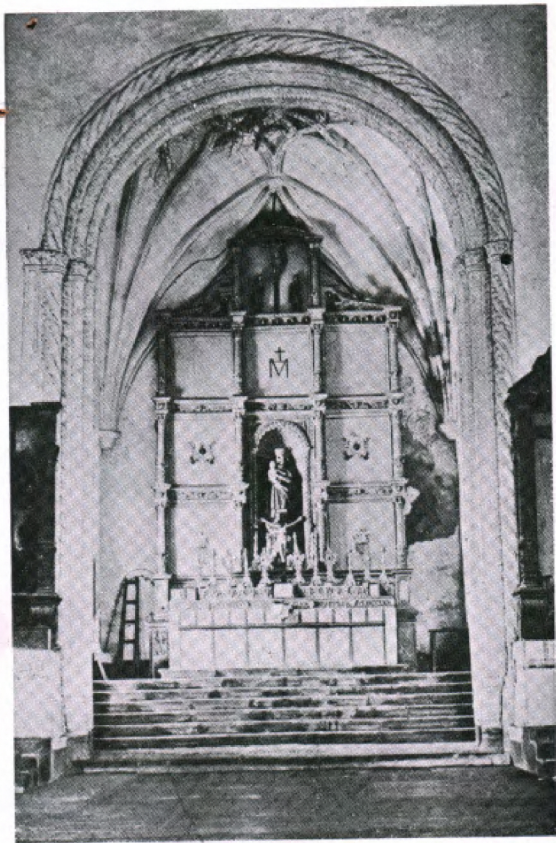
Soares

Respon. em 6/1 mandando  
do maquete da gravura e pedindo puros do  
texto definitivo e puros 50, 60 e 80. Respon. 12

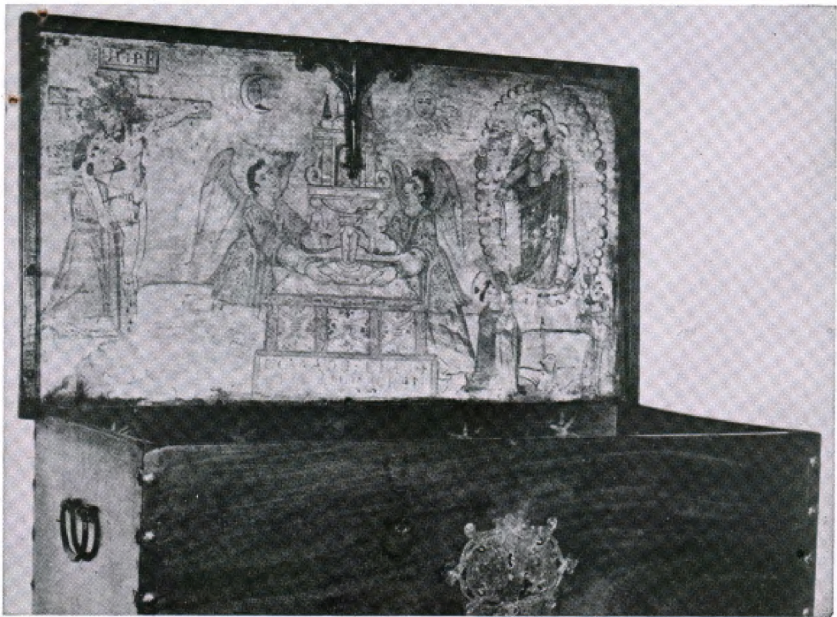
































1  
Fig. 1 - Retábulo de marfim dum oratório fixo ou altar portátil, constituído por peças apinhadas a uma prancheta de madeira.

Dimensões máximas: 505 x 366 x 6 mm.

Arte indo-portuguesa da Oficina da Costa do Malabar, atribuível à 1.ª metade do séc. XVII.

Colecção do Sr. Francisco Hipólito Raposo - Lisboa.

Fig. 2 - Retábulo marfinceiro de talha pintada <sup>e dourada</sup> do altar-mor da Sé de Pontalegre, com painéis, relevos e imagens.

Atribuível a Gaspar e Domingos Coelho e posterior a 1582, data em que foi encomendado por D. Frei Amador Amais, Bispo de Diocese.

Fig. 3 - Retábulo marfinceiro de talha pintada e dourada do altar-mor da igreja do Priorado do Rosário, de Velha Goa, que foi iniciada em 1543 e constituída por mestres portugueses ("reinois").

O retábulo, - a que faltam todos os painéis pintados, - é provável que seja ~~trabalho de artistas portugueses~~ também obra de indios, "reinois".

Fig. 4 - Retábulo marfinceiro de talha dourada do altar-mor da igreja do Convento de Santa Nónica em Velha Goa, constituído entre 1627 e 1647. O retábulo, contendo só imagens, é já certamente obra de artistas indígenas.

Fig. 5 - Adoração do Santíssimo Sacramento. Noivo central da pintura do interior do campo duma arca de "masatana".

Trabalho indo-português do séc. XVII.

Coleção particular de Lisboa (antiga coleção António de Saldão, Viana do Castelo).

Fig. 6 - Adoração do Santíssimo Sacramento representada no relevo dum pedestal de pedra ~~de um templo português do século XVIII~~

enviada para Portugal por um Arcebispo de Cranganor.

Trabalho indo-português do séc. XVII.

Museu Arqueológico de Sansorem.

Fig. 7 - Os quatro grandes Sábios, da Igreja do Ocidente: S.º Ambrosio, S.º Jeronimo, S.º Gregorio I, Papa, e S.º Agostinho.

Talha doada e policromada da pedreira do altar-mor da Sé de Goa.

Data indo-portuguesa do séc. XVII.

Fig. 8 - A "Sagrada Família" abençoada pelo Padre Fernando o Espírito Santo.

Placa de marfim de pendurar.

Trabalho dos Sábios indo-portugueses, seicentistas da Costa do Malabar.

diócesis, artefactos do Sr. Francisco Hipólito Raposo.

Fig. 9 - "Cocoração da Virgem pela Santíssima Trindade".

"Tábua" da série da "Vida da Virgem", atribuída a Gregório Lopez.

Igreja N.ª de Arunda-dos-Vinhos.

Fig. 10 - S. Francisco de Assis.

Placa de marfim dos Sábios indo-portugueses, seicentistas da Costa do Malabar.

diócesis, artefactos do Sr. A. Coelho Baptista.



LIVRARIA CRUZ

RUA D. DIOGO DE SOUSA, 133

TELEFONE 22011

BRAGA

22/1/80  
Ep. Leshor  
Eng. Bernardo Ferrão

Juntem-se as provas das estampas e  
insira no trabalho a publicar no  
Boletim de Trabalhos Históricos.

Como já disse anteriormente o  
trabalho de V. Ex.<sup>a</sup> já está impresso de  
págs. 149 a 154 (conforme folha junta),  
e falta imprimir de págs. ~~154~~ 155,

de que se juntam provas.

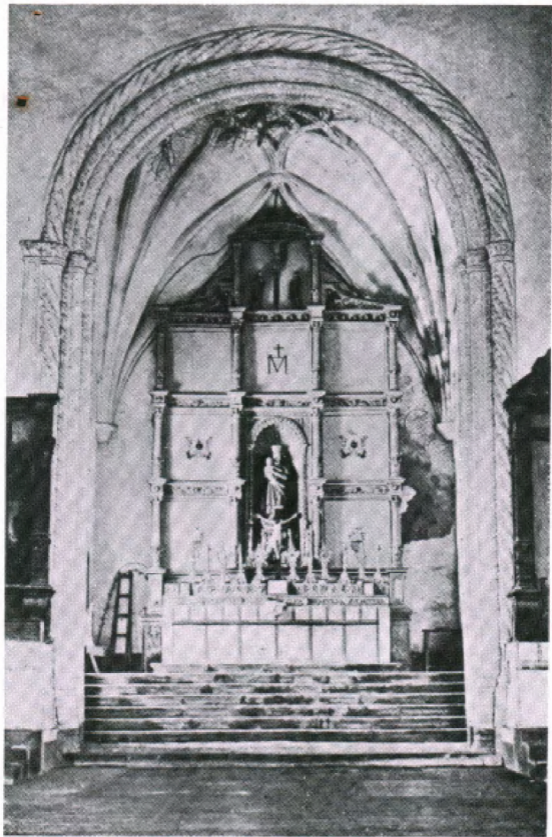
A ordem de impressão foi dada  
pelo Sr. Aires de Oliveira em  
3.ª as provas.

Fortunadamente chegou o occa-  
sionado para as separatas.

Respeitosos cumprimentos de  
Bernardo Ferrão













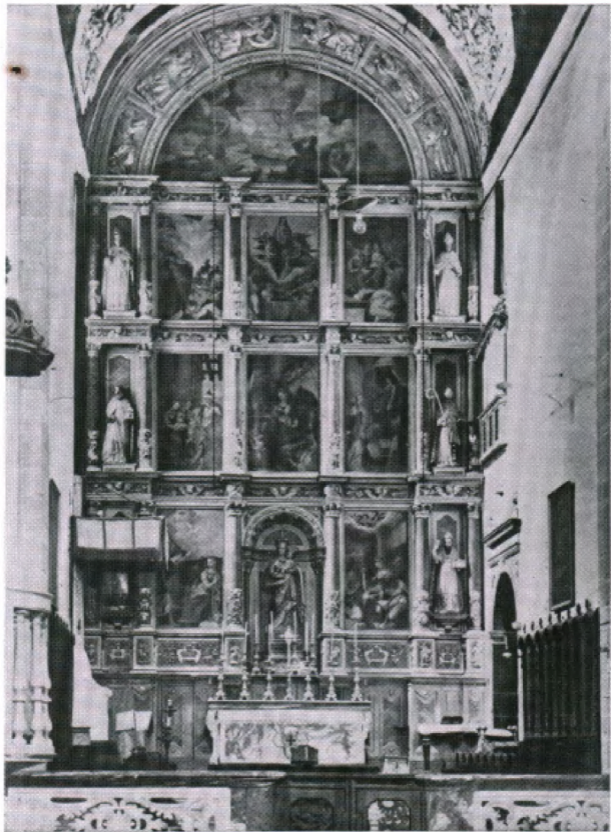
















# LIVRARIA CRUZ

# SECÇÃO DE OFICINAS

BRAGA

Orçamento Nº 3918

Para o Ex.<sup>mo</sup> Sr.

*George Bernardo Furtado*

*25/2 / 1980*

QUANTIDADE	DESIGNAÇÃO	PREÇO
<i>60</i>	<i>separatas 436 páginas</i>	<i>3.976,00</i>
	<i>3.975,1/60 = 66,25</i>	
<i>80</i>	<i>Idem</i>	<i>4.255,00</i>
	<i>4.255,1/80 = 53,19</i>	
	<i>(v.u. verso)</i>	
	<i>140 Documentos 100 exs. e operação das sobras do anexo e demais medi-</i>	<i>13 2/3/80 crap</i>
	<i>I. T. incluído na conta</i>	

Este orçamento tem a validade de 15 dias

Corteado 10  
 Presentes 30 40

✓ fi. Nade. 60

✓ Académico. 10

✓ Alameda 10

? dello 10 <sup>150</sup>

✓ Livro ~~20~~ <sup>60</sup> 110

def. Quilb 50/60  
 13/12/80

Opereido p. da <sup>150</sup>  
 Pedagogia <sup>190</sup>  
50

A imprimir  
 p. no. Cruz 100  
140

Recom. credito.  
 p/telegrafia 13/12/80





# Livraria Cruz

DE CRUZ & C.A, L.DA

TELEFONES 22 011 PPC-22398  
TELEGRAMAS: LIVRARIA CRUZ

CASA EDITORA  
FUNDADA EM 1888

R. D. DIOGO DE SOUSA, 127-133 • FILIAL: AVENIDA CENTRAL, 28 • OFICINAS: AV. IMACULADA CONCEIÇÃO

FV/PC-79

BRAGA, 14 de Agosto  
PORTUGAL

de 1979

Exmo. Snr.  
Eng<sup>o</sup>. Bernardo Ferrão  
PORTO

Exmo. Senhor.

Com os nossos cumprimentos, vimos acusar a recepção da carta de V.Exa. de ontem, que agradecemos, tomando a liberdade de Juntar o nosso recibo referente ao cheque que a mesma acompanhava.

Quanto ao original do novo artigo para O BOLETIM DE TRABALHOS HISTÓRICOS, fizemos nesta data a sua remessa às nossas oficinas para procederem à sua composição, devendo V.Exa. dentro em breve receber as provas para apreciação.

Sem mais de momento, reiterámos os nossos cumprimentos, e, subcrevemo-nos,

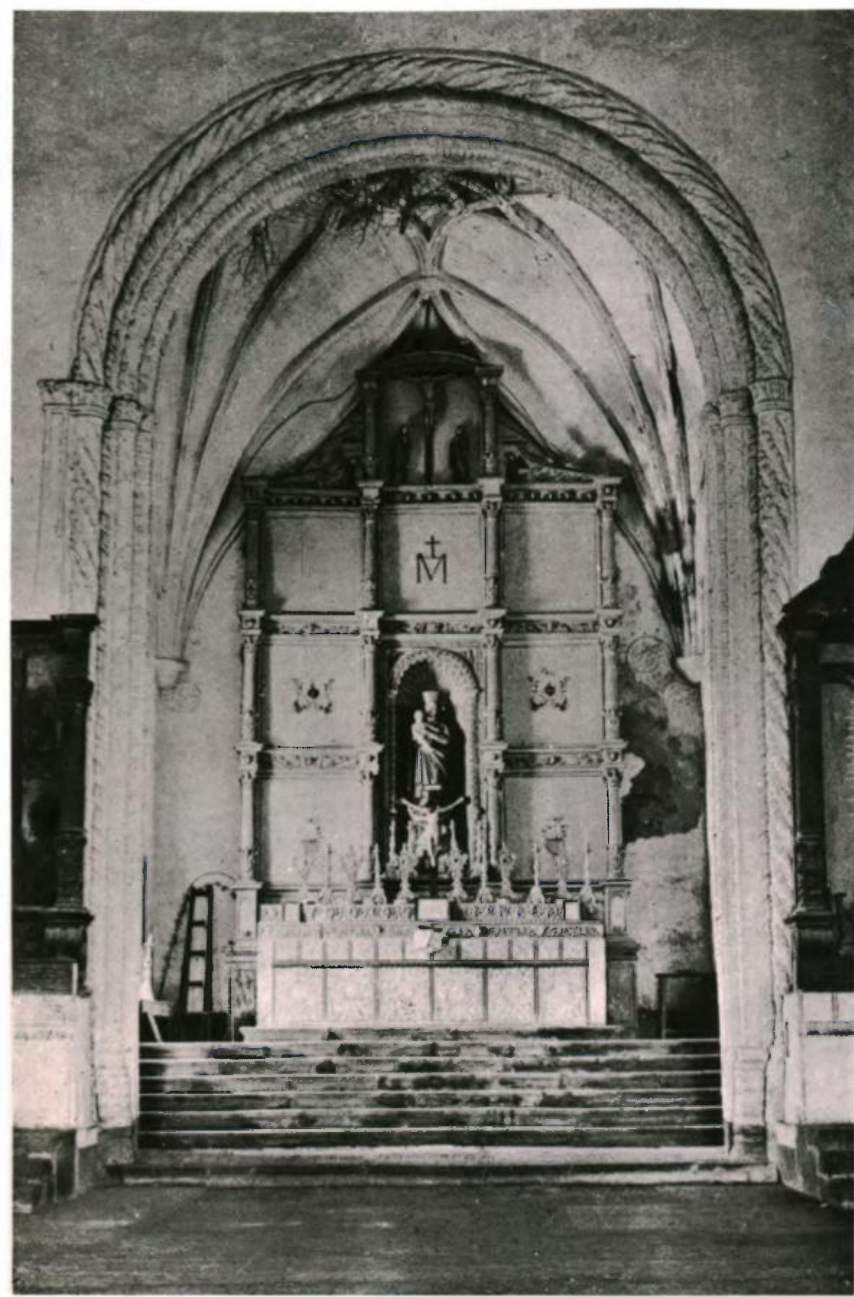
De V.Exa.  
Atentamente



Repres. do catalog. da exposiç.  
de Abrantes, fig. 228

53204

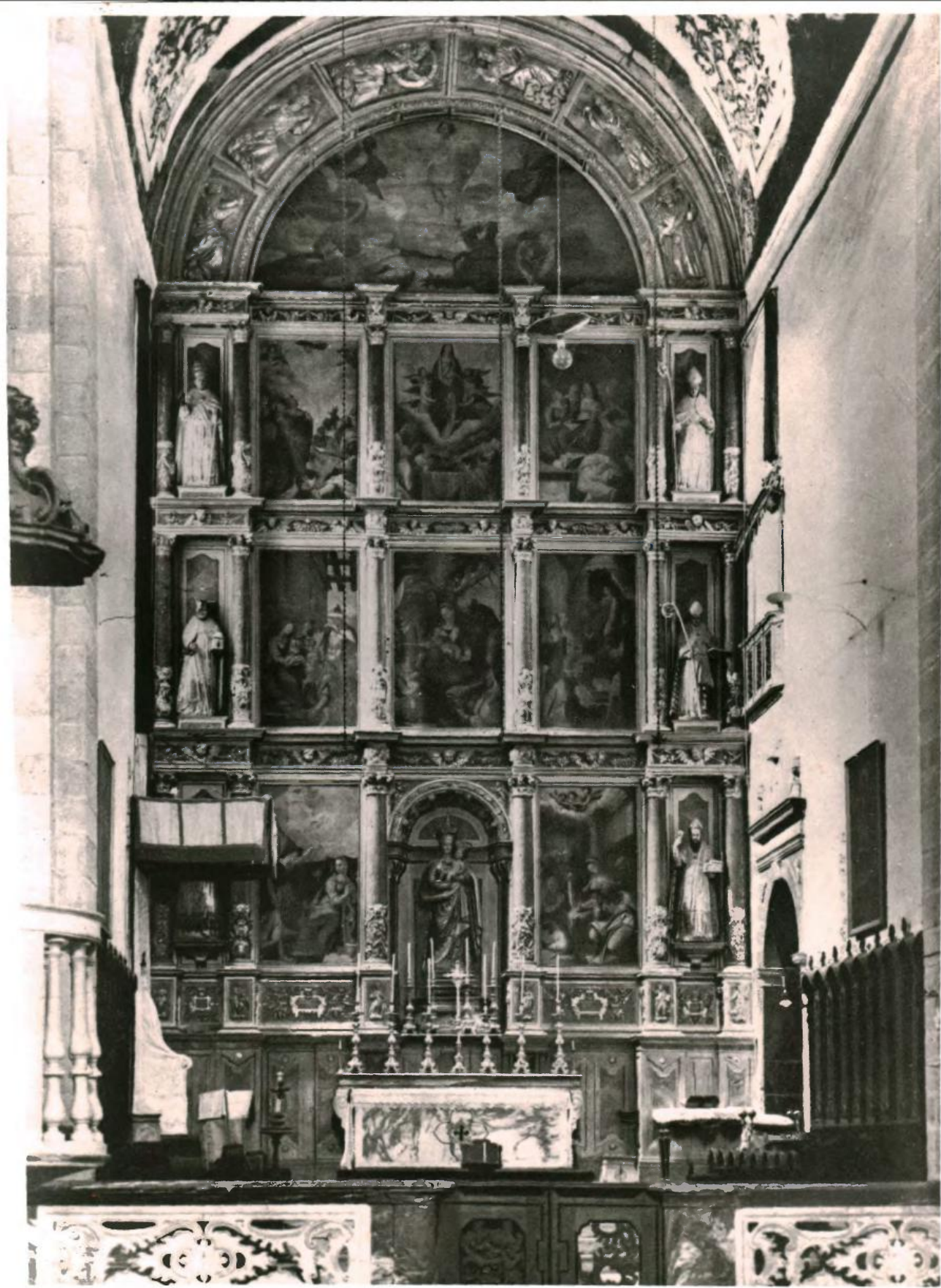
"Coroação da Virgem"  
Paiuel da série da "Vida  
da Virgem" da Paisagem de  
Amanda dos Viteiros  
Gregório Lopes (?)



Reproduz. do artigo de N. S. Chi-  
co: "A igreja do prior. do Rosário  
da Velh. Goa, a arte Manuel. e a  
arte do gótico". "Rela-  
ções", No. 7-1954

5.3204

Retábulo do altar-mor  
da igreja do priorado do  
Rosário - Velha Goa.  
Iniciada em 1543 e construí-  
da por questões reitorias



f. 2

Reprodução de "A Falla em Portalegre"  
de Albert C. Smith, est. 20

53209

Retábulo do altar-mor da Sé  
de Portalegre  
Atribuído a Gaspar e Domingu-  
es Coelho  
Posterior a 1582 e mandado fazer  
com mais 4, por D. Frei Aniceto  
Araújo que lá foi Bispo



Reprodução de "Portugal in Asia" de Almeida  
do Repolla-Fesha, fig. 66

111

Altar - nun da igreja da S<sup>ra</sup> Nôinica  
O convento de S<sup>ra</sup> Nôinica foi  
construído entre 1627 e 1647

532 07

Guimarães, 12 de Dezembro de 1979

Meu Exm<sup>o</sup>. Amigo:

Estimei muito a sua prezada carta de 28 do mês findo, lamentando, porém, que, últimamente, não tivesse passado bem de saúde. Faço votos, portanto, para que se encontre o melhor possível, à recepção desta.

Acaço de receber, do Simão Guimarães, as provas das gravuras que vão ilustrar o trabalho que vai sair no "Boletim" a fim de poder preparar as maquetas, com as respectivas legendas. Já estão a proceder à impressão do texto, pelo que conviria juntar às provas das gravuras, o original para o rosto e capa da separata. Se pretender mais que as 50 da oferta, fará o obséquo de indicar quantas mais deseja, para eu poder dar instruções nesse sentido. Contava que o "Boletim" saísse ainda no ano corrente, mas já tal não sucederá dadas as demoras que se tem verificado em originais e revisão de provas. Mas talvez por todo o próximo Janeiro apareça à luz do dia, saído da escuridão dos prelos.

Quanto à colaboração para o próximo "Boletim" ficará a escolha do assunto ao seu bom critério. Portanto, optará pelo que lhe fôr mais conveniente.

O "Gabinete de Imprensa" daqui pensa em fazer ressurgir a "Gil Vicente" como seu boletim, para o que já fui contactado. Uma das razões da suspensão foi a dificuldade que encontrei em lhe poder dar continuidade, visto que já não sou novo. Mas, desta maneira, talvez a ideia possa ir por diante. Saírá, então, trimestralmente e com publicidade, para ocorrer às despesas.

Aproveito a aproximação do Natal para lhe desejar, assim como a todos os seus, umas Boas Festas acompanhadas da melhor saúde e de um Novo Ano de felicidades.

Com estes votos vai o grande abraço de velha estima do



*Estou para  
verificar se  
mandei?*

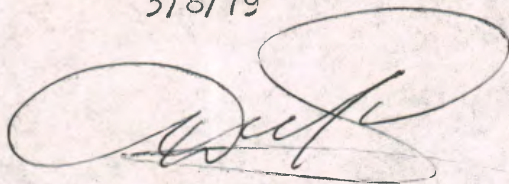
*Gil  
Vicente*

Exm<sup>o</sup>. Senhor Engenheiro Bernardo Ferrão

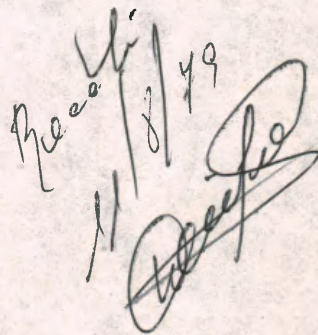
Trabalho dactilográfico de:

"UMA EXTRAORDINÁRIA PEÇA DE MARFIM DA  
ARTE INDO-PORTUGUESA"

3/8/79



650 / 35  
300 18M/H.  
200

Rec<sup>o</sup> 11/8/79  


Agradecido com pape  
em 6/8/78

LIVRO, 3 DE AGOSTO  
78

MEU CARO BERNARDO :

O meu maior desejo é de que se rees-  
tableça de -pressa deste seu último in-  
cômodo (de que soube pela sua mulher)  
e que possa ir com João, em breve,  
para a sua querida Guimarães.

Mando-lhe hoje a fotografia em ta-  
manho natural (e outra 18x24) de  
uma peça que adquiri há uns dias  
para que acho extraordinária e lin-  
da. O intermediário pela sua arrenda-  
ção me pode dizer a origem da  
família — afrenta que pertencera a  
um capelão do município de Matrilva  
aqui nos arredores de Lisboa. Também  
não lhe posso dizer o preço que tive  
de pagar — que foi um balúrdio!  
Mas uma peça desta acho que



MENECE TODOS OS JURÍFICIOS, MAS DCHA?  
 JULGO QUE DEVERIA PERTENCER A UM  
 ALTAR VOLTANTE DE GUMPHUTA ou DE  
 CARVELA, ou MESMO DE ONATÓRIO DE  
 CAPELA PARTICULAR. TEM-ME VENTILADO  
 OPINIÕES DE QUE PODERIA SER PONTA DE  
 ESCRITÓRIO MAS DICHOA FICHA DEVERIA SER  
 ISTO - UMA PONTA DE JACINTO TEM MUITO  
 USO E PODE DETONAR-SE FÁCILMENTE.  
 OS JANTS JÁ OS IDENTIFIQUEI - E SÓ  
 ME INTRIGA A QUE DIZ PÉ DE J. FRAN-  
 CISCO - QUE NÃO ENCONTRO REFERENCIADA  
 NA ICONOGRAFIA DO JANTO.  
 PELO QUE TENHO LIDO DE SI, JULGO SER  
 DAS OFICINAS DA COSTA DO MALABAR, TAL-  
 VEZ DA LÓCA DO FIMIN DOS DELANHEI, ou  
 PRINCÍPIO DOS DEBATE.... MAS O POBRE  
 ALUND FICA É INTRIGADO, DESDE HOJE,  
 PELO PARTECER DO MESTRE....

E PARA O ERUDITO MESTRE,  
 PRIMO E AMIGO, QUE VAI MAIOR  
 DANDO DO QUITO

Agradecida em 3/11  
pedindo uma boa  
fotografia em Lisboa

LISBOA, 8  
10  
79

Meu caro BERNARDO :

SEGUNDO LHE DEVE TER DITO O JEN FI-  
LHO RODRIGO (QUE ME ENCONTROU POR  
ACASO NO ALGARVE) TENCIONAVA LEVÁ-LHE  
A PEÇA DÍ A FOZ QUANDO TIVERE  
OPORTUNIDADE; POR ISSO MAS LHE RES-  
PONDI LOGO, DEPOIS METEM-SE A MORTE  
DE MINHA MÃE E O TEMPO FOI PAS-  
SANDO. AGORA JÁ DEFINITIVO EM LISBOA  
E SEM VISIÃO PARA BREVE UMA  
IDA AO PORTO VENHO RESPONDER AOS  
PONTUAÇÕES QUE ME PEDE. NO ENTANTO  
MÁS DESEJO DE LHE PROPONCIAR, O  
MÁS BREVE QUE POSSA, A OBSERVAÇÃO  
DA PEÇA MAS MAS PRÓPRIAS VISTAS:  
DECHO QUE É O MÍNIMO QUE EU POS-  
SO FAZER! NO ENTANTO E PARA JÁ  
DÍ TER AS RESPOSTAS:

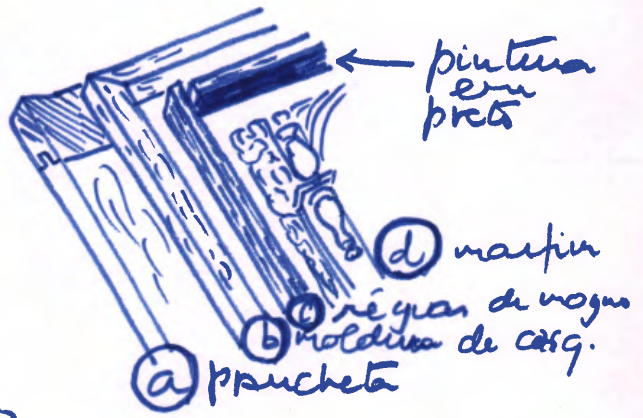
1) ELEMENTOS DE LIGADÃO AO SUPORTE

PREGOS DE PRONZE OU COBRE JUN  
CATEDRA (MARGENS SÚTIS APRECEM MANCHAS

DE VENDETE) E RECOBERTO DE GESSO.

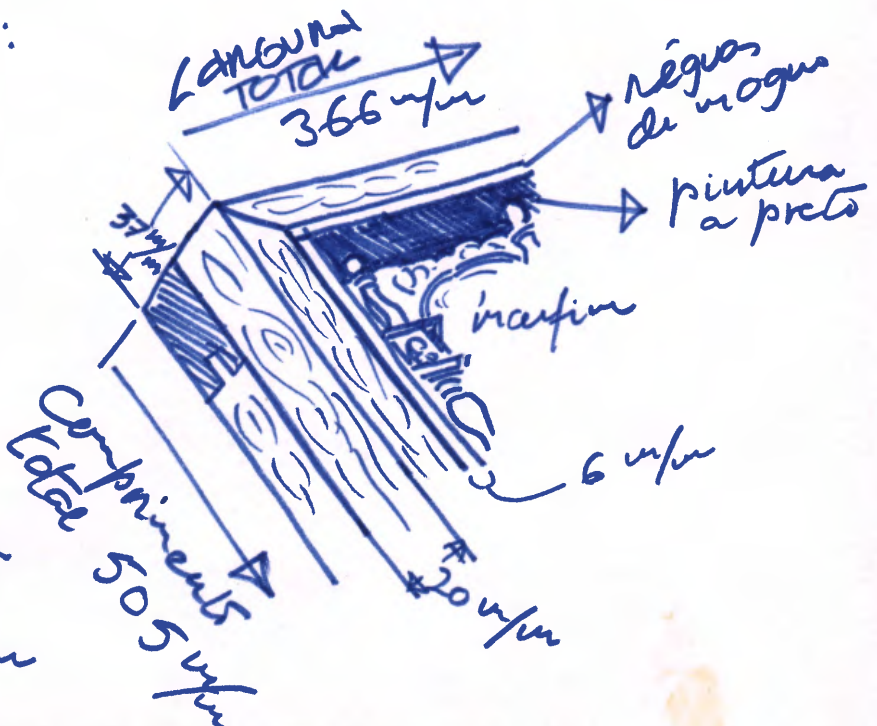
SUPORTE - ESPÉCIE DE CAIXA ONDE ADENTA NO FUNDO O CONJUNTO DE MANTIM E CONSTITUÍDA POR PRANCHETA DE CASQUINHA (ONDE ESTÁ PREGADOS OS ELEMENTOS DE MANTIM) COM MOZOURA DE REGUAS DE MOGNO PINTADAS DE PRETO E COLO CAIXA DE TOPO E GUARNIÇÕES NO EXTERIOR POR MOZOURA DE CASQUINHA PREGADA NA PRANCHETA.

ã altura (volume) das peças de mantim vem do fundo a atingir praticamente o plano da moldura da caixa (onde assenta o vidro da moldura de mogno exterior.)



2) DIMENSÕES:

INTERIOR DA CAIXA ONDE ESTÁ ENGATADO O MANTIM:  
Comprimento: 466 mm  
largura: 333 mm



3) CORRES E Ouros : DE Ouros NÃO há vestígios; apenas tonalidades de castanho meio apagadas em todos os cabelos das figuras e no desbravado de alguns mantos.

4) A PEÇA DEVE TER SIDO COLOCADA NA IA ANTERIOR, nos finais do VEC. XIX. PELOS CARACTERÍSTICAS DA MOROUSA EXTERIOR, PEIXO E LARGO, EM MOGO POZIDO. TODO O TRABALHO É GROSSO E POUCO CUIDADO; AINDA NÃO HÁ APREENSÃO À VITA, A ANTERIOR FICOU COMPLETAMENTE TAPADA PELA TR MOROUSA. ESTA LIMITA-SE A JERONÍ. LA E ADAPTÁ-SE A GAIOLA DE UM DO QUE É FÁCIL REMOVER.

5) QUEM ME VENDEU A PEÇA É DE TODA A CONFIANÇA; É NEGOCIANTE CHIQUETE DE PORTA FECHADA (MÁS NÃO QUERE QUE SE JUBI QUEM É) E COMPROMISSO A D UMA FAMÍLIA CONHECIDA (TÁ BÉN NÃO ME DIZ QUEM) QUE É DE CEN DENTE DOS MARI ALV OS. TAMBÉM JEI QUE ESTAVA NUMA CAPELA DE

(a peça pertenceu aos materiais visto é ponto diferente.)

Uma quinta perto de Lisboa. ponto de parte a hipótese dos lafoes. a peça estava atrás de uma porta meio abandonada na casa dessa família e tinha sido dada antes do 25 de abril por 90.000/00.

consegui arrancá-la sem que ele mostrasse a outro antiquário por 230.000/00. mas também a venecia (o tipo queria pô-la a melhor oferta) pois fui eu que levantei a questão do perguntar se essa família não teria mantidos (placas, etc.) depois de ter visto uma peça veneciana em prata (um búcaro) que já estava vendido. perguntei por perguntar e porque estava ainda "quente" da placa da grande família que tinha ficado uns meses antes!

portanto devo esta maravilhosa peça do facto de ter comprado a outra placa!

e pronto! diga-me se preciso de mais algum pormenor. mas o benhamor há-de vê-la, e até lá o motivo das dúvidas do seu primo, e admirador é muito.

22/1/80

1

Partes de:

- Das das gravuras
- Do texto impresso (ps. 49/64 (p. separar)
- Do retábulo (49) - 65/76 (p. revirar)



Fig 1 — Retábulo de madeira dum oratório fixo de altar portátil, constituído por peças apinadas a uma prancheta de madeira.

Dimensões máximas: 505 x 366 x 6 mm.

Arte indo-portuguesa das oficinas da Costa do Malabar, atribuível à 1.ª metade do séc. XVII. Colecção do Sr. Francisco Hipólito Raposo — Lisboa.

11,00

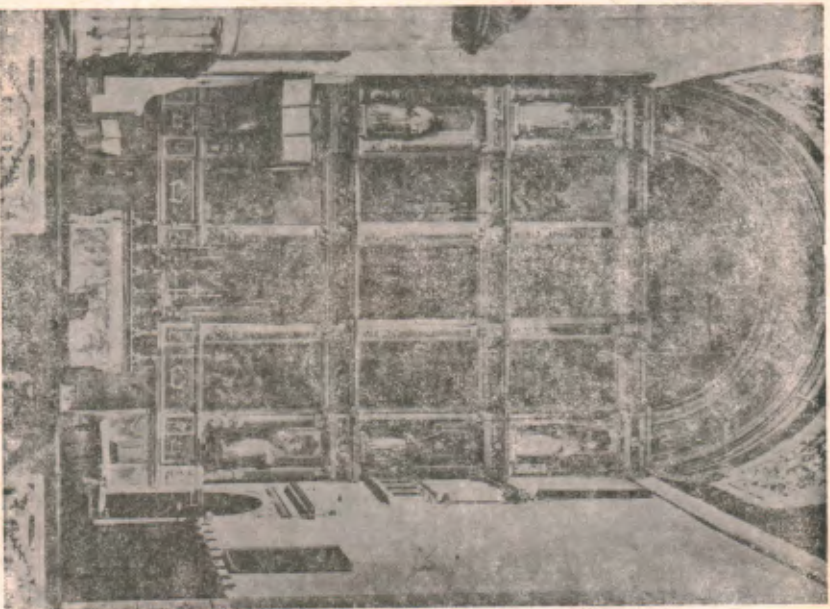


Fig. 2 — Retábulo maneirista de talha pintada e dourada do altar-mor da Sé de Portalegre, com painéis, relevos e imagens.

Atribuível a Gaspar e Domingos Coelho e posterior a 1582, data em que foi encomendada por D. Frei Amador Arrais, Bispo da Diocese.

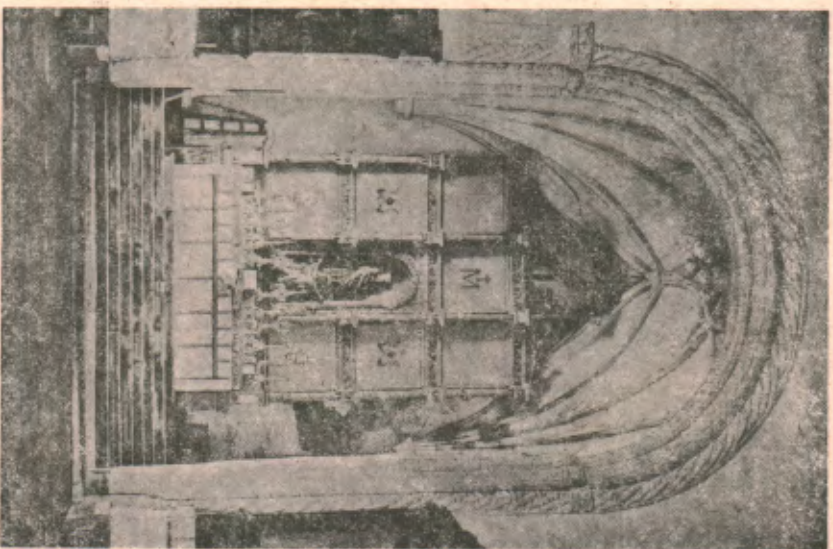


Fig. 3 — Retábulo maneirista de talha pintada e dourada do altar-mor da igreja do Priorado do Rosário, de Velha Goa, que foi iniciada em 1543 e construída por mestres portugueses («reinóis»). O retábulo, — a que faltam todos os painéis, — é provável que seja também obra de entalhadores «reinóis».



17

Fig. 4 — Retábulo maneirista de talha dourada do altar-mor da igreja do Convento de Santa Mónica em Velha Goa, construído entre 1627 e 1647. O retábulo, contendo só imagens, é já certamente obra de artistas indígenas.



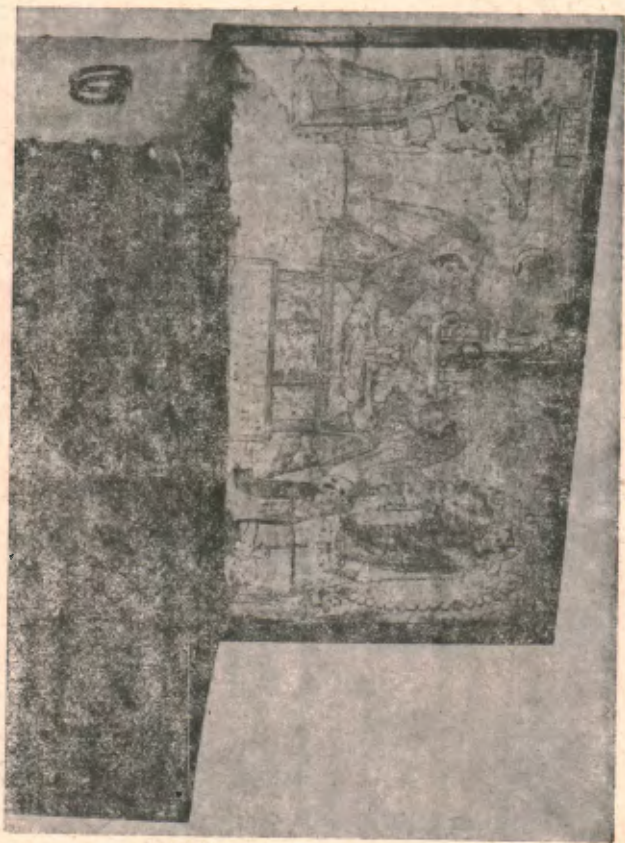


Fig. 5 — Adoração do Santíssimo Sacramento. Motivo central da pintura do interior do templo duma arca de « matazana ».  
Trabalho indo-português do séc. XVII.  
Colecção particular de Lisboa (antiga colecção de Arthur de Sandão, Viana do Castelo).



Fig. 6 — Adoração do Santíssimo Sacramento representada no relevo  
duma lápide de pedra enviada para Portugal por um Arce-  
bispo de Granganor. 19  
Trabalho indo-português do séc. XVII.  
Museu Arqueológico de Santarém.



Fig. 7.—Os quatro grandes Doutores da Igreja do Ocidente : Sto. Ambrósio, S. Jerónimo, S. Gregório I, Papa, e Sto. Agostinho. Talha dourada e policromada da pedrela do altar-mor da Sé de Goa. Arte indo-portuguesa do séc. XVII.

172

6



Fig. 3 --- A «Sagrada Família» abençoada pelo Padre Eterno e o Espírito Santo.

Placa de marfim de pendurar.  
Trabalho das oficinas indo-portuguesas seiscentistas da Costa do Malabar.  
Lisboa, colecção do Sr. Francisco Hipólito Raposo.

19  
166



Fig. 9 --- «Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade». Tábua da série da «Vida da Virgem», atribuída a Gregório Lopes.

Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos.

1120  
167

7



Fig. 10 — S. Francisco de Assis.

Placa de marfim das oficinas indo-  
-portuguesas seiscentistas da Costa do  
Malabar.  
Lisboa, colecção do Sr. A/Coelho  
Baptista.

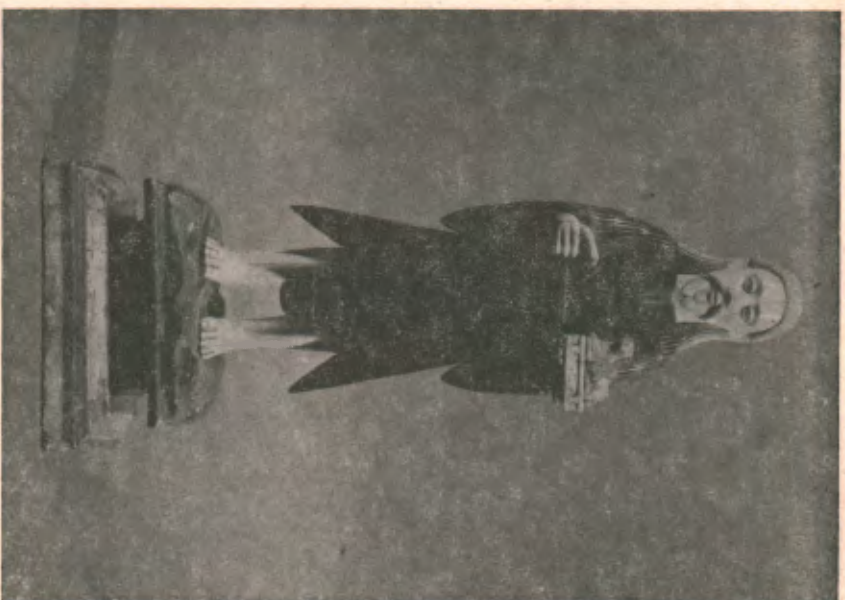


Fig. 11 — S. João Baptista.

Imagem de madeira e marfim das oficinas indo-  
-portuguesas seiscentistas da Costa do Malabar  
(a peanha não é a ~~da imagem~~);  
Apresentada pela casa de Lisboa «Antiquário» na  
«3.ª Exposição de Antiquários» (Porto, 1973).

(Lenda).  
1.º/1.º



Fig. 12 — Nossa Senhora.  
Imagem de marfim com ouros e policromia, das  
oficinas indo-portuguesas da Costa do Malabar,  
da 2.ª metade-finalis do séc. XVII.  
Porto, coleção da Sr.ª D. Maria de Castro Hen-  
riques Oswald.

119



Fig. 13 — O Arcanjo S. Miguel.  
Pintura mural policromada do Convento  
de Santa Mónica, em Velha Goa.  
Arte indo-portuguesa (?), provavelmente  
anterior a 1636.

119

9

Para 2ª. parte  
em 3/9/79

Debitado

Para 3ª. em 5/11/79

X/1/79  
X/2/9/79  
2/10/79

40

# Uma extraordinária peça de marfim da arte Indo-Portuguesa

Pai'sculas  
romanas

## 1 — INTRODUÇÃO

Estudando desde 1960 e com o afinco possível (que nem sempre é o desejável) a imaginária do Oriente português, muitas pessoas me têm auxiliado indicando-me peças representativas que possuem ou conhecem. E, nomeadamente, outros estudiosos, antiquários, leiloeiros e, sobretudo, coleccionadores particulares. Entre eles destaco o meu parente e amigo Francisco Hipólito Raposo, filho do escritor ilustre e grande português que foi José Hipólito Raposo (o descobridor dos abandonados painéis de Santa Cruz da Graciosa) cuja memória muito venero pela verticalidade de toda a sua vida de homem e de político, pelo portuguesismo dos seus actos e, até, as ótimas relações que sempre manteve com meu Pai, seu correlegionário e admirador. Pois o Francisco Hipólito, começando ~~coleccionador de~~ faiança portuguesa — com invejáveis capacidades de conhecimento, persistência e procura — acabou ~~por ser amador~~ de marfins indo-portugueses/ e/ nessa qualidade me mandou há meses, — gentileza que muito me penhorou — fotografias/ em tamanho natural e reduzido/ duma peça extraordinária que acabara de comprar e que se estudará neste artigo.

## 2 — DESCRIÇÃO E ICONOGRAFIA

Chamei-lhe «extraordinária» mas devia chamar-lhe ímpar, pois nada de semelhante possuo no meu ficheiro da imaginária luso-oriental (que vai já nos 2000 verbetes com fotografias) nem conheço reproduzida nas obras da especialidade, ou em museus e noutras colecções. Poderei chamar-lhe um dos «milagres do 25 de Abril», que tendo feito a desgraça e a miséria de

5/1/79

~~compreendida~~  
1/5  
na preferência  
cia 1/5  
11,

muitas casas portuguesas, provocou o aparecimento de peças de grande qualidade destinadas à venda, processada infelizmente, e quase sempre, para o estrangeiro. Depois do terramoto de Lisboa de 1755, das invasões francesas e da acção dos nossos aliados ingleses (quando da retirada de D. João VI para o Brasil e no decurso do seu predomínio comercial no séc. XIX),<sup>2</sup> nenhuma outra catástrofe se assemelhou à referida, que continua a processar-se, cinco anos decorridos. É uma sangria de património/a que urge pôr cobro.

A peça referida, que este artigo se propõe estudar, é magnífica do ponto de vista plástico e de concepção, e extremamente curiosa para os estudiosos da arte indo-portuguesa, em geral, e da evolução dos retábulos sacros de Portugal e da Índia, em particular. Trata-se, efectivamente/dum retábulo (Fig. 1), constituído por peças soltas de marfim, ornamentais e de imaginária, montadas em conjunto e apinadas a um fundo plano de madeira. Tem as dimensões máximas, aproximadas, de  $\times$  cm/o que, desde logo/lhe confere um impacto muito mais forte que o das pequenas peças correntes da imaginária de marfim da mesma procedência.

Dado o segredo que, em geral, envolve o negócio do bica-braque quando se trata de peças de categoria/já que os seus vendedores não gostam de identificar-se/ignora-se a origem deste retábulo. Pertenceria, talvez, ao recheio dum solar dos arredores de Lisboa/duma nobilíssima família ligada à/tauramaquia êquestre ~~portuguesa~~ e ao fado.

Quanto ao destino do retábulo, afigura-se-me que devia fazer parte dum oratório indo-português, fixo ou de viagem.

A hipótese de se tratar duma porta de sacrário parece-me ilógica, menos pela própria fragilidade/do que pelo desenho, que lhe confere uma autonomia incompatível com tal uso.

A Fig. 1 referida mostra, claramente, a composição do retábulo: três andadas de três placas cada, que se sobrepõem na vertical. As placas ~~toda~~ separadas entre si, verticalmente, por colunas da Ordem Coríntia (com as suas duas fiadas de acantos no capitel e estriados do fuste), mas tendo o terço inferior decorado com uma cabeça de anjo/de colar e borla pendente ~~na~~ meio de molduras lisas.

Horizontalmente correm elementos que integram as bases das colunas (tendo aposta ~~a~~ ~~data~~ cabeça/de anjo, mas sem

1/ vergonhosa  
e de cada um  
Fe

1/2

1/1/2

1/6  
1/7

1/2 / nossa  
1/5

1/12  
1/5

1/2

1/3 são

1/6 / 7,

1/ centrando  
arcs moldu-  
rados.

27

1/3 iguais 1/3



borla) e ~~os painéis~~ que separam as placas. A solução repete-se no coroamento, sob o tímpano, e no embasamento inferior, mais alto que ~~os restantes todos da mesma altura~~. Os doze painéis referidos são decorados, em relevo, com um mesmo motivo: uma cabeça de anjo centrada, donde dimanam vergôntes onduladas com gavinhas em voluta e quatro corolas de seis pétalas. O desenho destes elementos é simétrico, mas não precisamente igual em todas as peças, nalgumas se transformando as gavinhas em ramos ou folhas.

O tímpano, ou frontão, é constituído por três placas rectangulares sobrepostas à pseudo-arquitrave, na prumada dos painéis, separadas e limitadas nos extremos por quatro pináculos torneados, abalaustrados, com molduras anelares e terminais esféricos. A motivação das três placas é diferente, embora dentro duma idêntica composição constituída por meias-cartelas, de verdugo elíptico/bordejado por franjas enroladas e flordelizadas, contendo pares de anjos ajoelhados. Estes, na central, adoram/de mãos postas/o cálice e a hóstia consagrados, rodeados por um anel de elementos unciformes; e, n<sup>as</sup> laterais, seguram a representação do sol (um rosto humano circular, com raios periféricos), e da lua (rosto de perfil, com bicos, dentro d~~a mesma~~ halo).

O retábulo é bordejado, nos flancos, por placas ~~contíguas~~ ao alto, de cima a baixa, tendo esculpidos, à moda de «chutes» de «grotescos» renascentistas, troços de fitas atadas por laços de pontas soltas, de cujos centros pendem frutos (pomos, ou caix<sup>as</sup> de uvas, com as respectivas folhagens), debicados por aves/pousadas inferiormente/nas fitas. Encimam estas tarjas, integrando-se no frontão e com a mesma altura, placas cujo trabalho figura sereias de cauda levantada, tocando instrumentos de sopro de formato em «S» e segurando as ~~referidas~~ fitas das «chutes».

O retábulo encontra-se praticamente completo, embora não íntegro, pois lhe faltam as colunas extremas da fiada superior (substituídas por desgraciosas peças semelhantes aos pináculos do frontão)/estando invertida a posição das três placas superiores da bordadura lateral esquerda. Nota-se, aliás, perfeitamente/a existência dos orifícios de entrada dos pinos de marfim que seguravam as colunas faltosas.

1a 8

1a /arquitraves  
1a /arquitraves, de abruca  
cristalino.  
Estas, em número de dez,

1#

1e

1/5  
1a

1e idêntico  
1e colocada

1o  
1qua/m nas fitas, 1.

15 /referidas

1/

1/

O marfim é do tipo muito comum na imaginária indo-portuguesa: esbranquiçado, mate, sem veios e pouco fendilhado. Restos de pintura aparecem...

/um

77?  
Pit ver original

4

e dourados nas tarjas da indumentária.

As placas ~~com exceção das laterais inferiores~~ são encaixilhadas numa moldura esculpida, que é tradicional, formada por uma reentrância e um canelado. ~~Aquelas apresentam as~~ figuras dentro dum nicho com arco de meio-ponto, desenhado por verdugo, ~~que se expande~~ numa espécie de cartela com pontas recortadas, umas planas, outras dobradas, e as demais francamente enroladas.

1/8

1/2 salvo as laterais inferiores cujas

estão expandindo-se

A figuração relevada das placas é a seguinte, da esquerda para a direita e de cima para baixa, numerada para facilitar o estudo de representações similares da arte indo-portuguesa que se faz adiante:

1/8

I — Santo Agostinho / bispo de Hipona (África) e ~~um~~ dos quatro grandes Doutores da Igreja, representado com hábitos episcopais (capa e mitra), sobre uma túnica que não corresponde ao hábito da Ordem dos Agostinhos / que fundou. Com a mão direita segura o báculo de crossa aberta de Bispo, ou Abade, e na esquerda tem o «coração ardente» no amor de Deus, seu atributo corrente (como o é, a partir do séc. XV, a criança que pretendia esgotar o mar com uma concha). A imagem não se identifica com qualquer dos outros Santos ~~cujo~~ atributo é ~~também~~ o «coração ardente».

1/1 m 1/8

1/8

que também têm como 1/8 1/8 / ditos

III — A Sagrada Família / que está aqui encimada pelo Padre Eterno, em busto, abençoando de braços abertos, envolto em nuvens. Sob ele plana, batendo as asas, a pomba representativa do Espírito Santo. Numa vertical, simbolizam, juntos a Cristo menino, a Santíssima Trindade. Nas figuras inferiores Nossa Senhora é representada / o que não é vulgar ~~tendo um~~ livro na mão; o Menino Jesus vestindo a sua túnica habitual; assim também S. José, ancião de barba, com manto, e tendo

1/2

1/10

com um livro na mão, 1/8

1/2

81

na mão esquerda a vara de açucena clássica. O grupo assume uma das duas iconografias da nossa Índia, das quais a outra representa, como sucedia na metrópole, as figuras em traje de viagem (S. José, por ex., com chapéu/botas e bastão), reminiscência da fuga para o Egipto. A Sagrada Família, chamada «Trindade Terrestre» por contraposição à «Trindade Celeste» referida, representa os parentes mais próximos de Jesus, que podem ser, também, ~~o~~ Mãe e sua Avó. Unidos pelo sangue, são figurados de mãos dadas, num conjunto que só se popularizou a partir da Renascença, já que não conheceu aplevoção da Idade Média. Divulgada pela iconografia da Contra-Reforma a «*Trias humana*», ou «Trindade Jesuítica», aparece no séc. XVII, confirma-o Réau [18], amalgamada com a Santíssima Trindade, como no exemplo em estudo, num tema corrente tratado em Espanha por Murillo ~~de nos Países Baixos~~. O Menino é o polo de cruzamento das duas Trindades

1,  
5  
12  
10 seus avós maternos.  
#  
1/10  
100 Países Baixos, e 1.

12

III — S. Pedro: o pescador e Príncipe dos Apóstolos, a «pedra» sobre a qual Cristo fundou a sua Igreja, é talvez o Santo mais representado da iconografia cristã. Por ter sido o primeiro Papa, muitas vezes reveste túnica, pálio e tiara, tendo na mão esquerda a vara encimada pela cruz papal/e o seu atributo pessoal: o par de chaves simbólicas das portas do céu. Com a mão direita abençoa, no gesto consagrado. Como é de uso, está calçado e usa barba curta e quadrada. A evolução da sua riquíssima iconografia/inclui a alteração do tipo físico; da indumentária (de Apóstolo, na arte primitiva, papal na Idade Média); e dos atributos, sendo as chaves, desde os meados do séc. V, o mais persistente, embora outros existam: a barca e o peixe, do pescador; o galo, emblema da sua negação e arrependimento; as cadeias, da prisão; a cruz invertida, do martírio; a cruz com três andadas de braços/uma mais que a dos arcebispos/que é a insígnia da dignidade papal.

12/12  
12  
15  
12  
10  
13

IV — S. Domingos de Gusmão: veste o hábito branco da Ordem que fundou, com escapulário frontal, ~~o~~ capa, roquete e capucho negros, cores que simbolizam, respectivamente, a pureza e a austeridade. Extensamente tonsurado, com uma coroa de cabelos, geralmente se representa com barba curta, ou sem ela/ como neste caso. O seu atributo pessoal é o cão malhado de

15  
12/15

preto e branco tendo uma tocha na boca, que sua mãe viu em sonhos antes do Santo nascer, como presságio de que defenderia a Fé da heresia, com a tenacidade desse animal. Réau [18] afirma tratar-se dum trocadilho entre a definição de Dominicano (*Domini canis*) e de Domingos, ou *Dominicus* (*Domini custos*). Além do atributo do cão, outro tem de comum com S. José e Santo António de Lisboa: a vara de acuçenas, símbolo de castidade ou, melhor, do seu entranhado culto pela Virgem Imaculada. Na imagem combina-se esse atributo com a haste vertical dum crucifixo que ostenta, o que não é comum.

V — A coroação da Virgem pela Trindade Santíssima: este tema representa-se na placa com a Senhora ajoelhada e de mãos postas, sobre um monte de núvens, ladeada por Cristo (na iconografia da post-Ressurreição, com manto e torso nú, segurando a sua cruz) e pelo Padre Eterno sentado, revestido de pluvial e mitra papal, segurando o globo do mundo (símbolo da autoridade) entre a mão e o joelho esquerdos. Com a direita, juntamente com Cristo, sustenta a coroa aberta que sobrepuja a cabeça da Senhora, esvoaçando sobre aquela a pomba simbólica do Espírito Santo. O motivo da representação é estranho à Bíblia, encontra-se num documento apócrifo e foi popularizado pela *Legenda Dourada* de Jacques de Voragine [21] no séc. XIII, no seguimento de Gregório de Tours, no VI. Não deve confundir-se com outras cenas da glorificação da Virgem, pois nesta, realizada no céu, Cristo, que a coroa, é representado adulto. Segundo a opinião de Émile Mâle [ / ], que Réau confirma, a iconografia foi criada pela arte francesa de duzentos, sendo curiosa a sua evolução: 1.º — A Virgem senta-se à direita de Cristo, já coroada (séc. XIII); 2.º — É um anjo que coroa (séc. XIII); 3.º — A coroa é-lhe imposta por Jesus Cristo. Nos sécs. XIII e XIV a Virgem apresenta-se sentada e, no XV, ajoelhada perante seu Filho; 4.º — A coroação é feita pelo Padre Eterno (forma típica na pintura do *quatrocento* italiano); 5.º — A Virgem é coroada pela Santíssima Trindade, como no caso em vista. Esta modalidade aparece, desde o início do séc. XV, em Espanha, França e Itália. Do séc. XVII existem obras primas desta versão em pinturas de Rubens (Louvre, Bruxelas e Berlim), Velasquez (Museu do Prado), e outros.

18, que  
/« |» |c/2

/13

/a

/r

VI — S. Francisco de Assis: o excelso fundador dos «Frades menores», ou Franciscanos, veste o hábito de burel dessa Ordem, túnica de mangas largas com capucho, cingido pelo cinto de corda com uma ponta pendendo à frente, tendo três nós, representativos dos votos monacais da Pobreza, Castidade e Obediência, virtudes franciscanas. Descalço, tem uma tonsura e coroa de cabelos como S. Domingos, mas ~~a~~ barba/que usou em vida/ hirsuta e mal tratada, ~~por~~ Giotto, na sua representação célebre, lhe tirou, mas recomegou a aparecer na iconografia post-tridentina das artes venesiana, bolonhesa e espanhola. Aqui apresenta, nas mãos e pés, os estigmas que Cristo crucificado lhe transmitiu numa visão, estando encoberto o do peito. Te/mos braços cruzados, gesto significativo da sua conformação e assimilação com Cristo, que se tornou em tema heráldico da sua Ordem. Dois outros atributos estão representados: um, muito comum, é o crucifixo que ostenta na mão esquerda; outro, menos vulgar na iconografia europeia do que na indo-portuguesa, é a ave pernalta, de poupa e pescoço torcido, que o ladeia à esquerda, certamente símbolo do célebre sermão que pregou às aves, perto de Spoleto, como Santo António fizera aos peixes.

VIII — S. João Baptista/ o «Percursor» que anunciou a vinda de Cristo e o baptizou, sendo o último dos profetas e o primeiro dos mártires. Representa-se como vivia no deserto: adulto, descalço, com a barba inculta e os cabelos mal tratados, vestindo a túnica curta (*exomis*), cingida por um cinto de couro, feita de uma pele de camelo, cuja cabeça e patas aparecem pendentes, muitas vezes, entre as pernas. No Ocidente a pele de camelo é substituída pela de ovelha, ou cabra. Na imagem apresenta o ~~top~~ mais corrente ~~atributo~~ usado pela arte ocidental: o cordeiro colocado sobre um livro, que aponta com o indicador direito, símbolo próprio da sua qualidade de Percursor que se dirige a Jesus dizendo: «Eis o Cordeiro de Deus que tira os pecados do mundo». Outro atributo muito vulgar é/ também/ figurado: a vara crucifera de cana com a bandeirola, aqui com uma cruz que substituiu a normal inscrição: «*Ecce Agnus Dei*». Um notável protótipo nacional deste modelo iconográfico, até por trazer capa, ~~e~~ «tábua» quinzentista do políptico de Mantemor-o-Velho, atribuível ao Mestre do Sardoal [14].

1/5/1  
1/5/2

1/m/8

1/:

1/10  
1/atributo/mu-  
ta

1/1/8

1/estana/á  
1/0

VIII — Nossa Senhora da Conceição: ~~é~~ tratada de acordo com a iconografia típica da Contra-Reforma, que culmina a evolução final da simbologia do dogma da Imaculada, considerando-a o único ser humano que foi concebido isento do pecado original no seio materno (e não por se ter mantido Virgem depois de conceber Jesus Cristo, seu Filho). Nessa evolução, não muito longa, pois remonta aos fins do séc. XV, aparecem, sucessivamente: as representações com as «litanias» enobrecedoras das virtudes da Virgem; as pinturas com inscrições alusivas ao privilégio; a figuração, legendada, da Virgem no ventre de Santa Ana, referenciada pela legenda do «*tota pulchra es*»; as composições renascentistas alusivas à graça de Maria resgatando o pecado de Eva; e, finalmente, o tipo definitivo criado pela pintura barroca seiscentista que, desembaraçando a figura de litanias e outros símbolos, a representa somente rodeada de anjos, planando no espaço celestial em plena glória, tendo aos pés a meia lua ou o globo terráqueo e a serpe tentadora cuja cabeça esmaga.

Criação do génio italiano, o génio espanhol a consagrou de tal forma, que não se pode conceber sem ter presentes a estátua de Montañes da catedral de Toledo, os painéis de Ribera e Zurbaran e, sobretudo, os de Murillo, que mais de vinte vezes pintou Nossa Senhora da Conceição em obras imortais. As representações indo-portuguesas são muito variadas na pormenorização mas, no séc. XVIII, fundamentalmente figuram a Senhora de mãos postas, longos cabelos caindo em madeixas pelos ombros e costas, vestindo túnica com cinto de laço, manto de que uma das pontas atravessa, à frente, em diagonal, para ser apanhado, com a outra ponta, do lado contrário. Indiferentemente coloca a Virgem sobre o globo terráqueo, com a serpente demoníaca, envolvidos, de núvens e anjos, ou só sobre o crescente lunar, como neste caso, ou, ainda, directamente sobre a peanha. Tratando-se duma placa, a composição enche-se com uma cercadura de núvens onde esvoaçam cabeças de anjo, ladeando o crescente com par de anjos adoradores.

IX — S. Miguel, um dos sete Arcanjos de que fala o Apocalipse (além de Miguel: Rafael, Gabriel, Baracael, Uriel, Leadiel e Sealtiel), foi o chefe da Milícia celeste que dirigiu

o combate contra os anjos rebeldes precipitados no abismo, e é o Defensor da Igreja católica. Também se lhe atribui a condução das almas dos mortos, cujos pecados e virtudes pesará no dia do Juízo Final. No Apocalipse/S Miguel salva a «parturiente», símbolo da Virgem e da Igreja, combatendo e matando o dragão heptacéfalo. 9

Por influência da Contra-Reforma/ o seu culto relança-se e modificam-se a iconografia medieval de cavaleiro, a armadura e as próprias armas. Das cenas da gesta de S. Miguel a mais representada é, precisamente, a da placa em causa, mostrando-o a cravar a sua lança nas goelas do dragão infernal. Não há que confundir S. Miguel Arcanjo, com asas, com S. Jorge, — também guerreiro e combatendo um dragão —, que as não possui. De resto os respectivos combates também diferem, sendo o do primeiro no ar e o do segundo no solo. 15

Quanto à atribuição cometida ao Arcanjo da pesagem das almas dos fiéis, vem de tempos recuados e, como tal, já figura em obras românicas. Na Idade Média, foi considerado patrono da corporação do ofício dos construtores de balanças. Depois de Cristo será a personagem mais importante do Juízo Final e/ por isso, em obras de arte primitivas/ assume tamanho desproporcionado. Na placa em questão, o Arcanjo, com as suas asas, veste a cota de armas sobre a túnica curta/ calça botas e calca/ a figurada alada, peluda e cornuda do demónio, que estrebucha, enfiando a cauda, tentando retirar da boca a lança do Santo. Nos pratos da balança vêem-se figurinhas de mãos postas, representando as almas dos fiéis que são pesadas para juízo. Protótipos metropolitanos notáveis são os das «tábuas» que representam o Santo/ atribuídas a Gregório Lopes ~~dos~~ herdeiros da Duque/ de Palmela/ e do políptico de S. Francisco de Évora, em que o demónio é feminino [14]. 12  
15/12  
18/12  
19/12  
19

Como Flávio Gonçalves, o nosso grande iconólogo, tem frequentemente ensinado [8] [9], as directivas iconográficas aprovadas no célebre Concílio de Trento de 1563, rapidamente se difundiram em Portugal através das Constituições Sinodais dos bispos que, até meados do séc. XVIII, insistiam na /anição dos temas que o Concílio reprovava, nomeadamente a imaginária de tendência profana, atentória da moral, com laivos de heretismo, pouca dignidade, etc. O cumprimento das determinações explicitadas era rigorosamente fiscalizado pelos 16

15 } da colecção do

13/5/1

bispos e «visitadores» das dioceses, pelos membros da Inqui-  
sição e pelo clero, o que originou uma terrível iconoclastia que  
culminou no séc. XVIII. Destruíram-se inúmeras imagens, qua-  
dros, retábulos, frescos, etc., de que o referido autor dá uma  
eñenta esclarecedora. Isto não quer dizer que, felizmente,  
algumas obras abrangidas pela repressão post-tridentina não  
tenham escapado, e ~~que até~~ não tenham/sido executadas outras  
em manifesto desacordo com os seus preceitos. 0

1/8) mesmo

De qualquer forma, a partir dos finais do séc. XVI veri-  
ficou-se a profunda influência exercida pelos ditames do Con-  
cílio nos nossos artistas, traduzida na eliminação de comple-  
mentos profanos, ou pitorescos, e na escolha de assuntos que  
melhor se coadunassem com as suas determinações, dentro  
duma simplificação e dum dramatismo que copiamos da arte  
italiana, indirectamente, através da espanhola.

No séc. XVIII vulgarizaram-se as cenas da Paixão de Cristo,  
da Natividade e Infância de Jesus e, sobretudo, — e isso inter-  
ressa ao caso vertente —, da Sagrada Família (cujo culto é  
típico da Contra-Reforma), das imagens de S. Pedro (como  
símbolo do poder papal), de S. Miguel vencendo o Demónio,  
assimilado à derrota da herezia protestante. O culto dos Santos  
não foi alterado, mas alguns reviveram do olvido como, por ex.,  
S. José e, nomeadamente, os grandes Fundadores, pregadores  
e Doutores da Igreja que combateram heresias (S. Francisco  
de Assis, Santo Agostinho, S. Domingos), ou iluminaram o  
mundo cristão com os seus milagres (Santo António de Lisboa,  
por ex.). Flávio Gonçalves destaca os temas do que chama a  
«arte militante da Contra-Reforma», nomeadamente o das  
Almas do Purgatório/de representação tão difundida em Por-  
tugal, e, sobretudo, da Imaculada Conceição, cujo culto, pro-  
pagado por Franciscanos e Jesuítas, tomou extraordinárias pro-  
porções. Em 1644 D. João IV escolhia-a para padroeira do  
Reino, confirmando, aliás, uma devoção vinda do séc. XIII, pois  
está confirmada a sua festa, nessa centúria, realizada no mos-  
teiro de Pombeiro. A Eucaristia foi outro tema candente e  
representado de forma vária, nomeadamente sob a forma das  
Sagradas Espécies consagradas / adoradas por anjos. 1/

Vê-se, assim, que os painéis do retábulo indo-português  
que se estuda são um verdadeiro repositório de motivos reli-  
giosos da Contra-Reforma, o que não admira/pois que/ sendo 1/ 1/8



seguramente seiscentista, como se verá, reflecte a acção didáctica dos Jesuítas e dos Franciscanos, seus grandes obreiros e, então, os mais operosos Missionários da nossa Índia, sob cuja égide trabalhavam, na execução de imagens, as oficinas locais de santeiros. A tal acção corresponde, de resto, uma abundante, imaginária representando os referidos temas e Santos, es-  
lhados, aos milhares, não só em Portugal e no resto da Europa, mas por todo o mundo, do Brasil à Indonésia, sob a forma de figuras de vulto (de pedra, madeira, marfim, ou mistas), talhas de madeira, placas de marfim e, até, pinturas de cavalete e murais.

Tornando ao retábulo em causa, anote-se que também têm simbolismo o Sol e a Lua que figuram nas zonas laterais do seu frontão. Com efeito são representações de astros que, na Antiguidade, personificavam divindades pagãs (Hélios e Artemisia, respectivamente) de origem Oriental e, depois, helénica, locais mortuários com significação funerária, o que explica o seu aproveitamento na representação da crucificação de Cristo, onde são vulgarmente figurados como aqui: o Sol à direita do Salvador, e a Lua à esquerda. Mas também se consideram como pré-figurando o Antigo e o Novo Testamento (que daquele retira os ensinamentos, como a Lua a luz do Sol), ou provindo de interpretação da passagem do Evangelho de Mateus (24, 29) (que, aliás, foi adaptada, pois se não refere à crucificação, mas ao fim do mundo):

*«Logo depois da tribulação daqueles dias, o Sol escurecer-se-á e a Lua não dará a sua claridade»*

A nota decorativa exótica é dada ao conjunto pelas figuras das placas extremas do frontão, que seguram, como se disse, numa das mãos a fita da «chute» dos «grotescos», empunhando na outra a trombeta em forma de «S» que simulam tocar. Trata-se de seres místicos com torso que se afigura ser de homem, e cauda escamosa de peixe com o extremo bifurcado, que se ergue para cima. À primeira vista assimilam-se a sereias, seres femininos da mitologia clássica que tão importante papel tiveram na literatura, no *folklore* e na arte portuguesa, e que sob estes aspectos se acham exaustivamente estudadas nas obras de Fernando de Castro Pires de Lima [15] [16].

15

16

15

17

e o postão de enxada, na mesma cidade, da Casa da Felada, obra manuficada que se atribue ao célebre Nazario

Às vezes se representavam com uma única cauda, outra com duas, correspondentes às pernas humanas. Da primeira versão citam-se as que decoram mísulas das nervuras de abóbadas do Convento de Cristo; se perfilam, ladeando a porta principal, na célebre «Casa das Sereias», do Porto ou nadam, tocando instrumento de sopro, em azulejos da igreja da Madre de Deus, em Lisboa. Com duas caudas enroladas, também de peixe, é a maioria das muitas que existem nos célebres painéis de azulejo do palácio dos marqueses de Fronteira (Lisboa). Finalmente também se representam com dupla cauda de serpe (portanto sem barbatana caudal), e é o caso das da igreja do Senhor de Matozinhos, da talha da igreja do convento de Jesus (Aveiro), e da igreja de Santo Amaro, de Lisboa, onde separam painéis azulejares. Nos tempos clássicos as sereias eram representadas com torso de mulher, e garras, cauda e asas de ave de rapina. Desse tipo também entre nós se encontram, por ex. na porta de Poente e em capitéis do Mosteiro dos Jerónimos.

Na mitologia indiana existe duas figurações de ~~serpente~~ a *Matsya*, representando o primeiro avatar de Vichnu, dito «do peixe», que tem tronco masculino e cauda escamosa de peixe, bifurcada no extremo; e a *Nâga* (ente masculino) e *Nagini*, ou *Nagî* (ente feminino), que ora se apresentam com o torso correspondente ao sexo e cauda ondulante de serpente, ora ~~posam~~ como serpentes. Naquele caso têm geralmente a cabeça humana protegida pelo «capelo» da naja, a conhecida e venenosa cobra indiana dos encantadores de serpentes. *Nâgas* e *Naginis* são génios tutelares das águas, em cujos fundos vivem, e de representação comum, por ex., como pernas-cariátides de vários tipos de contadores indo-portugueses do séc. XVII. Aí se figuram com as caudas de serpe enroladas, tangas de folhagem e torsos masculinos, ou femininos (não raro, então, segurando os seios com as mãos), e adereçados de joias. Pelo contrário, o *Matsya* referido tem reduzida intervenção na dita arte. Um raro exemplo constitui a colcha seiscentista, pertença do Museu de Arte Antiga (inv.º 635), onde tal ser aparece bordado repetidamente.

Postas estas considerações de ordem geral, e sabido que instrumentos de sopro em «S» se usavam na Índia (vêem-se, por ex., bastantes nas gravuras das contra-capas do livro de

1/3

1/3 de

1/3 / m / f / o gé-  
nero:

1/3

1/3 / puros

Verónica Ions sobre a respectiva mitologia) [10], é natural que os seres míticos do retábulo que se estuda sejam *Matsya* se, como parece, têm torso masculino. Mas se era feminino, e o tempo e o desgaste lhes fez desaparecer os seios, trata-se, de sereias, elementos ornamentais muito característicos da nossa época dos Descobrimentos ~~do séc. XVII~~, cuja exótica feição indiana lhes é dada pelos instrumentos que embocam.

A propósito se adianta representar uma *Nâga* o ser que substitui o Demónio na imagem de S. Miguel Arcanjo na Fig.

### 3 — O RETÁBULO EM SI MESMO

A história da evolução dos retábulos de igreja portuguesa está feita nas nossas histórias de arte e nomeadamente dos de madeira entalhada na obra fundamental e conhecida de Robert Smith [20]. Aí, no final do Cap. IV, conclui o autor que na fase quinhentista não chegaram os nossos retábulos, praticamente, a conhecer os elementos da gramática decorativa inicial da Renascença italiana, processada entre 1520 e 1540, com os seus medalhões, vasos e folhos estilizados. Com efeito, nos meados do século sofriamos a influência da escola Maneirista de Antuérpia, através da cópia dos desenhos gravados que recebíamos do Norte da Europa. No último quartel do século era já o estilo de Sérlio que imperava, com os seus característicos elementos decorativos: edículas, plintos, tabuletas, figuras geométricas, tudo enformado em esquemas desequilibrados, de proporções alongadas, que só pouco a pouco se foram normalizando.

No final do século os nossos retábulos constituíam, essencialmente, estruturas para encaixilhar os painéis dos grandes pintores da época. Surgiu, então, como saudável reacção aos exageros maneiristas e consubstanciando o nosso temperamento artístico, o retábulo pleno, simétrico, equilibrado, de que foram epígonos os irmãos Gaspar e Domingos Coelho, nomeadamente o primeiro que, na sua obra de 1582 a 1601, demarcou esse campo com os característicos retábulos da Sé de Portalegre e da igreja do Carmo ~~em~~ Coimbra. Os irmãos Coelho não puderam furtar-se à influência espanhola na proliferação da imaginária e de elementos da arquitectura, ~~característicos das~~

1/5 1/0

laris de / e seis  
centista,

?

4. ?

1/5

1/5 1/5  
nomeadamen-  
te,  
1/5 sua 1/5

1/5  
1/5

1/5

1/2 1/5

1/5

1/da

que caracte-  
riza as

suas composições. Como vinca Smith, verifica-se/ então/ nos 1/8  
retábulos um tratamento que pode chamar-se «arquitectónico»,  
pois os ~~tr~~ansforma, na 2.ª metade do século, em verdadeiras 1/a  
fachadas de edifícios, com a sua compartimentação estabele-  
cida pelas prumadas de colunas e ~~de~~ elementos horizontais 1/ por  
corridos. São / impressionantes as analogias entre ~~aqueles~~ e 1/a / nos ábulos  
~~estas~~ que se verificam numa mesma igreja, como seja / a / de 1  
S. Vicente (Abrantes), S. Domingos (Viana do Castelo) e das 4  
Misericórdias de Guimarães e Aveiro.

A gramática decorativa da fase seiscentista dos nossos  
retábulos manteve-se de 1600 a 1675 pois, como fazem notar  
Kubler e Soria [12], a perda da independência originou a  
escassez de encomendas aos artistas e, mesmo depois de 1640,  
não as propiciavam os tempos de instabilidade e pobreza que  
corriam. Por isso se repetem, incansavelmente, os motivos geo-  
métricos (além dos que enformam a própria concepção formal  
do retábulo) ~~em~~ moldurados, discos, ziguezagues, «bicos de 1/2  
diamante», etc., de inspiração serliana. Mas aparecem também,  
— como possível reminiscência da talha do século anterior —,  
os «grotescos» delicados, sob a forma das chamadas «chutes»,  
composições verticais em que predominam os frutos agrupados,  
~~seguros por~~ fitas / ou cordas. Característico é o uso da / «cabeça / suspenso de / 5  
de anjo», que se vêm repetindo desde os meados de quinhentos. 7/5  
Os fustes das colunas (frequentemente da Ordem Coríntia)  
apresentam-se com o terço inferior decorado por composições de  
cartelas, «pontas de diamantes», cabeças de anjo, máscaras,  
pássaros, folhas da acanto, etc., moda que traduz a influência  
da decoração espanhola do séc. XVI.

Os referidos retábulos da igreja de Nossa Senhora do  
Carmo, de Coimbra, e da Sé de Portalegre, que especialmente  
nos interessam, são encomenda do célebre Carmelita e Esmoler-  
mor do Cardeal-rei D. Henrique e / Filipe I, D. Frei Amador 1/ de  
Arrais, que professou na / igreja e foi nomeado bispo de 1/ primeira  
Portalegre em 1581. Logo a partir do ano seguinte encomendou, 1/8  
para a sua Sé, cinco retábulos, incluindo o do altar-mor / em  
causa. Resignando à diocese em 1596, voltou ao colégio do  
Carmo, em Coimbra, onde mandou executar, também, o retá-  
bulo principal, que se sabe ser das mãos dos irmãos Gaspar e  
Domingos Coelho. Pela inegável semelhança que o retábulo de  
Coimbra tem com o de Portalegre, é natural que este seja da

mão dos mesmos artistas. Ambos possuem, aliás, pinturas de Simão Rodrigues, e ambos enchem, de alto a baixo, o fundo da capela-mor, adaptando-se às suas zonas rectangulares e semi-circular. As Figs. 2 e 3, ~~respectivamente, não carecem de grandes~~ <sup>1</sup> ~~considerações~~ <sup>3</sup> sendo apenas de notar que, na profunda simplicidade e simetria de ambos os retábulos, um forte arco, com sectores esculpidos, remata o frontão semi-circular pintado; os nichos das prumadas laterais são reservados para imagens, bem como o nicho central das fiadas inferiores, onde está colocado o orago; que as colunas são decoradas, nos terços baixos, pela justaposição de cabeças de anjo que aparecem, também, nas arquitraves; que existe um embasamento geral ~~de~~ maior altura que a das faixas/intercalares horizontais.

Os Coelho criaram, de facto, uma nova fórmula para o nosso retábulo de igreja, que ultrapassou em dinâmica e ritmo os exemplares renascentistas de pedra/ baseados em esquemas semelhantemente geométricos e arquitetónicos, mas sem a força daqueles. Isso se nota nos/tão conhecidos/da capela-mor da Sé da Guarda (João de Ruão, cerca de 1552), da capela do Santíssimo Sacramento da Sé Velha de Coimbra (atribuído a Tomé Velho), ambos de planta curvilínea tendo as edículas preenchidas por imaginária e relevos sacros; e, ainda//da capela-mor dos Jerónimos.

#### 4 — AS SIMILITUDES INDO-PORTUGUESAS

Os retábulos das igrejas da Índia portuguesa foram estudados por Mário Tavares Chicó que, com Reinaldo dos Santos e Carlos de Azevedo [1] [2] dedicaram a sua atenção a várias facetas da arte de Goa, Damão e Diu, em obras e artigos de alto valor e interesse. Para ~~isso, e sob o patrocínio do então~~ ~~Ministério do Ultramar, o primeiro organizou e dirigiu~~ uma missão de estudo à Índia portuguesa, da qual fez parte o último, o Arq.º Humberto Reis e o fotógrafo José Carvalho Henriques, missão que recolheu, diz Carlos de Azevedo, muito material para estudos subsequentes, aproveitado/em livros, conferências, artigos, exposições, etc. Esse manancial, património da nação que o pagou, não se sabe onde pára. Tentei, em 1973, descobri-lo na «Junta de Investigações do Ultramar», onde não estava, ou

especiais,

~~que o capos-  
seriam, din  
pensam~~

1 tudo  
1, ou arquitraves,

1 a

1 f

1 s

1, 2 / no

1 e edição,  
uma

1 depois

se oferecer  
elemento  
organizou o  
primeiro  
patrocínio

patrocínio  
de pelo então  
Ministério do  
Ultramar,

na mão de pessoas ligadas aos intervenientes falecidos, sem ~~nada lograr obter~~. Julgo que a actual Secretaria da Cultura tem, neste caso, uma acção a cumprir, sabido que não mais se repetirão as circunstâncias em que tal acervo foi recolhido, e que é mister esteja à disposição dos estudiosos da matéria, já que a todos pertence e não a particulares que, porventura, o guardem, ~~aliás sem interesse~~.

qualquer sucesso.

É curioso que o malgrado Prof. Chicó num dos seus artigos [3], ao estudar a escultura decorativa e a talha das igrejas da nossa Índia, falando embora dos motivos da Renascença francesa e italiana e dos extraídos do tratado de Sérlio/que encontrou nos retábulos locais, pouco diz acerca da constituição e decoração dos ditos maneiristas. E noutro artigo, que antecede aquele na mesma revista [4], trata da igreja do Priorado do Rosário, de Pangim, iniciada em 1543 e construída ~~ainda~~ por artistas idos do Reino («reinois»), mal se referindo, ao retábulo maneirista da cabeceira (Fig. 4). Este, desprovido já dos seus painéis pintados, tem a constituição singela e modesta do que ~~estudamos~~ abstraindo da existência do nicho inferior contendo a imagem do Orago (que se encontra, também, nos do Carmo e Portalegre) e do remate com ~~o~~ Calvário esculpido. ~~Há~~ ~~estão~~ ~~os~~ nove painéis, as colunas decoradas no terço inferior, os elementos horizontais com cabeças de anjo, e embasamento ~~mais alto~~.

1 / sem que para nada lhes sirva.

1/5  
1/2

~~1/2~~

1/2 1/3

1/3 / incluindo um  
Tem, aliás, os mesmos  
1/2 mm

~~1/2~~

com afeição superior à-  
quelas.

Em igrejas mais tardias, como a do Convento de Santa Mónica (o maior português, depois de Odivelas, cuja execução durou vinte anos, a partir de 1627), e a Sé patriarcal de Goa (começada em 1562 e terminada em 1631, no governo do conde de Linhares) executaram-se também, no altar-mor, retábulos do tipo geométrico com encasamentos separados por colunas e arquivadas. Mas em qualquer deles apenas existem (descontadas as composições do frontão, adaptadas à sua forma semi-circular) duas fiadas de três edículas, que ou são nichos com abóbadas de viera estilizada/preenchidos por imagens, caso de Santa Mónica (Fig. 5), ou painéis de remate semi-circular com baixos-relevos de Santos/policromados e dourados, duma exuberante riqueza, caso da Sé de Goa (Fig. 6). E/nambos os retábulos se mantêm, com naturais variantes, os elementos arquitectónicos fundamentais, muito enriquecidos, no segundo, pela riquíssima talha, revestindo as colunas dum cloisoné de

1/5

1/5

1/2 1/5

1/5  
1/6

quadrifólios e abundante de cachorradas, molduras entalhadas e painéis de flores estilizadas em rectângulo, manifestamente barrocos. É curioso que à estruturação destes retábulos corresponde, como na metrópole, a configuração arquitectónica das fachadas, — ou dos seus troços entre torres —, de grande número de igrejas locais, em que as colunas/por vezes ~~são~~ <sup>1</sup> geminadas e os painéis, ou nichos, substituídos por portas,<sup>7</sup> janelas e óculos. Folheia-se o livro de Carlos de Azevedo sobre a arte cristã na Índia portuguesa [2] e, abstraindo de frontões e tímpanos, encontra-se o modelo na Sé, nas igrejas do Seminário de Rachol, de Cortalim, de Santana de Talaulim, de S. Paulo de Diu, e nas da Velha Goa: Bom Jesus, Nossa Senhora da Graça (Agostinhos), S. Francisco, que têm fachadas diferentes das portuguesas que não sofreram a influência do *Jesu* jezuita de Roma. São, aliás, fachadas mais monumentais/ <sup>1</sup> e directamente derivadas das concepções maneiristas italianas, chegando ao ponto de copiar, servilmente, pormenores do tratado de arquitectura de Serlio [5].

Pode/ pois/ afirmar-se que não faltavam ao artista, certamente goês, que congeminou e esculpiu o retábulo de marfim em apreço, ~~exemplos~~ maneiristas locais que, aliás, seguiu cuidadosamente, resolvendo/ com a fértil imaginação oriental/ o problema do encabeçamento e dos remates laterais. No tímpano aplicou figuras da pseudo-sereia, a *Matsya*/ indiana (de torso masculino e tocando um instrumento industânico) e, com o habitual à vontade dos artífices indígenas, o Sol e a Lua, elementos simbólicos da crucificação de Cristo, que é muito provável até se encontrem em qualquer frontão dos retábulos das igrejas goesas, onde tal cena sacra é habitual, como já se viu suceder na Sé e em Santa Mónica. Esses astros estão ~~de mãos~~ <sup>1</sup> ladeando uma adoração do Santíssimo <sup>1</sup> ~~como aqui,~~ <sup>1</sup> na pintura da arca indo-portuguesa representada na Fig. 8. Por uma questão de simetria, o artesão quiz repetir o par de anjos ajoelhados do motivo central, mas teve o cuidado de os figurar segurando os astros e não de mãos postas.

A «Adoração do Santíssimo Sacramento» sob a dupla espécie do pão (hóstia) e do vinho (cálice), não é rara na arte indo-portuguesa e recordo-me, por ex., duma pintura de artista local existente no tímpano duma zona abobadada do convento de Santa Mónica (Fig. 1), na qual, além dos anjos que seguram

1 São / 8

1

1/8

1 pro Bispo / 8

1/8

~~Handwritten scribble~~  
8

o cálice-ostensório, existe outro par incensando-o com turíbulos e, ladeando o grupo, duas Santas Mártires. Santa Mónica, um dos maiores edifícios que construímos fora da metrópole, como se disse, sofreu um grande incêndio em 1636. Como tem paredes e abóbadas revestidas de pinturas, algumas/que resistiram, serão anteriores, tendo sido as demais refeitas pouco posteriormente a essa data.

11 / das

Motivo semelhante se encontra pintado no interior da<sup>1</sup> tampa duma arca de sicupira negra, ou «matazana», móvel<sup>8</sup> caracteristicamente indo-português de que existem espécimes quinhentistas mas, sobretudo, seiscentistas, com belas ferragens de ferro do estilo indo-muçulmano, ou mogol. No exemplar seiscentista da Fig. 8, que pertenceu à coleção Arthur de Sandão/leiloadada há anos, a «Adoração» faz-se sobre um altar de frontal adamascado, segurando os anjos, aqui de pé, na base da custódia-cálice/que tem todas as características das peças da época: colunados, pináculos, lanternim, tintinábulo, etc. No alto lá estão o Sol e a Lua, como atrás se disse. E no estrado do altar, muito apagada, uma legenda em que parece ler-se:

15

18 // el

LOVVADO SEIA O (?)  
SANTISSIMO SACRAM  
ENTO (?)

Curiosas as cenas laterais, a da esquerda representando S. Francisco de Assis ajudando, sozinho, à descida de Cristo da cruz e, a da direita, Nossa Senhora entregando o Rosário a S. Domingos/acompanhado por S. Francisco. O envolvimento da Virgem com o Menino por um Rosário, deriva da evolução de motivo mais antigo (colar de corolas), e aparece também em placas cingalo-portuguesas de marfim representando Nossa Senhora do Rosário. Reservei para final a «Adoração» mais célebre, e também mais conhecida, embutida no tampo da discutida «mesa de missa», ou «credência», dos Jesuítas de Lahore, hoje no *Victoria and Albert Museum* (inv.º I. S. 15-1882) (Fig. 9). //codeado por quatro caixilhos contendo figuração humana/animais místicos, elementos decorativos em «S» (talvez herdados da Renascença europeia) e vergôntees ondulantes, do

15

1 neta, 12  
1, 8

Uma outra representação do motivo, para ser esculpida em pedra e em relevo baixo, encontra-se no Museu Arqueológico de Sansareu, num conjunto de peças indo-portuguesas obtidas por um bispo de Cranganor seiscentista.



mais puro estilo mogol, está o painel quadrado contendo a «Adoração» feita por quatro anjos, e envolvida pela portuguesíssima legenda:

LOVVADO/SEIA/OSANTISSIMO/SACRAMENTO

1  
9

Os tratadistas ingleses R. Edwards e K. B. Codrington («APOLLO», n.ºs 122 a 124, de 1935) e a propósito desta mesa, classificaram o mobiliário europeu com características indianas, em dois grupos: o *de influência missionária*, e o de *mesas e contadores feitos na Índia segundo modelos ocidentais*. Na realidade, e no que toca às peças executadas nos nossos territórios enquanto lá estivemos, só houve peças indo-portuguesas, como é óbvio, porque sendo os únicos civilizadores, fornecíamos modelos e ideias portuguesas. E nas encomendas que aí fazíamos, ou fora desses territórios, as legendas, brazonário, figuras e motivos nacionais, a emblemática cristã, as formas estruturais metropolitanas, são penhor da existência duma arte luso-oriental que temos de reivindicar, por muito que pese aos tratadistas ingleses.

Resta tratar da figuração sacra/do retábulo em estudo, ~~que se fará de seguida~~ respeitando a numeração atrás indicada.

*lin do padu-  
que  
feita a seguir  
e*

I — Não conheço qualquer representação de Santo Agostinho na imaginária avulsa, ou em placas, de origem indo-portuguesa. Talvez não fosse Santo popular e, como tal, apenas figurasse nas igrejas, dada a importância que tinha na iconografia da Contra-Reforma com um dos quatro grandes Doutores da Igreja do Ocidente que, como se sabe, são Santo Ambrósio, S. Jerónimo, Santo Agostinho e S. Gregório I, Papa. Os quatro grandes da do Oriente são Santo Atanásio, S. Basílio, S. Gregório de Nazianzo e S. João Crisóstomo. Actualmente são trinta os Doutores da Igreja, escolhidos pela santidade da vida, ortodoxia doutrinal e ciência sagrada.

*10  
15*

Em 1966 foi publicado um álbum com magníficas ilustrações referentes à Ásia portuguesa [17] onde se encontram, além de fachadas e interiores de templos da nossa Índia, muitas reproduções de imagens, relevos, retábulos, etc. Aí ~~descobri~~ dois relevos com a figura do Santo. Um, existente na igreja de Nossa Senhora do Rosário, de Damão, é obra do santeiro popu-

*encantou*

lar, e representa-o em busto, com pluvial e mitra, livro e báculo, esculpido e policromado com a forte verdade e a pujante, mas fruste, estilização que tais artistas dão às suas figuras. O outro exemplar, muito mais requintado, mostra o Santo num magnífico painel entalhado/agrupado os quatro Doutores da Igreja Ocidental (Fig. 10) ~~da~~ predela do altar-mor da Sé de Goa. Este retábulo da Sé, como os de outras igrejas, pela pujança e riqueza<sup>0</sup> de ouros, na profundidade dos seus relevos, justificam o epíteto de «Goa dourada» dado à cidade do Mandovi. Quanto ao trabalho do painel, pelo seu despojamento de pormenores, ponto de vista escolhido e hieratismo das figuras e suas expressões, — impassíveis à maneira da escultura indiana —, agiganta as figuras, que facilmente se identificam, da esquerda para a direita: Santo Ambrósio, mitrado por ser bispo de Milão; S. Jerónimo pelo seu leão (com cara de gente e língua de fora), ~~com as~~ grandes barbas de penitente e o chapéu cardinalício indevido, pois não foi cardeal mas secretário do Papa S. Dâmaso, glória vimaranense; S. Gregório I, Papa, com a mitra e a vara crucífera papais; e Santo Agostinho, ~~com~~ mitra e  $\phi$  báculo de bispo de Hipona, e  $\phi$  livro, atributo comum a todos os Doutores da Igreja. Falta-lhe, aqui, o «coração ardente» que exhibe na placa do retábulo de marfim.

19m / 5  
/ na  
R

1/2 ferido

1/ também de / 5  
/ mm

III — A «Sagrada Família» devia ser um tema popularíssimo da imaginária indo-portuguesa, a avaliar pela quantidade de espécimes que chegaram até nós, sobretudo dos sécs. XVIII e XIX. Rareiam, porém, os do séc. XVII e, no meu inventário, apenas referenciei quatro dessa centúria. Duma forma geral, em todas as épocas, as três figuras são de vulto e dão as mãos, estando colocadas em linha sobre uma base comum/moldurada/ ou com embutidos e pés baixos. Dos referidos conjuntos seiscentistas de vulto, dois têm as imagens de marfim e o terceiro de madeira, com cabeças, mãos, pés e adereços de marfim. Diferem da representação da placa, ou por faltar o livro à Virgem (que então pousa a mão no peito), ou por estar S. José vestido de túnica curta, tendo  $\phi$  chapéu às costas  $\phi$  botas altas e bastão de viandante.

1, / 5

1/ #  
/ mm grande / 5

Placa com a Sagrada Família só conheço uma, tão rara como bela (Fig. 11), de que é feliz possuidor o dono do retábulo que se trata. Não sendo da mesma mão (repare-se nas expres-

sões fisionómicas e no tratamento mais naturalista e incisivo dos trajos) pode dizer-se que é, iconograficamente, igual à do retábulo. As diferenças estão na túnica curta, botas e chapéu do S. José (no que acompanha os grupos de vulto) e no gesto do Padre Eterno, representado na posição clássica de abençoar com a dextra, segurando o globo do mundo na sinistra. A pomba<sub>2</sub> do Espírito Santo sobe, por falta de altura, e as núvens<sub>1</sub> recheiam-se, decorativamente, de cabeças de anjos. A placa avulsa é/sem dúvida, quanto à composição e esculpido, superior à do retábulo. Outra representação ~~em tábua~~ da «Sagrada Família», existe no altar lateral, do lado da epístola, na igreja de Nossa Senhora do Rosário de Damão [17].

III — S. Pedro, mau grado a sua importância na imagi-nária e pintura portuguesas dos sécs. XVI e XVIII, não deve ter logrado grande culto na Índia, pois são raríssimas as suas ima-gens indo-portuguesas. Por isso, e pela expressão e dignidade que a enformam, tem muito interesse o raro exemplar da Fig. 12, pertencente à colecção do Sr. António Brandão Miranda, do Porto, hoje residindo em Nice. Na posição do congénere do retábulo, tem ~~o~~ capa curta e uma estola cruzada sob o cinto, três coroas (e não duas) na tiara, e ~~a~~ mão esquerda ~~com~~ orifício destinado a introduzir o báculo, ou bastão crucífero, de prata, que já não existe. Embora o tratamento fino e realista das feições e do cabelo e barba apontem para época posterior, a imagem é seiscentista pelo tratamento das pregas da indumentária e das mãos, e pelo modelo da peanha. As orlas do traje com «círculos tangentes com o centro marcada» encontram-se, também, em muitas imagens de Virgens do séc. XVIII. Uma estátua de pedra de S. Pedro, com a chave mas sem insígnias papais, encontra-se na fachada da igreja de S. Caetano, de Goa, e uma outra, popular, de madeira policromada, num altar da igreja de Santo António da mesma cidade [17].

IV — De S. Domingos, Santo Fundador de grande projecção na Índia, não conheço qualquer representação escultórica avulsa, ou entalhada/ de origem indo-portuguesa, o que é estranho. Em compensação, pequenas figurinhas do Santo, acompanhado, ou não, do seu cão, aparecem, com frequência, nas peanhas cenográficas e historiadas dos grandes «Bons-pastores» de marfim

daquela origem, fazendo par com S. Francisco de Assis, Santo António, S. João Baptista, etc. A frequência de imagens avulsas de S. Domingos é inexplicável, até porque são muitas as peças indo-portuguesas, quer de índole religiosa, quer de índole profana, que possuem, integradas na decoração, temas heráldicos dominicanos, quando não o próprio cão malhado com a tocha na boca, atributo do Santo. É o caso, por ex., do conhecido oratório-relicário seiscentista do Museu de Arte Antiga (inv.º 1412) de madeira embutida a marfim, em cujas portas (além do sol e da lua, atrás faladas) se encontram as cruzes flordelizadas, em branco e preto, e os ditos cães. E também da caixa de escrita do Museu do Caramulo, de teca com embutidos de ébano, em que um escudo com a cruz Dominicana centra o tampo, e os cães referidos ladeiam o espelho da fechadura do gavetão.

//a

//m / s

V — Do motivo central, a coroação da Virgem, não conheço qualquer representação indiana em pintura, escultura, ou relevo, o que não quer dizer que não exista, ou esta será a primeira. Tema bastante comum na metrópole, seria levado para a Índia em desenho, ou gravura, pelos nossos Missionários e logo traduzido pelo artesão na placa, até porque qualquer das figuras (Cristo ressuscitado, o Espírito Santo, o Padre Eterno e a Virgem ajoelhada) faziam parte da produção da imaginária local, com mais ou menos frequência. Do 1.º só conheço um exemplar, mas o 2.º e 3.º encontram-se nas placas cimeiras da «Árvore da Vida» de inúmeros «Bons-Pastores», e o 4.º é corrente nos «Presépios» de figuras avulsas. De resto a correcta composição do conjunto aponta para protótipo europeu. Mas podia perfeitamente inspirar-se, por ex., na figuração da Santíssima Trindade que coroa o frontão quebrado do retábulo de S. Francisco Xavier na igreja do Bom Jesus de Goa, figurado na obra da Rapolla-Testa [17].

//enfalha-  
do

VI — S. Francisco de Assis, como fundador da Ordem dos Franciscanos cujos membros foram os primeiros a missionar a Índia, é o Santo mais representado na imaginária indo-portuguesa depois do Senhor crucificado, de Nossa Senhora e do Menino Jesus. Não ficará, contudo, muito longe dele, Santo António ~~e depois~~ S. João Baptista.

//a,  
/ logo seguido  
por

As representações comuns são em vulto, mostrando o Santo as mãos com os estigmas ou, como na placa do retábulo, cruzando os braços na posição característica. Mas há variantes mais vulgares em que ora segura a caveira, com que medita,<sup>2</sup> ora o crucifixo, por vezes ambos. É, pois, rara, a placa avulsa<sup>3</sup> que se reproduz na Fig. 7, pertencente ao Sr. A. Coelho Baptista, distinto colecionador de Lisboa, e que deve ter sido de encaixillar/pois possui, para tal efeito, um verdugo saliente em toda a periferia. O orifício de pendurar é posterior e em local impróprio, pois atingiu a auréola do Santo. O tratamento escultórico deste é fruste (mãos e crucifixo) e simplificado (hábito e ave), mas ~~o~~ modelo iconográfico/igual ao do retábulo ~~limita~~ mais delicado <sup>^</sup> mantém a curiosidade da existência da ave / aqui um pavão, parece, graciosamente enleado na ponta de corda do cinto/ A cabeça ~~foi~~ tratada com mais cuidado e ~~afirmada~~ conserva ~~linda~~ restos de perda douradura e pintura / em certos elementos. São vulgares as imagens de S. Francisco, de vários tipos, existentes nos retábulos das igrejas da Índia portuguesa, e a que existe no retábulo daquela de que é Orago, mostra-o ajudando a descer Cristo da cruz, como na pintura da Fig. 8 [17].

VIII — Na imaginária indo-portuguesa são vulgares as representações do Baptista, quer como criança quer, sobretudo, adulto e Precursor de Cristo, vindo do deserto. Figurado, pois, descalço, de cabelos compridos e barba hirsuta / e coberto / apenas / pela túnica curta de pele. A capa do exemplar da placa do retábulo é um complemento ilógico e, portanto, raro, ao contrário da vara crucífera (tradicionalmente de cana), com, ou sem, ~~o~~ galhardete no extremo. O cordeiro, seu atributo pessoal, muitas vezes / no chão, ao ~~de~~ lado, por influência dos modelos renascentistas. O aro, ou disco, em que / se inseria ~~o~~ cordeiro nas representações primitivas, desapareceu com o tempo.

A imagem característica da fase adulta do Santo, com o seu cordeiro, generalizada na arte indo-portuguesa, representa-se na Fig. 14. ~~Existem~~ inúmeras ~~esculturas~~ de marfim ~~que~~ ~~representam~~ ~~o~~ muitas variantes. Mas o exemplar figurado é dos mais típicos e completo / apenas lhe faltando a peanha coeva. Além do mais é expressivo, e um protótipo pelo uso dos dois materiais («sissó», o pau santo indiano, e marfim); a forma de representar os cabelos e barba em estriados regu-  
lares

f

/

1/5

1/5 que

1/5 de / 5

1/5 que sendo / 5

1/5 do Santo é

1/5

1/5

amuntar o espaço

1/5

1/5

1/5

1/5 está / 5

1/5 este animal / 5

1/5

imagens

1/5 Inveniências / 5

1/5 das fases juvenis e adulta,

1/5

paralelos; a túnica de pele tendo pendentes a cabeça e as patas do camelo (mais parecem de leão), cujo velo é representado por goivados ~~luzes~~ curvaturas (se invertem nas fiadas contíguas. Com a rigidez característica do trabalho da oficina que o produziu (e da qual ~~se conhecem~~ muitas outras imagens), segura na mão esquerda, espalmada, o livro ~~com~~ o cordeiro deitado, que aponta com o indicador da mão direita.

/e  
/de /que  
/ostão idêntificadas  
/tudo

2  
4

VIII — A Nossa Senhora da Conceição da iconografia post-tridentina, criada pelo pré-barroco espanhol, rapidamente se divulgou entre nós, logo emigrando os seus protótipos esculpidos, pintados, desenhados e xilogravados, para a Índia portuguesa, sob a forma da Virgem de mãos postas, erguendo-se sobre o globo terráqueo, ou o crescente lunar, pisando a serpente infernal e rodeada de núvens e anjos. Variantes múltiplas se criaram, nomeadamente a dita «Franciscana» em que a Virgem tem o Menino Jesus ao colo, e a «Nossa Senhora do Rosário», em que este se suspende da mão direita da Virgem.

/e

Muito cedo devem ter começado a produzir-se tais imagens na Índia, pois por volta dos meados do séc. XVI já Ceilão produzia representações Marianas daqueles modelos conforme é possível provar, por considerações analógicas, a partir da decoração sacra dos célebres cofres existentes no «*Résident Museum*», de Munique, e «*Volkerkund Museum*», de Berlim, revelados por Luís Keil [11] e destinados, muito provavelmente, a ser oferecidos a D. João de Castro, então Vice-Rei da Índia. Tentarei demonstrar o facto numa Comunicação ~~fazer~~ ~~ao próximo~~ «VIII Congresso Mariológico Internacional de Saragoça» pp realizar em Outubro deste ano, até porque tenho inventariadas dezenas de imagens e placas em que Nossa Senhora é representada com uma iconografia *sui generis* que não se enquadra na ~~das~~ oficinas do Indústão continental.

/s  
/15 /2  
/12 /e  
/10/ao  
/15  
/[21],

São tantos os exemplares conhecidos de imagens desta última origem, semelhantes à da placa central da fiada inferior do retábulo em estudo, que é difícil escolher ~~até porque~~ a imaginação e a ~~postreza~~ dos artesãos indús se comprazia em não produzir duas imagens iguais, embora haja séries muito parecidas. Um pouco à sorte escolhi, por isso, o exemplar da Fig. ??, pertencente à Ex.<sup>ma</sup> Sr.<sup>a</sup> D. Maria de Castro Henriques Oswald, intelectual e escritora ilustre do Porto, e grande

/s  
/16  
/uma análoga  
/pela arte

(Dizem  
o número  
da fig.)

apreciadora desta imaginária. Anote-se que embora certos pormenores da imagem (colar, bordado da gola, doçura do tratamento dos panejamentos do traje) apontem para o final de seiscentos, ela é, no seu aspecto geral, muito semelhante ao relevo da placa e, em si mesma, dum indianismo ~~que não~~ ~~pensa~~ ~~comentários~~ pela cor negra e penteado dos cabelos e<sup>2</sup> pela fisionomia, com ~~os~~ belos olhos pisados, o nariz direito e<sup>5</sup> a boca carnuda da mulher da Índia portuguesa.

Entre muitas outras imagens semelhantes da Imaculada, existentes nas igrejas da nossa Índia, cita-se a do altar-mor da Sé de Goa, cujos magníficos relevos dourados do retábulo são dedicados à vida de Santa Catarina [17].

IX — Das representações do Archanjo S. Miguel, — que certamente foram correntes na Índia, dado tê-lo sido na metrópole —, só conheço uma pintura, — por sinal notável pela atitude, pormenor e dimensões, — que se acha entre a decoração parietal, já referida, do convento de Santa Mónica da Velha Goa [1] e uma imagem existente no altar <sup>do lado da epístola, do transepto da igreja do Bom-Jesus da mesma cidade [17].</sup> Da imaginária avulsa seiscentista, arqueei três peças apenas, mas que atribuo à arte hispano-filipina. Por curiosidade represento <sup>na Fig. 15,</sup> a que pertence aos herdeiros do falecido coleccionador Egas Salgueiro, de Aveiro. O Arcanjo, de belo cabelo encaracolado, traja muito mais ricamente que o da placa do retábulo, e abre <sup>grandes asas</sup> brandindo com a dextra uma espada, que substitui a lança. Não tem na outra mão as balanças, ou perdeu-as, o que sucede com frequência aos acessórios metálicos amovíveis. A escultura é pura cópia dum protótipo europeu e só a figura demoníaca que pisa lhe dá cunho nitidamente exótico. Trata-se, de facto, não do «Tentador» propriamente dito, mas duma «Tentadora» histórica: a sereia, aqui orientalizada sob uma forma análoga à da «nâga» indú, atrás referida, com tronco de mulher e cauda serpentiforme. Nem lhe falta a tanga de folhagem. É curioso o gesto dos seus braços em cruz, tapando o peito num assomo de pudicícia, ou de puro medo ao seu atacante. É muito semelhante a esta imagem uma ~~prática~~ das referidas, do mosteiro de Santo Estêvão (Salamanca), preciosa na indumentária e policromia, calcando um diabo <sup>feminino.</sup>

10 / pelos

102 - ~~FEB~~  
filamente in  
cisivo, fante  
12

1/8

11, 1/8

1/

1as 1/2

1outra

1tambem

Para terminar, e resumindo as considerações feitas, julgo poderem extrair-se delas as seguintes conclusões essenciais:

1 — No momento presente o pequeno retábulo de marfim estudado é uma obra ímpar, nenhuma se conhecendo igual, ou semelhante;

2 — Pela conformação estrutural e similitudes que apresentam as suas representações sacras/relevadas, com imagens, placas, talhas e pinturas conhecidas e estudadas da arte indo-portuguesa, deve tratar-se duma obra das oficinas dos nossos territórios da Costa do Malabar, ~~possivelmente da~~ 1.ª metade do séc. XVII;

3 — O retábulo, — provavelmente fazendo parte dum oratório fixo, ou de altar portátil, — é, ~~indubitavelmente~~, adaptação formal e simplificada dos retábulos dourados de algumas igrejas da Índia portuguesa (capelas-mores da Sé de Goa e Santa Mónica) e, nomeadamente, da do Priorado do Rosário, que ~~trata-se~~ ~~de~~ ~~uma~~ ~~cópia~~. Por sua vez estes derivam dos grandes retábulos maneiristas portugueses do final de quinhentos, de que são protótipos os da Sé de Portalegre e igreja do Carmo, em Coimbra;

4 — As representações figurativas e os temas hagiográficos da peça são, duma forma geral, os que usavam entre nós em quinhentos e seiscentos, seleccionados de acordo com as directivas da nossa Contra-Reforma e imbuídos do espírito post-tridentino, difundidos na Índia, sobretudo, pelos Missionários Franciscanos e da Companhia de Jesus.

Foz do Douro, Julho de 1979.

Bernardo Ferrão de Tavares e Távora

#### 5 — BIBLIOGRAFIA:

AZEVEDO, Carlos de

[1] — *A arte de Goa, Damão e Diu*  
«Comissão executiva do V centenário do nascimento de Vasco da Gama — 1469/1969» — Lisboa, 1969.

[2] — *Arte cristã na Índia portuguesa*  
«Junta de investigações do Ultramar» — Lisboa, 1959.

10  
12  
13  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100

1/5  
1/8  
1/10  
1/12  
1/15  
1/18  
1/20  
1/25  
1/30  
1/35  
1/40  
1/45  
1/50  
1/55  
1/60  
1/65  
1/70  
1/75  
1/80  
1/85  
1/90  
1/95  
1/100

atribuir  
vel a  
sem qualquer  
dúvida,  
1/ de 1/2 que  
1 uma se  
10 // B

+



CHICÓ, Maria Tavares

[3] — A escultura decorativa e a talha dourada nas igrejas da Índia portuguesa / 10 +  
«BELAS-ARTES», 2.ª Série, n.º 7 — Lisboa, 1954. / 4  
/ 10

[4] — A igreja do priorado do Rosário da Velha Goa, a arte Manuelina e a arte do Guzarate / 4  
Mesma revista e número. 2 / 10  
7

[5] — Algumas observações acerca da arquitectura da Companhia de Jesus no distrito de Goa / 4  
Mesma revista e número. / 10

[6] — Gilt-carved work retables of the churches of Portuguese India / 4  
«THE CONNOISSEUR» — Londres, Fevereiro de 1956. / 10

[7] — Igrejas de Goa / 4  
«GARCIA DE ORTA», número especial — Lisboa, / 10  
/ 1956.

GONÇALVES, Flávio

[8] — A legislação sinodal portuguesa da Contra-Reforma e a arte religiosa / 4  
Suplemento Cultura e Arte do Jornal «O Comércio do Porto» de 23-2-1960. / 10  
/ 10

[9] — Breve ensaio sobre a iconografia da pintura religiosa em Portugal — Lisboa, 1963 (separata de «BELAS-ARTES»). / 4  
/ 10

IONS, Veronica

[10] — Mythologie indienne / 4  
«O. D. E. G. E. — Presse, S. A.» — Paris, 1968. / 10

KEIL, Luís

[11] — Alguns exemplos da influência portuguesa em obras de arte indianas do séc. XVI / 4  
«1.º Congresso da história da expansão portuguesa no mundo» — Lisboa, 1938. / 10

KUBLER e SORIA, George e Martin

- [12] — *Art and architecture in Spain & Portugal and their american dominions, 1500 to 1800* / Harmondsworth 1959. | « / in / >> / 2 / orth, / 8

MÂLE, Émile

- [13] — *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France* / Paris, 1966. | « / è / >>

- [14] — *Pintura dos Mestres do Sardoal e de Abrantes* / «Catálogo das obras atribuídas e roteiro da exposição». Abrantes, 1971. | « / >> /

PIRES DE LIMA, Fernando de Castro

- [15] — *A sereia na história e na lenda* / Porto, 1952. | « } / «

- [16] — *Da sereia homérica à sereia dos Descobrimentos* / «Revista de Etnografia» — Junta Distrital do Porto, vol. III, tomo II, Outubro de 1964. | « / >> / (maiúsculas)

RAPOLLA / TESTA, Armando

- [17] — *Portugal in Asia* / Roma, 1966. | — / « / >>

RÉAU, Louis

- [18] — *Iconographie de l'art chrétien* / Paris, 1959. | « / >>

SILVA, Maria Madalena de Cagigal e

- [19] — *A arte indo-portuguesa* / «Edições Excelsior» — Lisboa, 1962. | « / >>

SMITH, Robert

- [20] — *A talha em Portugal* / «Livros Horizonte» — Lisboa, 1962. | « / >>

VORAGINE, Jacques de (Le Bienheureux)

- [21] — *La légende dorée* / Paris, 1923. | 2 / « / >>

TÁVORA - Bernardo Ferrão de Favaros e  
[21] - "Imaginária Mariana quinhentista  
cingalo-portuguesa" - Saragoça, 1979.

Para a Separata do novo artigo.

Deve mencionar-se uma tiragem de 150 exempls. numeradas e rubricadas pelo autor. Formas, tipo e dimensões dos títulos, como na separata anterior.

#### ÚLTIMOS TRABALHOS DO AUTOR:

- «*Imagens de Malines em Portugal*». Artigo publicado na revista «MUSEU», 2.ª série, n.ºs 16/17 — Julho de 1975 (com separata).
- «*Imagens de Malines — Colecção/Museu Nacional de Arte Antiga*». Lisboa, 1976.
- «*O ciclo português da arte namban*». Palestra proferida na «ANTIQUA — 78 — 1.º Salão nacional de móveis antigos» — Braga, 14/9/1978 (não publicada).
- «*Virgens sino-portuguesas de marfim*». Artigo publicado no «Boletim de trabalhos históricos» do «Arquivo Municipal Alfredo Pimenta», Vol. XXIX — Guimarães, 1978 (com separata).

1, esgotada).

#### NO PRELO

- «*Meninos Jesus cingalo-portugueses e seus prováveis prototipos flamengos*». Artigo na revista «UNIVERSITAS» da Universidade Federal da Baía (Brasil).
- «*Bons pastores indo-portugueses*». Artigo no «In memoriam de Ruben A. Leitão».
- «*Mobiliário português*». 1.º Volume (2 Tomos) do estudo de conjunto, em 3 Volumes, com numerosas similigravuras e tetracromias, para «Lello & Irmão, Editores».

#### PREPARADOS PARA PUBLICAÇÃO:

- «*Bons-pastores indo-portugueses de marfim*». Ensaio fotográfico a editar pela Fundação Calouste Gulbenkian.
- «*Imaginária luso-oriental*». Para a colecção «Albums de arte portuguesa» da «Imprensa Nacional-Casa da Moeda» (com 250 gravuras a preto e cores).
- «*Elementos histórico-iconográficos para o estudo da imagem dita Santa Maria de Guimarães*». Comunicação ao «Congresso histórico sobre Guimarães e a sua Colegiada», realizado em Junho de 1979 naquela cidade.
- «*Imaginária Mariana quincentista cingalo-portuguesa*». Comunicação ao «VIII Congresso Mariológico Internacional» — Saragoça, 7 a 17 de Outubro de 1979.

#### EM PREPARAÇÃO:

- «*Alabastros medievais ingleses em Portugal*».
- «*Mobiliário seiscentista de Vila Rica*».
- «*A escultura flamenga em Portugal*».
- «*Imaginária indo-portuguesa da Biblioteca Vaticano*». (a publicar numa das revistas dos «Museus do Vaticano»).
- Artigos vários sobre as artes indo, cingalo, sino e nipo portuguesas para o «Dicionário da História da Igreja em Portugal».

- «*Uma extraordinária peça de marfim da arte indo-portuguesa*». Artigo publicado no dit. «Boletim», Vol. ?, Guimarães, 19? (com separata).

1/8  
1/m/n  
1/8  
1/2/0  
1/8  
1/A  
1/a

*Conexão a introdução  
da Reparação, que não foi  
fa' a imprensa.*

5

*Médias pro-  
vãr enviadas  
em 16/3/80*

## UMA EXTRAORDINÁRIA PEÇA DE MARFIM DA ARTE INDO-PORTUGUESA

### 1 — INTRODUÇÃO

Estudando desde 1960 e com o afinho possível (que nem sempre é o desejável) a imaginária do Oriente português, muitas pessoas me têm auxiliado, indicando-me peças representativas que possuem ou conhecem. E, nomeadamente, outros estudiosos, antiquários, leiloeiros e, sobretudo, coleccionadores particulares. Entre eles destaco o meu parente e amigo Francisco Hipólito Raposo, filho do escritor ilustre e grande português que foi José Hipólito Raposo (o descobridor dos abandonados painéis de Santa Cruz da Graciosa) cuja memória muito venero pela verticalidade de toda a sua vida de homem e de político, pelo portuguesismo dos seus actos e, até, as ótimas relações que sempre manteve com meu Pai, seu correlegionário e admirador. Pois o Francisco Hipólito, começando por ser coleccionador de faiança portuguesa — com invejáveis capacidades de conhecimento, persistência e procura — acabou na preferência de marfins indo-portugueses e, nessa qualidade me mandou há meses, — gentileza que muito me penhorou —, fotografias, em tamanho natural e reduzido, duma peça extraordinária que acabara de comprar e que se estudará neste artigo.

### 2 — DESCRIÇÃO E ICONOGRAFIA

Chamei-lhe «extraordinária» mas devia chamar-lhe ímpar, pois nada de semelhante possuo no meu ficheiro da imaginária luso-oriental (que vai já nos 2000 verbetes com fotografias) nem conheço reproduzida nas obras da especialidade, ou em museus e noutras colecções. Poderei chamar-lhe um dos «mila-



O marfim é dum tipo muito comum na imaginária indo-portuguesa: esbranquiçado, mate, sem veios e pouco fendilhado.

O retábulo afigura-se nunca ter sido pintado, embora certamente fossem dourados os cabelos e as tarjas dos trajos de algumas figuras, pois se apresentam com uma tonalidade acastanhada, restos do «bálo» da douradura.

A moldura das placas é aberta nelas próprias, o que é tradicional, e constituída por uma reentrância e um canelado, salvo nas laterais inferiores, cujas figuras estão dentro dum nicho com arco de meio-ponto, desenhado por verdugo, expandindo-se numa espécie de cartela com pontas recortadas, umas planas, outras dobradas, e as demais francamente enroladas.

A figuração relevada das placas é a seguinte, da esquerda para a direita e de cima para baixo, numerada para facilitar o estudo de representações similares da arte indo-portuguesa que se faz adiante:

I — Santo Agostinho: bispo de Hipona (África) e um dos quatro grandes Doutores da Igreja, representa-se com hábitos episcopais (capa e mitra), sobre uma túnica que não corresponde ao hábito da Ordem dos Agostinhos, que fundou. Com a mão direita segura o báculo de crosse aberta de Bispo, ou Abade, e na esquerda tem o «coração ardente» no amor de Deus, seu atributo corrente (como o é, a partir do séc. XV, a criança que pretendia esgotar o mar com uma concha). A imagem não se identifica com qualquer dos outros Santos que também têm como atributo o dito «coração ardente».

II — A Sagrada Família: por excepção está encimada pelo Padre Eterno, em busto, abençoando de braços abertos, envolto em núvens. Sob ele plana, batendo as asas, a pomba representativa do Espírito Santo. Numa vertical, simbolizam, juntos a Cristo menino, a Santíssima Trindade. Nas figuras inferiores, Nossa Senhora é representada com um livro na mão, o que não é vulgar; o Menino Jesus vestindo a sua túnica habitual; e assim também S. José, com manto, ~~meião de barba~~ tendo na mão esquerda a vara de açucena clássica. O grupo assume uma das duas iconografias da nossa Índia, das quais a outra representa, como sucedia na metrópole, as figuras em traje de viagem (S. José, por ex., com chapéu, botas e bastão, reminiscência da fuga para o Egípto). A Sagrada Família, chamada

«Trindade Terrestre» por contraposição à «Trindade Celeste» referida, representa os parentes mais próximos de Jesus, que podem ser, também, os seus avós maternos. Unidos pelo sangue, são figurados de mãos dadas, num conjunto que só se popularizou a partir da Renascença, já que não conheceu a devoção da Idade Média. Divulgada pela iconografia da Contra-Reforma, a «*Trias humana*», ou «Trindade Jesuítica», aparece no séc. XVII, confirma-o Réau [18], amalgamada com a Santíssima Trindade, como no exemplo em estudo, num tema correntemente tratado nos Países Baixos, e em Espanha por Murillo. O Menino é o polo de cruzamento das duas Trindades.

III — S. Pedro: o pescador e Príncipe dos Apóstolos, a «pedra» sobre a qual Cristo fundou a sua Igreja, é talvez o Santo mais representado da iconografia cristã. Por ter sido o primeiro Papa, muitas vezes reveste túnica, pálio e tiara, tendo na mão esquerda a vara encimada pela cruz papal, e o seu atributo pessoal: o par de chaves simbólicas das portas do céu. Com a mão direita abençoa, no gesto consagrado. Como é de uso, está calçado e usa barba curta e quadrada. A evolução da sua riquíssima iconografia inclui a alteração do tipo físico; da indumentária (de Apóstolo, na arte primitiva, papal na Idade Média); e dos atributos, sendo as chaves, desde os meados do séc. V, o mais persistente, embora outros existam: a barca e o peixe, do pescador; o galo, emblema da sua negação e arrependimento; as cadeias, da prisão; a cruz invertida, do martírio; a cruz com três andadas de braços (uma mais que a dos arcebispos) que é a insígnia da dignidade papal.

IV — S. Domingos de Gusmão: veste o hábito branco da Ordem que fundou, com escapulário frontal, capa, roquete e capucho negros, cores que simbolizam, respectivamente, a pureza e a austeridade. Extensamente tonsurado, com uma coroa de cabelos, geralmente se representa com barba curta, ou sem ela como neste caso. O seu atributo pessoal é o cão malhado de preto e branco tendo uma tocha na boca, que sua mãe viu em sonhos antes do Santo nascer, como presságio de que defenderia a Fé da heresia, com a tenacidade desse animal. Réau [18] afirma tratar-se dum trocadilho entre a definição de Dominicano (*Domini canis*) e de Domingos, ou *Dominicus* (*Domini custos*). Além do atributo do cão, outro tem de comum com

S. José e Santo António de Lisboa: a vara de acugenas, símbolo de castidade ou, melhor, do seu entranhado culto pela Virgem Imaculada. Na imagem combina-se esse atributo com a haste vertical dum crucifixo que ostenta, o que não é comum.

V — A coroação da Virgem pela Trindade Santíssima: este tema representa-se na placa com a Senhora ajoelhada e de mãos postas, sobre um monte de núvens, ladeada por Cristo (na iconografia da post-Ressurreição, com manto e torso nú, segurando a sua cruz) e pelo Padre Eterno sentado, revestido de pluvial e mitra papal, segurando o globo do mundo (símbolo da autoridade) entre a mão e o joelho esquerdos. Com a direita, juntamente com Cristo, sustenta a coroa aberta que sobrepuja a cabeça da Senhora, esvoaçando sobre aquela a pomba simbólica do Espírito Santo. O motivo da representação, que é estranho à Bíblia, encontra-se num documento apócrifo e foi popularizado pela «*Legenda Dourada*» de Jacques de Voragine [22] no séc. XIII, no seguimento de Gregório de Tours, no VI. Não deve confundir-se com outras cenas da glorificação da Virgem, pois nesta, realizada no céu, Cristo, que a coroa, é representado adulto. Segundo a opinião de Émile Mâle [13], que Réau confirma, a iconografia foi criada pela arte francesa de duzentos, sendo curiosa a sua evolução: 1.º — A Virgem senta-se à direita de Cristo, já coroada (séc. XII); 2.º — É um anjo que a coroa (séc. XIII); 3.º — A coroa é-lhe imposta por Jesus Cristo. Nos sécs. XIII e XIV a Virgem apresenta-se sentada e, no XV, ajoelhada perante seu Filho; 4.º — A coroação é feita pelo Padre Eterno (forma típica na pintura do *quatrocento* italiano); 5.º — A Virgem é coroada pela Santíssima Trindade, como no caso em vista. Esta modalidade aparece, desde o início do séc. XV, em Espanha, França e Itália. Do séc. XVII existem obras primas desta versão em pinturas de Rubens (Louvre, Bruxelas e Berlim), Velasquez (Museu do Prado), e outras.

VI — S. Francisco de Assis: o excelso fundador dos «Frades menores», ou Franciscanos, veste o hábito de burel dessa Ordem, túnica de mangas largas com capucho, cingido pelo cinto de corda com uma ponta pendendo à frente, tendo três nós, representativos dos votos monacais da Pobreza, Castidade e Obediência, virtudes franciscanas. Descalço, tem uma tonsura e coroa de cabelos como S. Domingos, mas barba, que usou em

vida hirsuta e mal tratada, e Giotto, na sua representação célebre, lhe tirou, mas recomeçou a aparecer na iconografia post-tridentina das artes venesiana, bolonhesa e espanhola. Aqui apresenta, nas mãos e pés, os estigmas que Cristo crucificado lhe transmitiu numa visão, estando encoberto o do peito. Tem os braços cruzados, gesto significativo da sua conformação e assimilação com Cristo, que se volveu em tema heráldico da sua Ordem. Dois outros atributos estão representados: um, muito comum, é o crucifixo que ostenta na mão esquerda; outro, menos vulgar na iconografia europeia do que na indo-portuguesa, é a ave pernalta, de poupa e pescoço torcido, que o ladeia à esquerda, certamente símbolo do célebre sermão que pregou às aves, perto de Spoleto, como Santo António fizera aos peixes.

VII — S. João Baptista: o «Percursor» que anunciou a vinda de Cristo e o baptizou, sendo o último dos profetas e o primeiro dos mártires, representa-se como vivia no deserto: adulto, descalço, com a barba inculta e os cabelos mal tratados, vestindo a túnica curta (*exomis*), cingida por um cinto de couro, feita de uma pele de camelo, cuja cabeça e patas aparecem pendentes, muitas vezes, entre as pernas. No Ocidente a pele de camelo é substituída pela de ovelha, ou cabra. Na imagem apresenta o atributo mais correntemente usado pela arte ocidental: o cordeiro colocado sobre um livro, que aponta com o indicador direito, símbolo próprio da sua qualidade de Percursor que se dirigia a Jesus dizendo: «Eis o Cordeiro de Deus que tira os pecados do mundo». Outro atributo muito vulgar é também figurado: a vara crucífera de cana com a bandeirola, aqui com uma cruz que substituiu a normal inscrição: «*Ecce Agnus Dei*». Um notável protótipo nacional deste modelo iconográfico, até por trazer capa, está na «tábua» quinhentista do político de Montemor-o-Velho, atribuível ao Mestre do Sardoal [14].

VIII — Nossa Senhora da Conceição: é tratada de acordo com a iconografia típica da Contra-Reforma que culmina a evolução final da simbologia do dogma da Imaculada, considerando-a o único ser humano que foi concebido isento do pecado original no seio materno (e não por se ter mantido Virgem depois de conceber Jesus Cristo, seu Filho). Nessa evolução, não muito longa pois remonta aos fins do séc. XV, aparecem, sucessivamente: as representações com as «litánias»

enobrecedoras das virtudes da Virgem; as pinturas com inscrições alusivas ao privilégio; a figuração, legendada, da Virgem no ventre de Santa Ana, referenciada pela legenda do «*tota pulchra es*»; as composições renascentistas alusivas à graça de Maria/resgatando o pecado de Eva; e, finalmente, o tipo definitivo criado pela pintura barroca seiscentista que, desembaraçando a figura de litanias e outros símbolos, a representa somente rodeada de anjos, planando no espaço celestial em plena glória, tendo aos pés a meia lua, ou o globo terráqueo e a serpe tentadora, cuja cabeça esmaga.

Criação do génio italiano, o génio espanhol a consagrou de tal forma que não se pode conceber sem ter presentes a estátua de Montañes da catedral de Toledo, os painéis de Ribera e Zurbaran e, sobretudo, os de Murillo, que mais de vinte vezes pintou Nossa Senhora da Conceição em obras imortais. As representações indo-portuguesas são muito variadas na pormenorização mas, no séc. XVII, fundamentalmente figuram a Senhora de mãos postas, longos cabelos caindo em madeixas pelos ombros e costas, vestindo túnica com cinto de laço, manto ~~de~~ que uma das pontas atravessa à frente, em diagonal, para ser apanhado, ~~em~~ outra ponta, do lado contrário. Indiferentemente coloca a Virgem sobre o globo terráqueo, com a serpente demoníaca, envolvidos de núvens e anjos, ou só sobre o crescente lunar, como neste caso, ou, ainda, directamente sobre a peanha. Tratando-se duma placa, a composição enche-se com uma cercadura de núvens onde esvoaçam cabeças de anjo ladeando o crescente, e com um par de anjos adoradores.

IX — S. Miguel: um dos sete Arcanjos de que fala o Apocalipse (além de Miguel: Rafael, Gabriel, Baracael, Uriel, Iadiel e Sealtiel), foi o chefe da Milícia celeste que dirigiu o combate contra os anjos rebeldes precipitados no abismo, e é o Defensor da Igreja católica. Também se lhe atribui a condução das almas dos mortos, cujos pecados e virtudes pesará no dia do Juízo Final. No Apocalipse, S. Miguel salva a «parturiente», símbolo da Virgem e da Igreja, combatendo e matando o dragão heptacéfalo.

Por influência da Contra-Reforma o seu culto relança-se e modificam-se a iconografia medieval de cavaleiro, a armadura e as próprias armas. Das cenas da gesta de S. Miguel

mais representada é, precisamente, a da placa em causa, mostrando-o a cravar a sua lança nas goelas do dragão infernal. Não há que confundir S. Miguel Arcanjo, com asas, com S. Jorge, — também guerreiro e combatendo um dragão —, que as não possui. De resto os respectivos combates também diferem, sendo o do primeiro no ar e o do segundo no solo.

Quanto à atribuição cometida ao Arcanjo da pesagem das almas dos fiéis, vem de tempos recuados e, como tal, já figura em obras românicas. Na Idade Média, foi considerado patrono da corporação do ofício dos construtores de balanças. Depois de Cristo será a personagem mais importante do Juízo Final, e por isso, em obras de arte primitivas, assume tamanho desproporcionado. Na placa em questão, o Arcanjo, com as suas asas, veste a cota de armas sobre a túnica curta e calça botas, calcando a figurada alada, peluda e cornuda do Demónio, que estrebucha, erguendo a cauda, tentando retirar da boca a lança do Santo. Nos pratos da balança vêem-se figurinhas de mãos postas, representando as almas dos fiéis que são pesadas para juízo. Protótipos metropolitanos notáveis são os das «tábuas», atribuídas a Gregório Lopes, que representam o Santo, da colecção dos Duques de Palmela e do políptico de S. Francisco, de Évora, em que o Demónio é feminino [14].

Como Flávio Gonçalves, o nosso grande iconólogo, tem frequentemente ensinado [8] [9], as directivas iconográficas aprovadas no célebre Concílio de Trento de 1563, rapidamente se difundiram em Portugal através das Constituições Sinodais dos bispos que, até meados do séc. XVIII, insistiam na banicção dos temas que o Concílio reprovara, nomeadamente a imaginária de tendência profana, atentória da moral, com laivos de heretismo, pouca dignidade, etc. O cumprimento das determinações explicitadas era rigorosamente fiscalizado pelos bispos e «visitadores» das dioceses, pelos membros da Inquisição e pelo clero, o que originou uma terrível iconoclastia que culminou no séc. XVIII. Destruíram-se inúmeras imagens, quadros, retábulos, frescos, etc., de que o referido autor dá uma ementa esclarecedora. Isto não quer dizer que, felizmente, algumas obras abrangidas pela repressão post-tridentina não tenham escapado, e não hajam mesmo sido executadas ~~outras~~ em manifesto desacordo com os seus preceitos.

De qualquer forma, a partir dos finais do séc. XVI verificou-se a profunda influência exercida pelos ditames do Con-



cílio nos nossos artistas, traduzida na eliminação de complementos profanos, ou pitorescos, e na escolha de assuntos que melhor se coadunassem com as suas determinações, dentro duma simplificação e dum dramatismo que copiamos da arte italiana, indirectamente, através da espanhola.

No séc. XVIII vulgarizaram-se as cenas da Paixão de Cristo, da Natividade e Infância de Jesus e, sobretudo, — e isso interessa ao caso vertente —, da Sagrada Família (cujo culto é típico da Contra-Reforma), das imagens de S. Pedro (como símbolo do poder papal), de S. Miguel vencendo o Demónio, assimilado à derrota da herezia protestante. O culto dos Santos não foi alterado, mas alguns reviveram do olvido como, por ex., S. José e, nomeadamente, os grandes Fundadores, pregadores e Doutores da Igreja que combateram heresias (S. Francisco de Assis, Santo Agostinho, S. Domingos), ou iluminaram o mundo cristão com os seus milagres (Santo António de Lisboa, por ex.). Flávio Gonçalves destaca os temas do que chama a «arte militante da Contra-Reforma», nomeadamente o das Almas do Purgatório, de representação tão difundida em Portugal, e, sobretudo, da Imaculada Conceição, cujo culto, propagado por Franciscanos e Jesuítas, tomou extraordinárias proporções. Em 1644 D. João IV escolhia-a para padroeira do Reino, confirmando, aliás, uma devoção vinda do séc. XIII, pois está confirmada a sua festa, nessa centúria, realizada no mosteiro de Pombeiro. A Eucaristia foi outro tema candente e representado de forma vária, nomeadamente sob a forma das Sagradas Espécies consagradas, adoradas por anjos.

Vê-se, assim, que os painéis do retábulo indo-português que se estuda <sup>1/2</sup> ~~são um~~ <sup>1/2</sup> ~~verdadeiro~~ repositório de motivos religiosos da Contra-Reforma, o que não admira, pois que sendo seguramente seiscentista, como se verá, reflecte a acção didáctica dos Jesuítas e dos Franciscanos, seus grandes obreiros e, então, os mais operosos Missionários da nossa Índia, sob cuja égide trabalhavam, na execução de imagens, as oficinas locais de santeiros. A tal acção corresponde, de resto, uma abundante imaginária representando os referidos temas e Santos, espalhados, aos milhares, não só em Portugal e no resto da Europa, mas por todo o mundo, do Brasil à Indonésia, sob a forma de figuras de vulto (de pedra, madeira, marfim, ou mistas), talhas de madeira, placas de marfim e, até, pinturas de cavalete e murais.

Tornando ao retábulo em causa, anote-se que também têm simbolismo o Sol e a Lua que figuram nas zonas laterais do seu frontão. Com efeito são representações de astros que, na Antiguidade, personificavam divindades pagãs (Hélios e Artemisia, respectivamente) de origem Oriental e, depois, helénica, locais mortuários com significação funerária, o que explica o seu aproveitamento na representação da crucificação de Cristo, onde são vulgarmente figurados <sup>1/2</sup> como aqui: o Sol à direita do Salvador, e a Lua à esquerda. Mas também se consideram como pré-figurando o Antigo e o Novo Testamento (que daquele retira os ensinamentos, como a Lua a luz do Sol), ou provindo de interpretação da passagem do Evangelho de Mateus (24, 29) (que, aliás, foi adaptada, pois se não refere à crucificação, mas ao fim do mundo):

«Logo depois da tribulação daqueles dias, o Sol escurecer-se-á e a Lua não dará a sua claridade»

A nota decorativa exótica <sup>1/2</sup> é dada ao conjunto pelas figuras das placas extremas do frontão, que seguram, como se disse, numa das mãos a fita da «chute» dos «grotescos», empunhando na outra a trombeta em forma de «S» que simulam tocar. Trata-se de seres míticos <sup>1/2</sup> com torso que se afigura ser de homem, e cauda escamosa de peixe <sup>1/2</sup> com o extremo bifurcado, que se ergue para cima. À primeira vista assimilam-se a sereias, seres femininos da mitologia clássica que tão importante papel tiveram na literatura, no *folklore* e na arte portuguesa, e que sob estes aspectos se acham exaustivamente estudadas nas obras de Fernando de Castro Pires de Lima [15] [16]. Às vezes se representavam com uma única cauda, outras com duas, correspondentes às pernas humanas. Da primeira versão citam-se as que decoram mísulas das nervuras de abóbadas do Convento de Cristo; se perfilam, ladeando a porta principal, na célebre «Casa das Sereias» do Porto, e o portão de entrada, na mesma cidade, da Casa da Prelada, obra magnífica que se atribue ao célebre Nasoni; ou nadam, tocando instrumento de sopro, em azulejos da igreja da Madre de Deus, de Lisboa. Com duas caudas enroladas, também de peixe, é a maioria das muitas que existem nos célebres painéis de azulejo do palácio dos marqueses de Fronteira (Lisboa). Finalmente também se representam com dupla cauda de serpe <sup>1/2</sup> tendo <sup>01</sup> <sup>1/2</sup>

(portanto sem barbatana caudal), e é o caso das da igreja do Senhor de Matozinhos, da talha da igreja do convento de Jesus (Aveiro), e da igreja de Santo Amaro, de Lisboa, onde separam painéis azulejares. Nos tempos clássicos as sereias eram representadas com torso de mulher, e garrás, cauda e asas de ave de rapina. Desse tipo também entre nós se encontram, por ex. na porta de Poente e em capitéis do Mosteiro dos Jerónimos.

Na mitologia indiana existem duas figurações do género: a *Matsya*, representando o primeiro avatar de Vichnu, dito «do peixe», que tem tronco masculino e cauda escamosa de peixe, bifurcada no extremo; e a *Nâga* (ente masculino) e *Nagîni*, ou *Nagî* (ente feminino), que ora se apresentam com o torso correspondente ao sexo e cauda ondulante de serpente, ora como puras serpentes. Naquele caso geralmente têm a cabeça humana protegida pelo «capelo» da naja, a conhecida e venenosa cobra indiana dos encantadores de serpentes. *Nâgas* e *Nagînis* são génios tutelares das águas, em cujos fundos vivem, e de representação comum, por ex., como pernas-cariátides de vários tipos de contadores indo-portugueses do séc. XVII. Aí se figuram com as caudas de serpe enroladas, tangas de folhagem e torsos masculinos, ou femininos (não raro, então, segurando os seios com as mãos), e adereçados de joias. Pelo contrário, o *Matsya* referido tem reduzida intervenção na dita arte. Um raro exemplo constitui a colcha seiscentista, pertença do Museu de Arte Antiga (inv.º 635), onde tal ser aparece bordado repetidamente.

Postas estas considerações de ordem geral, e sabido que instrumentos de sopro em «S» se usavam na Índia (vêem-se, por ex., pastantes nas gravuras das contra-capas do livro de Verónica Ions sobre a respectiva mitologia) [10] é natural que os seres míticos do retábulo que se estuda sejam *Matsya* se, como parece, têm torso masculino. Mas se era feminino, e o tempo e o desgaste lhes fez desaparecer os seios, trata-se de sereias, elementos ornamentais muito característicos da nossa arte da época dos Descobrimentos e seiscentista, cuja exótica feição indiana lhes é dada pelos instrumentos que embocam.

### 3 — O RETÁBULO EM SI MESMO

A história da evolução dos retábulos de igrejas portuguesas está feita nas nossas histórias de arte, e dos de madeira entalhada, nomeadamente, na obra fundamental e conhecida de Robert Smith [20]. Aí, no final do Cap. IV, conclui o autor que na sua fase quinhentista não chegaram os nossos retábulos, praticamente, a conhecer os elementos da gramática decorativa inicial da Renascença italiana, processada entre 1520 e 1540, com os seus medalhões, vasos e folhos estilizados. Com efeito, nos meados do século sofriamos a influência da escola Maneirista de Antuérpia através da cópia dos desenhos gravados que recebíamos do Norte da Europa. No último quartel do século era já o estilo de Sérlio que imperava, com os seus característicos elementos decorativos: edículas, plintos, tabuletas, figuras geométricas, tudo enformado em esquemas desequilibrados, de proporções alongadas, que só pouco a pouco se foram normalizando.

No final do século os nossos retábulos constituíam, essencialmente, estruturas para encaixilhar os painéis dos grandes pintores da época. Surgiu então, como saudável reacção aos exageros maneiristas e consubstanciando o nosso temperamento artístico, o retábulo pleno, simétrico, equilibrado, de que foram epígonos os irmãos Gaspar e Domingos Coelho, nomeadamente o primeiro que, na sua obra de 1582 a 1605, demarcou esse campo com os característicos retábulos da Sé de Portalegre e da igreja do Carmo de Coimbra. Os irmãos Coelho não puderam furtar-se à influência espanhola na proliferação da imaginária e de elementos da arquitectura, que caracteriza as suas composições. Como vinca Smith, verifica-se então nos retábulos um tratamento que pode chamar-se «arquitectónico», pois os transforma, na 2.ª metade do século, em verdadeiras fachadas de edifícios, com a sua compartimentação estabelecida pelas prumadas de colunas e por elementos horizontais corridos. São impressionantes as analogias entre retábulos e fachadas que se verificam numa mesma igreja, como sejam as de S. Vicente (Abrantes), S. Domingos (Viana do Castelo) e das Misericórdias de Guimarães e Aveiro.

A gramática decorativa da fase seiscentista dos nossos retábulos manteve-se de 1600 a 1675 pois, como fazem notar Kubler e Soria [12], a perda da independência originou a

escassez de encomendas aos artistas e, mesmo depois de 1640, não as propiciavam os tempos de instabilidade e pobreza que corriam. Por isso se repetem, incansavelmente, os motivos geométricos (além dos que enformam a própria concepção formal do retábulo), tais como moldurados, discos, ziguezagues, «bicos de diamante», etc., de inspiração serliana. Mas aparecem também — como possível reminiscência da talha do século anterior —, os «grotescos» delicados, sob a forma das chamadas «chutes», composições verticais em que predominam os frutos agrupados, suspensos de fitas ou cordas. Característico é o uso das «cabeça de anjo», que se vêm repetindo desde os meados de quinhentos. Os fustes das colunas (frequentemente da Ordem Coríntia) apresentam-se com o terço inferior decorado por composições de cartelas, «pontas de diamantes», cabeças de anjo, máscaras, pássaros, folhas de acanto, etc., moda que traduz a influência da decoração espanhola do séc. XVI.

Os referidos retábulos da igreja de Nossa Senhora do Carmo, de Coimbra, e da Sé de Portalegre, que especialmente nos interessam, são encomenda do célebre Carmelita e Esmolador do Cardeal-rei D. Henrique e de Filipe I, D. Frei Amador Arrais, que professou na primeira igreja e foi nomeado bispo de Portalegre em 1581. Logo a partir do ano seguinte encomendou, para a sua Sé, cinco retábulos, incluindo o do altar-mor em causa. Resignando à diocese em 1596, voltou ao colégio do Carmo, em Coimbra, onde mandou executar, também, o retábulo principal, que se sabe ser das mãos dos irmãos Gaspar e Domingos Coelho. Pela inegável semelhança que o retábulo de Coimbra tem com o de Portalegre (Fig. 2), é natural que este seja da mão dos mesmos artistas. Ambos possuem pinturas de Simão Rodrigues, e ambos enchem, de alto a baixo, o fundo da capela-mor, adaptando-se às suas zonas rectangulares e semi-circulares. É conveniente fazer notar que, na profunda simplicidade e simetria de ambos os retábulos, um forte arco com sectores esculpidos remata o frontão semi-circular pintado; os nichos das prumadas laterais são reservados para imagens, bem como o nicho central das fiadas inferiores, onde está colocado o orago; que as colunas são decoradas, nos terços baixos, pela justaposição de cabeças de anjo que aparecem, também, nas arquivadas; que existe um embasamento geral tendo maior altura que das faixas ou arquivadas intercalares horizontais.

D↑

1/2

as prumadas, 1/2

Os Coelhos criaram, de facto, uma nova fórmula para o nosso retábulo de igreja, que ultrapassou em dinâmica e ritmo os exemplares renascentistas de pedra baseados em esquemas semelhantemente geométricos e arquitectónicos, mas sem a força daqueles. Isso se nota nos tão conhecidos da capela-mor da Sé da Guarda (João de Ruão, cerca de 1552); da capela do Santíssimo Sacramento da Sé Velha de Coimbra (atribuído a Tomé Velho), ambos de planta curvilínea tendo as edículas preenchidas por imaginária e relevos sacros; e, ainda, da capela-mor dos Jerónimos.

1/2 / altar, 1/2

1/2

1/2

#### 4 — AS SIMILITUDES INDO-PORTUGUESAS

Os retábulos das igrejas da Índia portuguesa foram estudados por Mário Tavares Chicó que, com Reinaldo dos Santos e Carlos de Azevedo [1] [2] dedicaram a sua atenção a várias facetas da arte de Goa, Damão e Diu, em obras e artigos de alto valor e interesse. Para se obterem elementos organizou e dirigiu o primeiro uma missão de estudo à Índia portuguesa, patrocinada pelo então Ministério do Ultramar, da qual fez parte o último, o Arq.º Humberto Reis e o fotógrafo José Carvalho Henriques, missão que recolheu, diz Carlos de Azevedo, muito material para estudos subsequentes, aproveitado depois em livros, conferências, artigos, exposições, etc. Esse manancial, património da nação que o pagou, não se sabe onde pára. Tentei, em 1973, descobri-lo na «Junta de Investigações do Ultramar», onde não estava, e junto das pessoas ligadas aos intervenientes falecidos, mas sem qualquer sucesso. Julgo que a actual Secretaria da Cultura tem, neste caso, uma acção a cumprir, sabido que não mais se repetirão as circunstâncias em que tal acervo foi recolhido, e que é mister esteja à disposição dos estudiosos da matéria, já que a todos pertence e não a particulares que, porventura, o guardem, sem que para nada lhes sirva.

1/2

1/2 o primeiro

É curioso que o malogrado Prof. Chicó num dos seus artigos [3], ao estudar a escultura decorativa e a talha das igrejas da nossa Índia, falando embora dos motivos da Renascença francesa e italiana e dos extraídos do tratado de Sérlio que encontrou nos retábulos locais, pouco diz acerca da constituição e decoração dos ditos maneiristas. E noutro artigo, que antecede

1/2

aquele na mesma revista [4], trata da igreja do Priorado do Rosário, de Pangim, iniciada em 1543 e construída ainda por artistas idos do Reino («reinois»), mal se referindo, ao retábulo maneirista da cabeceira (Fig. 3). Este, desprovido já dos seus painéis pintados, tem a constituição singela e modesta do que se estuda, abstraindo da existência do nicho inferior contendo a imagem do Orago (que se encontra, também, nos do Carmo e Portalegre), e do remate onde existe um Calvário esculpido. Tem, até, os mesmos nove painéis, as colunas decoradas no terço inferior, os elementos horizontais com cabeças de anjo, e um embasamento com altura superior a ~~aqueles~~.

Em igrejas mais tardias, como a do Convento de Santa Mónica (o maior português depois de Odivelas, cuja execução durou vinte anos, a partir de 1627), e a Sé Patriarcal de Goa (começada em 1562 e terminada em 1631, no governo do conde de Linhares) executaram-se também, no altar-mor, retábulos do tipo geométrico com encasamentos separados por colunas e arquivadas. Mas em qualquer deles apenas existem (descontadas as composições do frontão, adaptadas à sua forma semi-circular) duas fiadas de três edículas, que ou são nichos com abóbadas de viera estilizada preenchidos por imagens, caso de Santa Mónica (Fig. 4), ou painéis de remate semi-circular com baixos-relevos policromados e dourados de Santos, duma exuberante riqueza, caso da Sé de Goa. No entanto em ambos os retábulos se mantêm, com naturais variantes, os elementos arquitectónicos fundamentais, muito enriquecidos, no segundo, pela riquíssima talha, revestindo as colunas dum *cloisoné* de quadrifólios e abundante de cachorradas, molduras entalhadas e painéis de flores estilizadas em rectângulo, manifestamente barrocos. É curioso que à estruturação destes retábulos corresponde, como na metrópole, a configuração arquitectónica das fachadas, — ou dos seus troços entre torres —, de grande número de igrejas locais, em que as colunas são por vezes geminadas e os painéis, ou nichos, substituídos por portas, janelas e óculos. Folheia-se o livro de Carlos de Azevedo sobre a arte cristã na Índia portuguesa [2] e, abstraindo de frontões e tímpanos, encontra-se o modelo na Sé, nas igrejas do Seminário de Rachol, de Cortalim, de Santana de Talaulim, de S. Paulo de Diu, e nas da Velha Goa: Bom Jesus, Nosso Senhora da Graça (Agostinhos), S. Francisco, que têm fachadas diferentes das portuguesas que não sofreram a influência do

*Pode imprimir em as conexões feitas.*

Jesu jezuita de Roma. São, aliás, fachadas mais monumentais, e directamente derivadas das concepções maneiristas italianas, chegando ao ponto de copiar, servilmente, pormenores do tratado de arquitectura de Serlio [5].

Pode pois afirmar-se que não faltavam ao artista, certamente goês, que congeminou e esculpiu o retábulo de marfim em apreço, protótipos maneiristas locais que, aliás, seguiu cuidadosamente, resolvendo com a fértil imaginação oriental o problema do encabeçamento e dos remates laterais. No tímpano aplicou figuras da pseudo-sereia, a *Matsya* indiana (de torso masculino e tocando um instrumento industânico) e, com o habitual à vontade dos artífices indígenas, o Sol e a Lua, elementos simbólicos da crucificação de Cristo, que é muito provável até se encontrem em qualquer frontão dos retábulos das igrejas goesas, onde tal cena sacra é habitual, como já se viu suceder na Sé e em Santa Mónica. Esses astros estão, de resto, como aqui, ladeando uma adoração do Santíssimo na pintura da arca indo-portuguesa representada na Fig. 5. Por uma questão de simetria, o artesão quiz repetir o par de anjos ajoelhados do motivo central, mas teve o cuidado de os figurar segurando os astros e não de mãos postas.

A «Adoração do Santíssimo Sacramento» sob a dupla espécie do pão (hóstia) e do vinho (cálice), não é rara na arte indo-portuguesa e recordo-me, por ex., duma pintura de artista local existente no tímpano duma zona abobadada do convento de Santa Mónica (Velha Goa). Nela, além dos anjos que seguram o cálice-ostensório, existe outro par incensando-o com turíbulo e, ladeando o grupo, duas Santas Mártires. Santa Mónica, um dos maiores edifícios que construímos fora da metrópole, como se disse, sofreu um grande incêndio em 1636. Como tem paredes e abóbadas revestidas de pinturas, algumas das que resistiram, serão anteriores, tendo sido as demais refeitas pouco posteriormente a essa data.

Motivo semelhante se encontra pintado no interior da tampa duma arca de sicupira negra, ou «matazana», móvel caracteristicamente indo-português de que existem espécimes quinhentistas mas, sobretudo, seiscentistas, com belas ferragens de ferro do estilo indo-muçulmano, ou mogol. No exemplar seiscentista da Fig. 5, que pertenceu à colecção Arthur de Sandão leiloadá há anos, a «Adoração» faz-se sobre um altar de frontal adamascado, segurando os anjos, aqui de pé, na base da

custódia-cálice que tem todas as características das peças da época: colunelos, pináculos, lanternim, tintinábulo, etc. No ~~alto~~ lá estão o Sol e a Lua, como atrás se disse. E no estrado do altar, muito apagada, uma legenda em que parece ler-se:

LOVVADO SEIA O (?)  
SANTISSIMO SACRAM  
ENTO (?)

Curiosas as cenas laterais, a da esquerda representando S. Francisco de Assis ajudando, sozinho, à descida de Cristo da cruz e, a da direita, Nossa Senhora entregando o Rosário a S. Domingos, acompanhado por S. Francisco. O envolvimento da Virgem com o Menino por um Rosário, deriva da evolução de motivo mais antigo (colar de corolas), e aparece também em placas cingalo-portuguesas de marfim representando Nossa Senhora do Rosário. Uma outra representação do motivo, rara por ser esculpida em pedra e em relevo baixo (Fig. 6), está no Museu Arqueológico de Santarém, num conjunto de peças indo-portuguesas oferecidas por um bispo de Cranganor seiscentista. Reservei para final a «Adoração» mais célebre, e também mais conhecida, embutida no tampo da discutida «mesa de missa», ou «credência», dos Jesuítas de Lahore, hoje no *Victoria and Albert Museum* (inv.º I. S. 15-1882). Nesse tampo e rodeado por quatro caixilhos contendo figuração humana, animais míticos, elementos decorativos em «S» (talvez herdados da Renascença europeia) e vergôntes ondulantes, do mais puro estilo mogol, está o painel quadrado contendo a «Adoração» feita por quatro anjos, e envolvida pela portuguesíssima legenda:

LOVVADO/SELA/OSANTISSIMO/SACRAMENTO

Os tratadistas ingleses R. Edwards e K. B. Codrington («*APOLLO*», n.ºs 122 a 124, de 1935) e a propósito desta mesa, classificaram o mobiliário europeu com características indianas em dois grupos: o de influência missionária, e o de mesas e contadores feitos na Índia segundo modelos ocidentais. Na realidade, e no que toca às peças executadas nos nossos territórios enquanto lá estivemos, só houve peças indo-portuguesas, como é óbvio, porque sendo os únicos civilizadores, forneciamos

1/cimo,

1/2

1/3

1/existe

1/7

1/8: Tem dois grupos,

1/8) e contadores,

modelos e ideias portuguesas. E nas encomendas que aí fazíamos, ou fora desses territórios, as legendas, brazonário, figuras e motivos nacionais, a emblemática cristã, as formas estruturais metropolitanas, são penhor da existência duma arte luso-oriental que temos de reivindicar, por muito que pese aos tratadistas ingleses.

Resta comparar a figuração sacra do retábulo em estudo com a imaginária indo-portuguesa corrente na época, o que se faz a seguir e respeitando a numeração atrás indicada.

I — Não conheço qualquer representação de Santo Agostinho na imaginária avulsa, ou em placas, de origem indo-portuguesa. Talvez não fosse Santo popular e, como tal, apenas figurasse nas igrejas, dada a importância que tinha na iconografia da Contra-Reforma como um dos quatro grandes Doutores da Igreja do Ocidente que, como se sabe, são Santo Ambrósio, S. Jerónimo, Santo Agostinho e S. Gregório I, Papa. Os quatro grandes da do Oriente são Santo Atanásio, S. Basílio, S. Gregório de Nazianzo e S. João Crisóstomo. Actualmente são trinta os Doutores da Igreja, escolhidos pela santidade da vida, ortodoxia doutrinal e ciência sagrada.

Em 1966 foi publicado um álbum com magníficas ilustrações referentes à Ásia portuguesa [17] onde se encontram, além de fachadas e interiores de templos da nossa Índia, muitas reproduções de imagens, relevos, retábulos, etc. Aí encontrei dois relevos com a figura do Santo. Um, existente na igreja de Nossa Senhora do Rosário, de Damão, é obra do santeiro popular, e representa-o em busto, com pluvial e mitra, livro e báculo, esculpido e policromado com a forte verdade e a pujante, mas fruste, estilização que tais artistas dão às suas figuras. O outro exemplar, muito mais requintado, mostra o Santo num magnífico painel entalhado que agrupa os quatro Doutores da Igreja Ocidental (Fig 7) na predela do altar-mor da Sé de Goa. Este retábulo da Sé, como os de outras igrejas, pela pujança e riqueza de ouros, na prolixidade dos seus relevos, justificam o epíteto de «Goa dourada» dado à cidade do Mandovi. Quanto ao trabalho do painel, pelo seu despojamento de pormenores, ponto de vista escolhido e hieratismo das figuras e suas expressões, — impassíveis à maneira da escultura indiana —, agiganta as figuras, que facilmente se identificam, da esquerda para a direita: Santo Ambrósio, mitrado por ser bispo de Milão; S. Jerónimo

pelo seu leão (com cara de gente e língua de fora), e tendo grandes barbas de penitente e o chapéu cardinalício indevido, pois não foi cardeal mas secretário do Papa S. Dâmaso, glória vimaranense; S. Gregório I, Papa, com a mitra e a vara crucífera papais; e Santo Agostinho também de mitra e báculo de bispo de Hipona, e um livro, atributo comum a todos os Doutores da Igreja. Falta-lhe, aqui, o «coração ardente» que exhibe na placa do retábulo de marfim.

II — A «Sagrada Família» devia ser um tema popularíssimo da imaginária indo-portuguesa, a avaliar pela quantidade de espécimes que chegaram até nós, sobretudo dos sécs. XVIII e XIX. Rareiam, porém, os do séc. XVII e, no meu inventário, apenas referenciei quatro dessa centúria. Duma forma geral, em todas as épocas, as três figuras são de vulto e dão as mãos, estando colocadas em linha sobre uma base comum, moldurada ou com embutidos e pés baixos. Dos referidos conjuntos seiscentistas de vulto, dois têm as imagens de marfim e o terceiro de madeira, com cabeças, mãos, pés e adereços de marfim. Diferem da representação da placa, ou por faltar o livro à Virgem (que então pousa a mão no peito), ou por estar S. José vestido de túnica curta, tendo um grande chapéu às costas, botas altas e bastão de viandante.

Placa com a Sagrada Família só conheço uma, tão rara como bela (Fig. 8), de que é feliz possuidor o dono do retábulo que se trata. Não sendo da mesma mão (repare-se nas expressões fisionómicas e no tratamento mais naturalista e incisivo dos trajos) pode dizer-se que é, iconograficamente, igual à do retábulo. As diferenças estão na túnica curta, botas e chapéu do S. José (no que acompanha os grupos de vulto) e no gesto do Padre Eterno, representado na posição clássica de abençoar com a dextra, segurando o globo do mundo na sinistra. A pomba do Espírito Santo sobe, por falta de altura, e as núvens recheiam-se, decorativamente, de cabeças de anjos. A placa avulsa é, sem dúvida, quanto à composição e esculpido, superior à do retábulo. Outra representação entalhada da «Sagrada Família», existe no altar lateral, do lado da epístola, na igreja de Nossa Senhora do Rosário de Damão [17].

III — S. Pedro, mau grado a sua importância na imaginária e pintura portuguesas dos sécs. XVI e XVIII, não deve ter



logrado grande culto na Índia, pois são raríssimas as suas imagens indo-portuguesas. Por isso, e pela expressão e dignidade que a enformam, tem muito interesse o raro exemplar pertencente à coleção do Sr. António Brandão Miranda, do Porto, cuja fotografia se perdeu. Na posição do congénere do retábulo, tem capa curta e uma estola cruzada sob o cinto, três coroas (e não duas) na tiara, e na mão esquerda um orifício destinado a introduzir o báculo, ou bastão crucífero, de prata, que já não existe. Embora o tratamento fino e realista das feições e do cabelo e barba apontem para época posterior, a imagem é seiscentista pelo tratamento das pregas da indumentária e das mãos, e pelo modelo da peanha. As orlas do traje com «círculos tangentes com o centro marcada» encontram-se também, em muitas imagens de Virgens do séc. XVIII. Uma estátua de pedra de S. Pedro, com a chave mas sem insígnias papais, encontra-se na fachada da igreja de S. Caetano, de Goa, e uma outra, popular, de madeira policromada, num altar da igreja de Santo António da mesma cidade [17].

IV—De S. Domingos, Santo Fundador de grande projecção na Índia, não conheço qualquer representação escultórica avulsa, ou entalhada, de origem indo-portuguesa, o que é estranho. Em compensação, pequenas figurinhas do Santo, acompanhado, ou não, do seu cão, aparecem, com frequência, nas peanhas decorativas e historiadas dos grandes «Bons-pastores» de marfim daquela origem, fazendo par com S. Francisco de Assis, Santo António, S. João Baptista, etc. A carência de imagens avulsas de S. Domingos é inexplicável, até porque são muitas as peças indo-portuguesas, quer de índole religiosa, quer de índole profana, que possuem, integradas na decoração, temas heráldicos dominicanos, quando não o próprio cão malhado com a tocha na boca, atributo do Santo. É o caso, por ex., do conhecido oratório-relicário seiscentista do Museu de Arte Antiga (inv.º 1412) de madeira embutida a marfim, em cujas portas (além do sol e da lua, atrás faladas) se encontram as cruces flordelizadas, em branco e preto, e os ditos cães. E também da caixa de escrita do Museu do Caramulo, de teca com embutidos de ébano, em que um escudo com cruz Dominicana centra o tampo, e os cães referidos ladeiam o espelho da fechadura do gavetão.

/belo  
/não possuído.

/,  
/2  
/2  
/2 São cum-  
muns,  
/2

*a figuração de Pedro, sua fase de penitente, integrada nas peças do co-  
lucido  
"Bons-pastor  
des".*

/disas  
/5  
(como S. Pedro),

/7  
/me /al

V — Do motivo central, a coroação da Virgem, não conheço qualquer representação indiana em pintura, escultura, ou relevo, o que não quer dizer que não exista, ou esta será a primeira. Tema bastante comum na metrópole, ~~seria~~ levado para a Índia em desenho, ou gravura, pelos nossos Missionários, e logo entalhado pelo artesão na placa, até porque qualquer das figuras (Cristo ressuscitado, o Espírito Santo, o Padre Eterno e a Virgem ajoelhada) faziam parte da produção da imaginária local, com mais ou menos frequência. Do 1.º só conheço um exemplar, mas o 2.º e 3.º encontram-se nas placas cimeiras da «Árvore da Vida» de inúmeros «Bons-Pastores», e o 4.º é corrente nos «Presépios» de figuras avulsas. De resto, a correcta composição do conjunto aponta para protótipo metropolitano do género da «Coroação da Virgem» (Fig. 9) da matriz de Arruda dos Vinhos (série da «Vida da Virgem») que anda atribuída à 3.ª época do labor de Gregório Lopes [14]. Mas podia também inspirar-se, por ex., na figuração da Santíssima Trindade que coroa o frontão quebrado do retábulo de S. Francisco Xavier na igreja do Bom Jesus de Goa, figurado na obra da Rapolla-Testa [17].

VI — S. Francisco de Assis, como fundador da Ordem dos Franciscanos, cujos membros foram os primeiros a missionar a Índia, é o Santo mais representado na imaginária indo-portuguesa depois do Senhor crucificado, de Nossa Senhora e do Menino Jesus. Não ficará, contudo, muito longe dele, Santo António, logo seguido por S. João Baptista.

As representações comuns são em vulto, mostrando o Santo as mãos com os estigmas ou, como na placa do retábulo, cruzando os braços na posição característica. Mas há variantes mais vulgares, em que ora segura a caveira, com que medita, ora o crucifixo, por vezes ambos. É, pois, rara, a placa avulsa que se reproduz na Fig. 10, pertencente ao Sr. A. Coelho Baptista, distinto coleccionador de Lisboa, e que deve ter sido de encaixilhar pois possui, para tal efeito, um verdugo saliente em toda a periferia. O orifício de pendurar é posterior e em local impróprio, já que atingiu a auréola do Santo. O tratamento escultórico deste é fruste (mãos e crucifixo) e simplificado (hábito e ave), mas de modelo iconográfico igual ao do retábulo que sendo mais delicado mantém a curiosidade da existência da ave aqui um pavão, parece, graciosamente enleado na ponta

Na placa refe-  
nida/se

foi  
/2

/2

/1

/1

/1

/1

essa / adel-  
gacada  
/ própria

1

(parece que

),



penete infernal e rodeada de núvens e anjos. Variantes múltiplas se ~~criaram~~, nomeadamente a dita «Franciscana» em que a Virgem tem o Menino Jesus ao colo, e a «Nossa Senhora do Rosário», em que este se suspende da mão direita da Virgem.

Muito cedo devem ter começado a produzir-se tais imagens na Índia, pois por volta dos meados do séc. XVI já Ceilão produzia representações Marianas daqueles modelos, conforme é possível provar, por considerações analógicas, a partir da decoração sacra dos célebres cofres existentes no «Residentz Museum», de Munique, e «Volkerkunde Museum», de Berlim, revelados por Luís Keil [11] e destinados, muito provavelmente, a ser oferecidos a D. João de Castro, então Vice-Rei da Índia. Tento demonstrar o facto numa Comunicação ao «VIII Congresso Mariológico Internacional de Saragoça» [21], até porque tenho inventariadas dezenas de imagens e placas em que Nossa Senhora é representada com uma iconografia *sui generis*, que não se enquadra na das oficinas do Indústão continental.

São tantos os exemplares conhecidos de imagens desta última origem, semelhantes à da placa central da fiada inferior do retábulo em estudo, que é difícil escolher uma, pois a imaginação e a arte dos artesãos indús se comprazia em não produzir duas imagens iguais, embora haja séries muito parecidas. Um pouco à sorte escolhi, por isso, o exemplar da Fig. 12, pertencente à Ex.<sup>ma</sup> Sr.<sup>a</sup> D. Maria de Castro Henriques Oswald, intelectual e escritora ilustre do Porto, e grande apreciadora desta imaginária. Anote-se que pormenores da imagem (colar, bordado da gola, doçura do tratamento dos panejamentos do traje) de seiscentos, ela é, no seu aspecto geral, muito semelhante à do relevo da placa e, em si mesma, dum indianismo ~~perfeitamente~~ incisivo, tanto pela cor negra e penteado dos cabelos e pela fisinomia, como pelos belos olhos pisados, o nariz direito e a boca carnuda da mulher da Índia portuguesa.

Entre muitas outras imagens semelhantes da Imaculada, existentes nas igrejas da nossa Índia, cita-se a do altar-mor da Sé de Goa, cujos magníficos relevos dourados do retábulo são dedicados à vida de Santa Catarina [17].

IX — Das representações do Arcanjo S. Miguel, — que certamente foram correntes na Índia, dado tê-lo sido na metrô-

inventaram,

o ↑

ei

1/2

1/2

1/2

indubi-  
vel e

pole, (Fig. 13) só conheço uma pintura, — por sinal notável pela atitude, pormenor e dimensões, — que se acha na decoração parietal, já referida, do convento de Santa Mónica da Velha Goa [1], e uma imagem existente no altar, do lado da epístola, do transepto da igreja do Bom-Jesus da mesma cidade [17]. Da imaginária avulsa seiscentista, arqueei bastantes peças, mas são atribuíveis à arte hispano-filipina. Numa delas, que pertence aos herdeiros do falecido coleccionador Egas Salgueiro, de Aveiro, o Arcanjo, de belo cabelo encaracolado, traja muito mais ricamente que o da placa do retábulo, e abre as grandes asas, brandindo com a dextra uma espada, que substitui a lança. Não tem na outra mão as balanças, ou perdeu-as, o que succede com frequência aos acessórios metálicos amovíveis. A escultura é pura cópia dum protótipo europeu e só a figura demoníaca que pisa lhe dá cunho nitidamente exótico. Trata-se, de facto, não do «Tentador» propriamente dito, mas duma «Tentadora» histórica: a sereia, aqui orientalizada sob uma forma análoga à da «nâga» indú, atrás referida, com tronco de mulher e cauda serpentiforme. Nem lhe falta a tanga de folhagem. É curioso o gesto dos seus braços em cruz, tapando o peito num assomo de pudícia, ou de puro medo ao seu atacante. É muito semelhante a esta imagem uma outra das referidas, do mosteiro de Santo Estêvão de Salamanca —, preciosa na indumentária e policromia, — calcando um diabo também feminino.

Para terminar, e resumindo as considerações feitas, julgo poderem extrair-se delas as seguintes conclusões essenciais:

1 — No momento presente o pequeno retábulo de marfim estudado é uma obra ímpar, nenhuma se conhecendo igual, ou semelhante;

2 — Pela conformação estrutural e pelas similitudes que apresentam as suas representações sacras relevadas com imagens, placas, talhas e pinturas conhecidas e estudadas da arte indo-portuguesas, deve tratar-se duma obra das oficinas dos nossos territórios da Costa do Malabar, atribuível à 1.ª metade, meados, do séc. XVII;

3 — O retábulo, — provavelmente fazendo parte dum oratório fixo, ou de altar portátil, — é, sem qualquer dúvida, adaptação formal e simplificada dos retábulos dourados de algumas

— (Fig. 13),

1/2, 1/7

1/10

1/2, da mesma origem, 1/10

1/2, notável, 1/2, 1/5

1/2, 1/10

igrejas da Índia portuguesa (capelas-mores da Sé de Goa e Santa Mónica) e, nomeadamente, da do Priorado do Rosário, de que é quase uma cópia. Por sua vez derivam aqueles dos grandes retábulos maneiristas portugueses do final de quinhentos, de que são protótipos os da Sé de Portalegre e igreja do Carmo, em Coimbra;

4 — As representações figurativas e os temas hagiográficos da peça são, duma forma geral, os que se usavam entre nós em quinhentos e seiscentos, seleccionados de acordo com as directivas da nossa Contra-Reforma e imbuídos do espírito post-tridentino, difundidos na Índia, sobretudo, pelos Missionários Franciscanos e da Companhia de Jesus. ○↑

Foz do Douro, Julho de 1979.

*Bernardo Ferrão de Tavares e Távora*

← **5 — BIBLIOGRAFIA:** 18

AZEVEDO, Carlos de

- [1] — «*A arte de Goa, Damão e Diu*»  
«Comissão executiva do V centenário do nascimento de Vasco da Gama — 1469/1969» — Lisboa, 1969.
- [2] — «*Arte cristã na Índia portuguesa*»  
«Junta de investigações do Ultramar» — Lisboa, 1959.

CHICÓ, Mário Tavares

- [3] — «*A escultura decorativa e a talha dourada nas igrejas da Índia portuguesa*»  
«*BELAS-ARTES*», 2.<sup>a</sup> Série, n.º 7 — Lisboa, 1954.
- [4] — «*A igreja do priorado do Rosário da Velha Goa, a arte Manuelina e a arte do Guzarate*»  
Mesma revista e número.
- [5] — «*Algumas observações acerca da arquitectura da Companhia de Jesus no distrito de Goa*»  
Mesma revista e número.

[6] — «*Gilt-carved work retables of the churches of portuguese India*»  
«THE CONNOISSEUR» — Londres, Fevereiro de 1956.

[7] — «*Igrejas de Goa*»  
«GARCIA DE ORTA», número especial — Lisboa, 1956.

GONÇALVES, Flávio

[8] — «*A legislação sinodal portuguesa da Contra-Reforma e a arte religiosa*»  
Suplemento «*Cultura e Arte*» do Jornal «*O Comércio do Porto*» de 23-2-1960.

[9] — «*Breve ensaio sobre a iconografia da pintura religiosa em Portugal*» — Lisboa, 1963 (separata de «*BELAS-ARTES*»).

IONS, Veronica

[10] — «*Mythologie indienne*»  
«O. D. E. G. E. — Presse, S. A.» — Paris, 1968.

KEEL, Luís

[11] — «*Alguns exemplos da influência portuguesa em obras de arte indianas do séc. XVI*»  
«1.º Congresso da história da expansão portuguesa no mundo» — Lisboa, 1938.

KUBLER e SORIA, George e Martin

[12] — «*Art and architecture in Spain & Portugal and their american dominions, 1500 to 1800*»  
Harmondsworth, 1959.

MALE, Émile

[13] — «*L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*»  
Paris, 1966.

[14] — «*Pintura dos Mestres do Sardoal e de Abrantes*»  
«Catálogo das obras atribuídas e roteiro da exposição».  
Abrantes, 1971.

PIRES DE LIMA, Fernando de Castro

[15] — «*A sereia na história e na lenda*» — Porto, 1952.

[16] — «*Da sereia homérica à sereia dos Descobrimentos*»  
«*REVISTA DE ETNOGRAFIA*» — Junta Distrital  
do Porto, vol. III, tomo II, Outubro de 1964.

RAPOLLA-TESTA, Armando

[17] — «*Portugal in Asia*»  
Roma, 1966.

RÉAU, Louis

[18] — «*Iconographie de l'art chrétien*»  
Paris, 1959.

SILVA, Maria Madalena de Cagigal e

[19] — «*A arte indo-portuguesa*»  
«*Edições Excelsior*» — Lisboa, 1962.

SMITH, Robert C.

[20] — «*A talha em Portugal*»  
«*Livros Horizonte*» — Lisboa, 1962.

TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e

[21] — «*Imaginária Mariana quinhentista*»  
«*singalo-portuguesa*»  
Comunicação ao «VIII Congresso Mariológico Inter-  
nacional de Saragoça», Outubro de 1979. A publi-  
car nas respectivas «Actas».

VORAGINE, Jacques de (Le Bienheureux)

[22] — «*La légende dorée*»  
Paris, 1923.





Fig. 1 — Retábulo de marfim dum oratório fixo, ou altar portátil, constituído por peças apinadas a uma prancheta de madeira.

Dimensões máximas: 505 × 366 × 6 mm.

Arte indo-portuguesa das oficinas da Costa do Malabar, atribuível à 1.<sup>a</sup> metade do séc. XVII. Colecção do Sr. Francisco Hipólito Raposo — Lisboa.

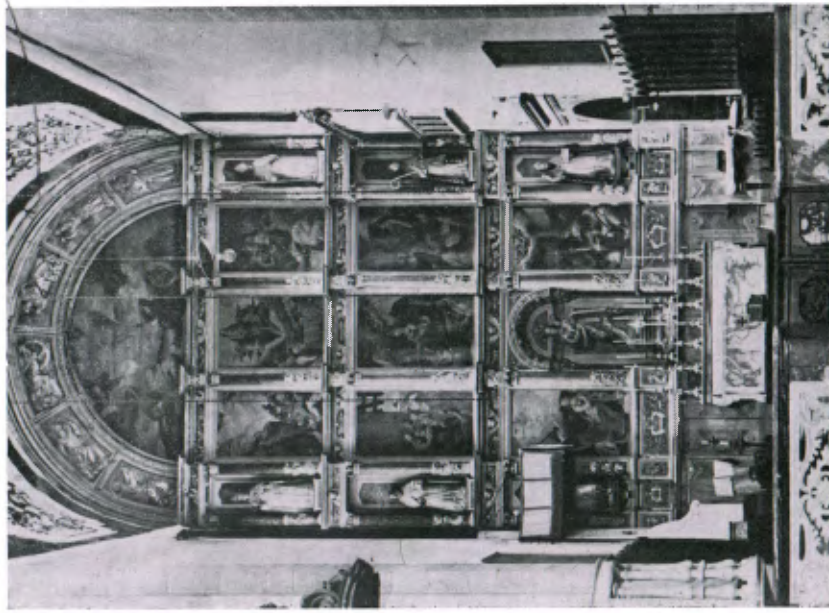


Fig. 2 — Retábulo maneirista de talha pintada e dourada do altar-mor da Sé de Portalegre, com painéis, relevos e imagens.

Atribuível a Gaspar e Domingos Coelho e posterior a 1582, data em que foi encomendado por D. Frei Amador Arrais, então Bispo da Diocese.

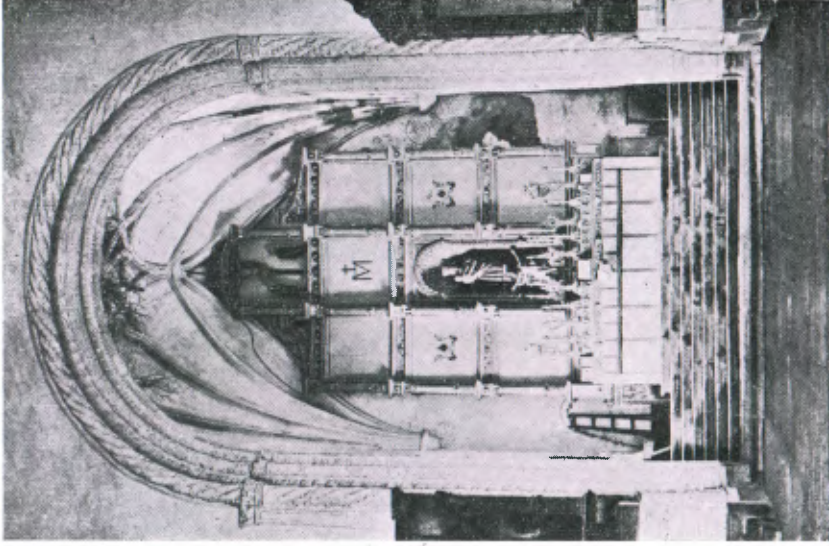


Fig. 3 — Retábulo maneirista de talha pintada e dourada do altar-mor da igreja do Priorado do Rosário, de Velha Goa, que foi iniciada em 1543 e construída por mestres portugueses («reinóis»). O retábulo, — a que faltam todos os painéis, — é provável que seja também obra de entalhadores «reinóis».



Fig. 4 — Retábulo maneirista de talha dourada do altar-mor da igreja do Convento de Santa Mónica, em Velha Goa, construído entre 1627 e 1647. O retábulo, contendo só imagens, é já certamente obra de artistas indígenas.



Fig. 5 — Adoração do Santíssimo Sacramento. Motivo central da pintura do interior do tampo duma arca de «matazana».  
Trabalho indo-português do séc. XVII.  
Colecção particular de Lisboa (antiga colecção de Arthur de Sandão, Viana do Castelo).



Fig. 6 — Adoração do Santíssimo Sacramento, representada no relevo duma lápide de pedra enviada para Portugal por um Arcebispo de Granganor.  
Trabalho indo-português do séc. XVII.  
Museu Arqueológico de Santarém.



Fig. 7—Os quatro grandes Doutores da Igreja do Ocidente: Sto. Ambrósio, S. Jerónimo, S. Gregório I, Papa, e Sto. Agostinho. Talha dourada e policromada da predela do altar-mor da Sé de Goa. Arte indo-portuguesa do séc. XVII.



Fig. 8 — A «Sagrada Família», abençoada pelo Padre Eterno e o Espírito Santo. Placa de mármore pendurar. Trabalho das oficinas indo-portuguesas seiscentistas da Costa do Malabar. Lisboa, colecção do Sr. Francisco Hipólito Raposo.



Fig. 9 — «Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade». «Tábua» da série da «Vida da Virgem», atribuída a Gregório Lopes. Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos.



Fig. 10 — S. Francisco de Assis.  
Placa de marfim das oficinas indo-  
-portuguesas seiscentistas da Costa do  
Malabar.  
Lisboa, colecção do Sr. A. Coelho  
Baptista.

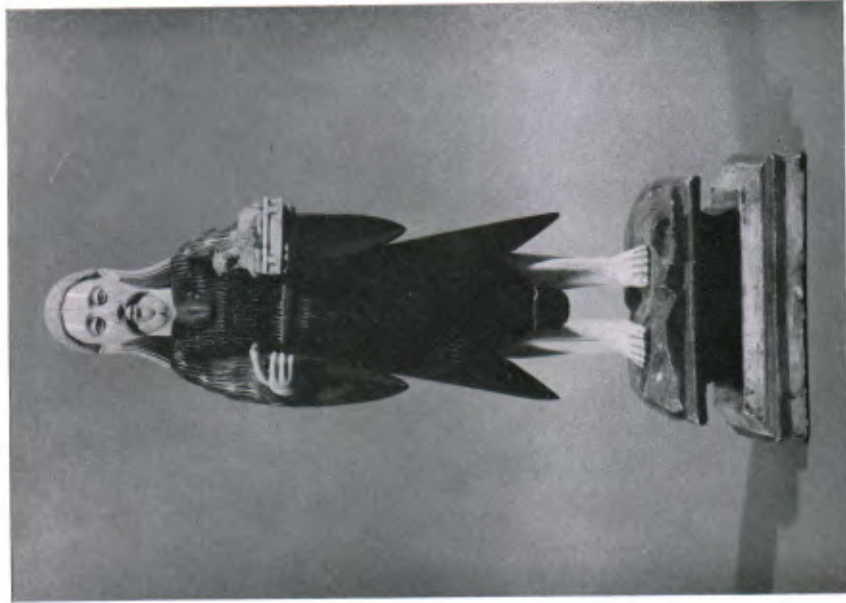


Fig. 11 — S. João Baptista.  
Imagem de madeira e marfim das oficinas indo-  
-portuguesas seiscentistas da Costa do Malabar  
(a peanha não é a coeva).  
Apresentada pela casa de Lisboa: «*Antiquários*», na  
«3.ª Exposição de Antiquários» (Porto, 1973).



Fig. 12 — Nossa Senhora.  
Imagem de marfim com ouros e policromia, das oficinas indo-portuguesas da Costa do Malabar, da 2.ª metade, finais do séc. XVII.  
Porto, coleção da Sr.ª D. Maria de Castro Henriques Oswald.



Fig. 13 — O Arcanjo S. Miguel.  
Pintura mural policromada do Convento de Santa Mónica, em Velha Goa.  
Arte indo-portuguesa (?), provavelmente anterior a 1636.

Pai comprou em  
14/8/79

UMA EXTRAORDINÁRIA PEÇA DE MARFIM DA  
ARTE INDO-PORTUGUESA

1 - INTRODUÇÃO

Estudando desde 1960 e com o afincio possível (que nem sempre é o desejável) a imaginária do Oriente português, muitas pessoas me têm auxiliado indicando-me peças representativas que possuem ou conhecem. E, nomeadamente, outros estudiosos, antiquários, leiloeiros e, sobretudo, coleccionadores particulares. Entre eles destaco o meu parente e amigo Francisco Hipólito Raposo, filho do escritor ilustre e grande português que foi José Hipólito Raposo (o descobridor dos abandonados painéis de Santa Cruz da Graciosa) cuja memória <sup>muito</sup> venero pela verticalidade de toda a sua vida de homem e de político, <sup>pelo</sup> portuguêsismo dos seus actos e, até, <sup>ótimas</sup> as relações que sempre manteve com meu Pai, seu correlegionário e admirador. Pois o Francisco Hipólito, começando por ser coleccionador de faiança portuguesa, com invejáveis capacidades de conhecimento, persistência e procura, acabou por ser amador de marfins indo-portugueses, e, nessa qualidade, me mandou, há meses, -gentileza que muito me penhorou-, fotografias em tamanho natural e reduzido duma peça extraordinária que acabara de comprar e que se estudará neste artigo.

2 - DESCRIÇÃO E ICONOGRAFIA

Chamei-lhe "extraordinária" mas devia chamar-lhe ímpar, pois nada de semelhante possuo no meu ficheiro da imaginária luso-oriental (que vai já nos 2000 verbetes com fotografias) nem conheço

reproduzida nas obras da especialidade, ou em museus e noutras colecções. Poderei chamar-lhe um dos "Milagres do 25 de Abril", que tendo feito a desgraça e a miséria de muitas casas portuguesas, provocou o aparecimento de peças de grande qualidade destinadas à venda, processada infelizmente, e quâse sempre, para o estrangeiro. Depois do terramoto de Lisboa de 1755, das invasões francesas e da acção dos nossos aliados ingleses (quando da retirada de D. João VI para o Brasil e no decurso do seu predomínio comercial no séc. XIX) nenhuma outra catástrofe se assemelhou à referida, que continua a processar-se, cinco anos decorridos. É uma sangria de património a que urge por cobro.

A peça referida, que este artigo se propõe estudar, é magnífica do ponto de vista plástico e de concepção, e extremamente curiosa para os estudiosos da arte indo-portuguesa, em geral, e da evolução dos retábulos sacros de Portugal e da Índia, em particular. Trata-se, efectivamente dum retábulo (Fig.1), constituído por peças soltas de marfim, ornamentais e de imaginária, montadas em conjunto e apinasadas a um fundo plano de madeira. Tem as dimensões máximas, aproximadas, de  $\times$  cm. o que, desde logo lhe confere um impacto muito mais forte que o das pequenas peças correntes da imaginária de marfim da mesma procedência.

Dado o segredo que, em geral, envolve o negócio do bica-braque quando se trata de peças de categoria, já que os seus vendedores não gostam de identificar-se, ignora-se a origem desta <sup>retábulo.</sup> Pertenceria, talvez, ao recheio dum solar dos arredores de Lisboa duma nobilíssima família ligada à touromaquia equestre portuguesa e ao fado.

Quanto ao destino do retábulo, afigura-se-me que devia fazer parte dum oratório indo-português, fixo ou de viagem.



A hipótese de se tratar <sup>duma</sup> porta de sacrário parece-me ilógica, menos pela própria fragilidade, do que pelo desenho, que lhe confere uma autonomia incompatível com tal uso.

A Fig.1 referida mostra, claramente, a composição do retábulo: três andadas de três <sup>placas</sup> ~~paineis~~ cada, que se sobrepõem na vertical. <sup>As</sup> ~~paineis~~ <sup>placas</sup>, todos esculpidos em relevo baixo com figuras e motivos sacros, são separados entre si, <sup>verti</sup> ~~vertical~~ camente, por colunas ~~basicamente~~ da Ordem Coríntia (com as suas duas fiadas de acantos no capitel e estriados do fuste), mas tendo o terço inferior decorado com uma cabeça de anjo de colar e borla pendente, ~~no~~

~~entre molduras~~ <sup>meio de</sup> ~~corridas.~~ <sup>lisas.</sup> ~~Existem~~ ~~áticos~~ ~~quadrangulares~~ ~~moldurados~~ ~~com~~ ~~idêntica~~ ~~cabeça~~ ~~mas~~ ~~sem~~ ~~a~~ ~~borla~~ ~~e~~ ~~interiores~~ ~~que~~ ~~se~~ ~~repetem~~ ~~na~~ ~~separação~~ ~~vertical~~ ~~das~~ ~~placas~~ ~~e~~ ~~no~~ ~~seu~~ ~~coroamento~~ ~~superior~~ ~~sob~~ ~~as~~ ~~frontões~~ ~~Meu~~ ~~grau~~ ~~a~~ ~~sua~~ ~~diferença~~ ~~de~~ ~~altura~~ ~~todas~~ ~~estas~~ ~~12~~ ~~peças~~ ~~são~~ ~~decoradas~~ ~~em~~ ~~relevo~~ ~~com~~ ~~um~~ ~~mesmo~~ ~~motivo~~ ~~uma~~ ~~cabeça~~ ~~de~~ ~~anjo~~ ~~centrada~~ ~~donde~~ ~~dimanam~~ ~~vergonteas~~ ~~onduladas~~ ~~com~~ ~~gavinhas~~ ~~em~~ ~~voluta~~ ~~e~~ ~~quatro~~ ~~corolas~~ ~~florais~~ ~~de~~ ~~seis~~ ~~pétalas~~ ~~justapostas~~ ~~O~~ ~~desenho~~ ~~destes~~ ~~elementos~~ ~~é~~ ~~simétrico~~ ~~mas~~ ~~não~~ ~~precisamente~~ ~~igual~~ ~~em~~ ~~todas~~ ~~as~~ ~~peças~~ ~~na~~ ~~algumas~~ ~~se~~ ~~transformando~~ ~~as~~ ~~gavinhas~~ ~~em~~ ~~ramos~~ ~~ou~~ ~~folhas~~ ~~O~~ ~~frontão~~ ~~é~~ ~~constituído~~ ~~por~~ ~~tres~~ ~~placas~~ ~~rectangulares~~ ~~sobrepostas~~ ~~à~~ ~~arquitrave~~ ~~na~~ ~~prumada~~ ~~dos~~ ~~paineis~~ ~~separadas~~ ~~e~~ ~~limitadas~~ ~~por~~ ~~quatro~~ ~~pináculos~~ ~~torneados~~ ~~abalaustrados~~ ~~com~~ ~~molduras~~ ~~anelares~~ ~~e~~ ~~terminais~~ ~~esféricos~~ ~~A~~ ~~motivação~~ ~~das~~ ~~três~~ ~~placas~~ ~~é~~ ~~diferente~~ ~~embora~~ ~~dentro~~ ~~duma~~ ~~idêntica~~ ~~composição~~ ~~constituída~~ ~~por~~ ~~meios~~ ~~capiteis~~ ~~de~~ ~~verdugo~~ ~~elíptico~~ ~~bordejado~~ ~~por~~ ~~franjas~~ ~~enroladas~~ ~~e~~ ~~flordelisadas~~ ~~contendo~~ ~~pares~~ ~~de~~ ~~anjos~~ ~~ajoelhados~~ ~~Estes~~

com <sup>um mesmo</sup> ~~motivo~~ motivo: uma cabeça de anjo centrada, donde dimanam vergõntes onduladas com gavinhas em voluta e quatro corolas ~~florais~~ ~~de~~ seis pétalas, ~~justapostas~~. O desenho destes elementos é simétrico, mas não precisamente igual em todas as peças, nalgumas se transformando ~~as~~ gavinhas em ramos ou folhas.

<sup>Timpano, ou</sup> O frontão é constituído por tres placas rectangulares sobrepostas <sup>pseudo-</sup> ~~à~~ <sup>no extremo</sup> ~~arquitrave~~ na prumada dos paineis, separadas e limitadas por quatro pináculos torneados, ~~abalaustrados~~ abalaustrados, com molduras anelares e terminais esféricos. A motivação das três placas é diferente, embora dentro ~~duma~~ idêntica composição ~~é~~ constituída por meios ~~capiteis~~ ~~de~~ verdugo elíptico, bordejado por franjas enroladas e flordelisadas, contendo pares de anjos ajoelhados. ~~Estes~~

na central, adoram, de mãos postas, o cálice e a hóstia consagra- dos, rodeados por um anel de elementos unciformes; e, nos laterais, seguram a representação do sol (um rosto humano circular, com raios periféricos), e da lua (rosto de perfil, com bicos, dentro do mesmo halo).

O conjunto <sup>retábulo</sup> é bordejado, nos flancos, por placas <sup>contíguas,</sup> postas ao alto, de cima a baixo, tendo esculpido, à moda de "chutes" de "gro- <sup>renascentistas,</sup>tescos" / troços de fitas atadas por laços de pontas soltas, de cujos centros pendem ~~conjuntos de~~ frutos (pomos, ou caixos de uvas, <sup>espectivas</sup> com as ~~folhas~~ folhagens, debicados por aves pousadas, inferiormente, nas fitas. Encimam estas tarjas, <sup>integrando-se no</sup> frontão e com a mesma altura, placas cujo trabalho figura sereias de cauda le- vantada, tocando instrumentos de sopro de formato em "S" e segu- rando as referidas fitas dos "chutes."

~~De aspecto de conjunto~~ <sup>encosta-se praticamente</sup> o retábulo ~~está~~ completo, embora não íntegro, pois lhe faltam as colunas extremas da fiada superior (substituídas <sup>estando</sup> por desgraciosas peças semelhantes aos pináculos do frontão) e invertida a posição das três placas superiores da bor- dadura lateral esquerda. <sup>aliás,</sup> Nota-se, <sup>perfeitamente</sup> a existência dos orifícios de entrada dos pinos de marfim que seguravam as colunas faltosas.

O marfim é do tipo muito comum na imaginária indo-portugue- sa: esbranquiçado, mate, sem veios e pouco fendilhado.

Restos de pintura aparecem .....

*Acruptada*



e dourados nas tarjas da indumentária.

As placas, com excepção das laterais inferiores, são encai- xilhadas numa moldura esculpida, que é tradicional, formada por uma reentrância e um canelado. <sup>Aquelas</sup> ~~destas~~ apresentam as figuras

dentro dum nicho com arco de meio-ponto, desenhado por verdugo, ~~que se expõe~~ numa espécie de cartela com pontas recortadas, umas planas, outras dobradas, e as demais francamente enroscadas.

A figuração <sup>relevada, planas</sup> dos painéis é a seguinte, da esquerda para a

direita e de cima para baixo, <sup>numerada para facilitar o estudo de</sup>

<sup>representação, sionitaros da arte judo-portuguesa, que se faz adiante:</sup> **I** - St<sup>a</sup>. Agostinho, bispo de Hipona (Africa) e um dos quatro

grandes Doutores da Igreja, representado com hábitos episcopais (capa e mitra), sobre uma túnica que não <sup>corresponde ao</sup> hábito da Ordem dos Agostinhos, que fundou. Com a mão direita segura o báculo de crossa aberta de Bispo, ou Abade, e na esquerda tem o "coração ardente" no amor de Deus, seu atributo corrente (como o é, a partir do séc.XV, a criança que pretendia esgotar o mar com uma concha). A imagem não se identifica com qualquer dos outros Santos <sup>cujo</sup>

<sup>atributo e;</sup> ~~que têm,~~ também, ~~o~~ "coração ardente".

**II** - A Sagrada Família, <sup>que</sup> está, aqui, <sup>suí mate</sup> pelo Padre Eterno, em busto, abençoando de braços abertos, envolto em núvens.

Sob ele plana, batendo as asas, a pomba representativa do Espírito Santo. Numa vertical, simbolizam <sup>unidos, juntos</sup> com a Cristo menino, a Santíssima Trindade. Nas figuras inferiores Nossa Senhora é representada, o que não é vulgar, <sup>tendo</sup> um livro na mão; o Menino Jesus <sup>vestindo</sup> a sua túnica habitual; assim <sup>tambem</sup> S. José, ancião de barba, com manto, e tendo na mão esquerda a vara de açucena clássica.

O grupo assume uma das duas iconografias da nossa Índia, das quais a outra representa, como sucedia na metrópole, as figuras em traje de viagem (S. José, por ex., com chapéu, botas e bastão), reminiscência da fuga para o Egito. A Sagrada Família, chamada "Trindade Terrestre" por contraposição à "Trindade Celeste" referida, representa os parentes mais próximos de Jesus, que podem ser, tam-

bém, sua Mãe e sua Avó. Unidos pelo sangue, são figurados de mãos dadas, num conjunto que <sup>30'</sup> se popularizou a partir da Renascença, já que não conheceu a devoção da Idade Média. Divulgada pela iconografia da Contra-Reforma a "Trias humana", ou "Trindade Jesuítica", aparece no séc. XVII, confirma-o Réau [18], amalgamada com a Santíssima Trindade, como no exemplo em estudo, num tema corrente tratado em Espanha por Murillo, e nos Países Baixos. O Menino é o polo de cruzamento das duas Trindades.

**III** - S. Pedro: o pescador e Príncipe dos Apóstolos, a "pedra" sobre a qual Cristo fundou a sua Igreja, talvez o Santo mais representado da iconografia cristã, ~~por ter sido o primeiro Papa,~~ <sup>muitas vezes revestido</sup> túnica, pálio e tiara, tendo na mão esquerda a vara encimada pela cruz papal e o seu atributo pessoal: o par das chaves simbólicas das portas do céu. Com a mão direita abençoa, no gesto consagrado. Como é de uso, está calçado e usa barba curta e quadrada. A evolução da sua iconografia riquíssima, incluye a alteração do tipo físico; da indumentária (de Apóstolo, na arte primitiva, papal na Idade Média); <sup>e</sup> dos atributos, sendo as chaves, desde os meados do séc. V, o mais persistente, embora outros existam: a barca e o peixe, do pescador; o galo, emblema da sua negação e arrependimento; as cadeias, da prisão; a cruz invertida, do martírio; a cruz com três andadas de braços, uma mais que a dos arcebispos, que é a insígnia da dignidade papal.

**IV** - S. Domingos de Gusmão; ~~vestido~~ o hábito branco da Ordem que fundou, com escapulário frontal, e capa, boquete e capucho negros, cores que simbolizam, respectivamente, a pureza e a austeridade. Extensamente tonsurado, com uma corôa de cabelos, ge-

ralmente se representa com barba curta, ou sem ela, como neste caso. O seu atributo pessoal é o cão malhado de preto e branco tendo uma tocha na boca, que sua mãe viu em sonhos antes do Santo nascer, como preságio de que defenderia/ <sup>a fé da heresia,</sup> com a tenacidade desse animal. ~~Réau~~ Réau [18] afirma tratar-se dum trocadilho entre a definição de Dominicano (Domini canis) e de Domingos, ou Dominicus (Domini custos). Além do atributo do cão, outro tem de comum com S. José e St<sup>o</sup>. António de Lisboa: a vara de azenhas, símbolo de castidade ou, melhor, do seu entranhado culto <sup>para</sup> a Virgem Imaculada. Na imagem combina-se esse atributo com a haste vertical dum crucifixo que ostenta, <sup>o</sup> que não é comum.

**V** - A coroação da Virgem pela Trindade Santíssima; <sup>este</sup> ~~este~~ tema <sup>re-</sup> ~~apresenta-se na placa com a Senhora~~ <sup>desta placa, apresentando a</sup> ajoelhada e de mãos postas, sobre um monte de núvens, ladeada por Cristo (na iconografia da post-Ressurreição, <sup>com</sup> ~~com~~ manto e torso nú, segurando a sua cruz) e pelo Padre Eterno sentado, revestido de pluvial e mitra papal, segurando o globo do mundo (símbolo da autoridade) entre a mão e o joelho esquerdos. ~~Com a direita,~~ <sup>Sustenta</sup> Com a direita, ~~✕~~ juntamente com Cristo, <sup>a</sup> ~~a~~ coroa aberta que sobrepuja a cabeça da Senhora, <sup>esvoaçando sobre aquela</sup> ~~o~~ a pomba simbólica do Espírito Santo, <sup>O motivo da representação, que</sup> ~~vista de frente,~~ <sup>encontra-se num</sup> ~~motivo~~ <sup>num</sup> estranho à Bíblia, <sup>proven</sup> ~~proven~~ dum documento apócrifo e foi popularizado pela "Legenda Dourada" de Jaques de Voragine [21] no séc. XIII, no seguimento de Gregório de Tours, no VI. Não deve confundir-se com outras cenas da glorificação da Virgem, pois nesta, realizada no céu, Cristo, que a coroa, é representado adulto. Segundo a opinião de Emile ~~Mâle~~ <sup>Mâle</sup> [ ], que Réau confirma, <sup>o</sup> ~~o~~ <sup>iconografia</sup> ~~o~~ foi criado, pela arte francesa de duzentos, <sup>sendo</sup> ~~o~~ curiosa a sua evolução: **iconográfica:** 1<sup>o</sup>. - A Virgem senta-se à direita

de Cristo, já coroada (séc.XII); 2º. - É um anjo que a corôa (séc.XIII); 3º. - A corôa é-lhe imposta por Jesus Cristo. Nos secs. XIII e XIV a Virgem apresenta-se sentada e, no XV, ajoelhada perante seu Filho; 4º. - A coroação é feita pelo Padre Eterno (forma típica na pintura do quatrocento italiano); 5º. - A Virgem é coroada pela Santíssima Trindade, como no caso em vista. Esta modalidade aparece, desde o início do séc. XV, em Espanha, França e Itália. Do séc. XVII <sup>existem</sup> ~~as~~ obras primas desta versão ~~em~~ pinturas de Rubens (Louvre, Bruxelas e Berlim), Vela ~~que~~ <sup>que</sup> (Museu do Prado), e outros.

VI - S. Francisco de Assis; o excelso fundador dos "Frades menores", ou Franciscanos, <sup>veja</sup> ~~o~~ hábito de burel dessa Ordem, túnica de mangas largas com capucho, cingido pelo cinto de corda com uma ponta pendendo à frente, tendo três nós, representativos dos votos monacais da Pobreza, Castidade e Obediência, virtudes franciscanas. Descalço, <sup>tem uma</sup> ~~uma~~ tonsura e coroa de cabelos <sup>como</sup> ~~semelhante~~ a S. Domingos, mas <sup>a</sup> ~~uma~~ barba que usou em vida, hirsuta e mal tratada, que Giotto, na sua representação célebre, lhe tirou, <sup>mas</sup> ~~para~~ recomen-  
~~çou~~ a aparecer na iconografia post-tridentina das artes venesiana, bolonhesa e espanhola. Aqui apresenta, nas mãos e pés, os estigmas que Cristo crucificado lhe transmitiu numa visão, <sup>estando encoberto</sup> ~~não se vendo~~ o do peito. <sup>Tem os</sup> ~~os~~ braços cruzados, <sup>gesto</sup> ~~o~~ significação <sup>teve</sup> ~~do~~ da sua conformação e assimilação com Cristo, que se tornou em tema heráldico da sua Ordem. Dois outros atributos estão representados: um, muito comum, é o crucifixo que ostenta na mão esquerda; outro, menos vulgar na iconografia europeia do que na indo-portuguesa, é a ave pernalta, de poupa e pescoço torcido, que o ladeia à esquerda, <sup>certamente</sup> ~~porventura~~

símbolo do célebre sermão que pregou às aves, perto de Spoleto, com Santo António, fizera aos peixes.

**VII** - S. João Batista, o "Percursor" que anunciou a vinda de Cristo e o batisou, sendo o último dos profetas e o primeiro dos mártires.

Representa-se como vivia no deserto; adulto, descalço, com a barba inculta e os cabelos mal tratados, vestindo a túnica curta (exomis), cingida por um cinto de couro, feita de uma pele de camelo, cuja cabeça e patas aparecem pendentes, muitas vezes, entre as ~~pernas~~ pernas. No Ocidente a pele de camelo é substituída pela de ovelha, ou cabra. Na imagem apresenta o <sup>seu</sup> mais corrente atributo <sup>usado pela</sup> arte ~~ocidental~~ ocidental: o cordeiro colocado sobre um livro, que aponta com o indicador direito, símbolo próprio da sua qualidade de Percursor que se dirigia a Jesus dizendo: "Eis o Cordeiro de Deus que tira os pecados do mundo". Outro atributo <sup>muito vulgar</sup> ~~comum~~ é, também, figurado: a vara crucífera de cana com a bandeirola, aqui com uma cruz <sup>que substituiu a normal</sup> ~~nas mãos, geralmente~~ inscrição: "Ecce Ag Dei". Um notável protótipo nacional deste modelo iconográfico, até por <sup>trazer</sup> ~~possuir~~ capa, é ~~ca~~ <sup>"tabua"</sup> ~~quinhentista~~ do políptico de Montemor-o-Velho, atribuível ao Mestre do Sardoal [14].

**VIII** - Nossa Senhora da Conceição; <sup>é traçada</sup> de acordo com a iconografia típica da Contra-Reforma, <sup>que culmina</sup> ~~representando~~ a evolução final da simbologia do dogma da Imaculada, considerando-a o único ser humano que foi concebido isento do pecado original no seio materno (e não por se ter mantido Virgem depois de conceber Jesus Cristo, seu Filho). <sup>Nessa</sup> ~~Nessa~~ evolução, não muito longa, pois remonta aos fins do séc. XV, aparecem, ~~sucessivamente~~ <sup>sucessivamente</sup>: as representações com as "litanias" ~~antecedentes~~ <sup>antecedentes</sup> das virtudes da Virgem; as pinturas com inscri-

ções alusivas ao privilégio; a figuração, legendada, da Virgem no ventre de St<sup>a</sup>.Ana, referenciada pela legenda do "tota pulchra es".  
as composições renascentistas alusivas à graça de Maria resgatando o pecado de Eva; e, finalmente, o tipo definitivo criado pela pintura barroca seiscentista que, desembaraçando a figura de litanias e outros símbolos, a representa somente rodeada de anjos, planando no espaço celestial em plena glória, tendo aos pés a meia lua ou o globo terráqueo e a serpe tentadora cuja cabeça esmaga.

Da pag. 11

IX - S. Miguel, um dos sete Arcanjos de que fala o Apocalipse (além de Miguel: Rafael, Gabriel, Baracael, Uriel, ~~Jeadiel~~ e Seal-tiel), foi o chefe da Milícia celest<sup>ial</sup> que dirigiu o combate contra os anjos rebeldes precipitados no abismo, e é o Defensor da Igreja católica. Também se lhe atribue a condução <sup>das almas</sup> dos mortos, cujos pecados e virtudes pesará no dia do Juízo Final. No Apocalipse salva a "parturiente", símbolo da Virgem e da Igreja, combatendo e matando o dragão heptacéfalo.

S. Miguel

Por influência da Contra-Reforma, o seu culto relança-se e modificam-se a iconografia medieval de cavaleiro, a armadura e as próprias armas. Das cenas da gesta de S. Miguel a mais representada é, precisamente, a da placa em causa, mostrando <sup>o a</sup> S. Miguel cravando a sua lança nas guelas do dragão infernal. Não há que confundir S. Miguel Arcanjo, com asas, com S. Jorge, também guerreiro e combatendo um dragão, que as não possui. De resto os respectivos combates também diferem, sendo o do primeiro <sup>no ar</sup> aéreo e o do segundo no solo.

Quanto à atribuição <sup>considerada</sup> / ao Arcanjo de ~~transportar as~~ pesagem das almas <sup>dos fiéis,</sup> vem de tempos recuados e, como tal, já ~~é~~ figurado em obras românicas. <sup>Na</sup> Idade Média, foi considerado patrono da



corporação dos <sup>dos</sup> oficiais ~~que~~ <sup>autorres de</sup> constroem balanças. Depois de Cristo será a personagem mais importante do <sup>juízo</sup> Julgamento Final e, por isso, em obras <sup>de arte</sup> primitivas assume tamanho desproporcionado. Na placa em questão, o Arcanjo, com as suas asas, veste a cota de armas sobre a túnica curta, calça botas e calca a figurada alada, peluda e cornuda do demónio, que estrebucha, erguendo a cauda, tentando retirar da boca a lança do Santo. Nos <sup>vêm-se</sup> pratos da balança/figurinhas de mãos postas, representam <sup>do</sup> as almas dos fieis que são pesadas para juízo. ~~São de citar como~~ Protótipos metropolitanos <sup>notáveis são os</sup> das "tábuas" que representam o Santo, atribuídas a Gregório Lopes (dos herdeiros do Duque de Palmela) e do políptico de S. Francisco de Évora, em que o demónio é feminino [14].

Criação do génio italiano, o génio espanhol a consagrou de tal forma, que não se pode conceber sem ter presentes a estátua de Montañes da cathedral de Toledo, os paineis de Ribera e Zurbaran e, sobretudo, os de Murillo, que mais de vinte vezes pintou N<sup>a</sup>.S<sup>a</sup>. da Conceição em obras imortais. As representações ind<sup>e</sup>-portuguesas são muito variadas na pormenorisação mas, no séc. XVII, fundamentalmente figuram a Senhora de mãos postas, longos cabelos caindo em madeixas pelos ombros e costas, vestindo túnica com cinto de laço, manto de que uma das pontas atravessa, à frente, em diagonal, para ser apanhado, com a outra ponta, do lado contrário. Indiferentemente <sup>coloca</sup> ~~se~~ <sup>sobre o</sup> ~~apora~~ a Virgem ~~em~~ globo terráqueo, com a serpente demoníaca, envolvidos de núvens e anjos, ou só sobre o crescente lunar, como neste caso, <sup>ou, ainda, directamente sobre a peanha.</sup> / Tratando-se duma placa, a composição enche-se com <sup>uma</sup> ~~o~~ cercadura de núvens onde <sup>esvoaçam</sup> ~~se encontram~~ cabeças de anjo, <sup>ladeando o crescente um</sup> ~~o~~ par de anjos adoradores, ~~que ladeiam o crescente.~~

para a  
pág. 10

Como Flávio Gonçalves, o nosso grande iconólogo, tem frequentemente ensinado [ 8 ] - [ 9 ], as directivas iconográficas aprovadas no célebre Concílio de Trento ~~de~~ 1563, rapidamente se difundiram em Portugal através das Constituições Sinodais dos bispos que, até meados do séc. XVIII, insistiam na ~~indicação~~ <sup>banicção</sup> dos temas que o Concílio reprovava, nomeadamente a imaginária de tendência profana, atentória da moral, com laivos de heretismo, pouca dignidade, etc. O cumprimento das determinações explicitadas era rigorosamente fiscalizado pelos bispos e "visitadores" das dioceses, pelos membros da Inquisição e pelo clero, o que originou uma terrível iconoclastia<sub>x</sub> que culminou no séc. XVII. Destruíram-se <sup>númera</sup> ~~i-~~ imagens, quadros, retábulos, frescos, etc., de que o referido autor dá uma ementa esclarecedora. Isto não quer dizer que, felizmente, algumas obras abrangidas pela repressão post-tridentina não tenham escapado, <sup>que não</sup> e até tenham sido executadas outras em manifesto desacordo com os seus preceitos.

De ~~qual~~ qualquer forma, a partir dos finais do séc. XVI verificou-se a profunda influência exercida <sup>pelo ditames do Concílio</sup> / nos nossos artistas, <sup>taa dutida na</sup> ~~quer pela~~ eliminação de complementos profanos, ou pitorescos, <sup>e na</sup> ~~quampela~~ escolha de assuntos que melhor se coadunassem com as <sup>suas</sup> ~~ditas~~ determinações, dentro duma simplificação e dum ~~dramatismo~~ <sup>dramatismo</sup> que copiamos <sup>da arte italiana, indiscutivelmente,</sup> ~~de Espanha e, através dele, da Itália.~~ <sup>através da espanhola.</sup>

No séc. XVII vulgarisaram-se as cenas da Paixão de Cristo, da Natividade e Infância de Jesus e, sobretudo, - e isso interessa ao caso vertente -, da Sagrada Família (~~cujo~~ <sup>cujo</sup> culto <sup>e</sup> típico da Contra-Reforma), das imagens de S. Pedro (como símbolo do poder papal), de S. Miguel vencendo o Demónio, assimilado à derrota da herezia protestante. O culto dos Santos não foi alterado, mas

alguns reviveram do olvido como, por ex., S. José e, nomeadamente, os grandes Fundadores, pregadores e Doutores da Igreja que combateram heresias (S. Francisco de Assis, Stº. Agostinho, S. Domingos) ou iluminaram o mundo cristão com os seus milagres (Stº. António de Lisboa, por ex.). Flávio Gonçalves destaca os temas do

que chama a "arte militante da Contra-Reforma", nomeadamente ~~as~~ <sup>as tão</sup> ~~representações~~ <sup>representações</sup> ~~de~~ <sup>de</sup> ~~representações~~ <sup>representações</sup> ~~em~~ <sup>em</sup> Portugal, das Almas do Purgatório, ~~o~~

~~e~~, sobretudo, da Imaculada Conceição, cujo culto, propagado por Franciscanos e Jesuítas, tomou extraordinárias proporções. Em 1644

D. João IV escolhia-a para padroeira do Reino, confirmando <sup>, aliás,</sup> uma devoção <sup>que vinha do séc. XIII, pois está confirmada a sua festa, nessa cerimónia, realizada no mosteiro de Pombeiro.</sup> ~~que vinha do séc. XIII, pois está confirmada a sua festa, nessa cerimónia, realizada no mosteiro de Pombeiro.~~ (A Eucaristia foi outro tema candente e

representado de forma vária, nomeadamente sob a forma das Sagradas Espécies consagradas e adoradas por anjos.

Vê-se, assim, que os painéis do retábulo indo-português ~~que se~~ <sup>que</sup> ~~estuda~~ <sup>estuda</sup> são um verdadeiro repositório de ~~imagens~~ <sup>motivos</sup> religiosas da Contra-Reforma, o que não admira pois que, sendo seguramente seiscentista, como se verá, reflete a acção didáctica dos Jesuítas e dos Franciscanos, seus grandes obreiros e, então, os mais opero-

~~so~~ <sup>so</sup> Missionários da nossa Índia, ~~e~~ <sup>e</sup> sob cuja égide trabalhavam, ~~na~~ <sup>na</sup> ~~execução~~ <sup>execução</sup> de ~~imagens~~ <sup>imagens</sup>, as oficinas locais de ~~santeiros~~ <sup>santeiros</sup>. <sup>A tal acção</sup> ~~Correspon-~~ <sup>de, de resto,</sup> ~~de~~ <sup>de</sup> ~~resto,~~ <sup>resto,</sup> ~~uma~~ <sup>uma</sup> ~~abundante~~ <sup>abundante</sup> ~~imaginária~~ <sup>imaginária</sup> ~~com~~ <sup>com</sup> ~~iguais~~ <sup>iguais</sup> ~~temas~~ <sup>temas</sup> e Santos, espalhados, aos milhares, ~~em~~ <sup>em</sup> Portugal ~~e~~ <sup>e</sup> ~~todo~~ <sup>todo</sup> ~~o~~ <sup>o</sup> mundo, ~~do~~ <sup>do</sup> Brasil à Indonésia, ~~na~~ <sup>na</sup> ~~forma~~ <sup>forma</sup> ~~de~~ <sup>de</sup> ~~figuras~~ <sup>figuras</sup> de vulto ~~(de~~ <sup>(de</sup> ~~pedra,~~ <sup>pedra,</sup> ~~ma-~~ <sup>ma-</sup> ~~deira,~~ <sup>deira,</sup> ~~marfim,~~ <sup>marfim,</sup> ~~ou~~ <sup>ou</sup> ~~mistas)~~ <sup>mistas)</sup>, ~~relevos~~ <sup>relevos</sup> de madeira, ~~em~~ <sup>em</sup> ~~marfim~~ <sup>marfim</sup> e, até, pinturas de cavalete ~~e~~ <sup>e</sup> murais.

~~Tornando~~ <sup>Tornando</sup> ~~o~~ <sup>o</sup> retábulo em causa, <sup>anota-se que</sup> ~~também~~ <sup>também</sup> ~~têm~~ <sup>têm</sup> ~~si-~~ <sup>si-</sup> ~~gnificando~~ <sup>gnificando</sup> o Sol e a Lua que figuram nas zonas laterais do ~~frontão~~ <sup>frontão</sup>. <sup>seu</sup> Com efeito são representações de astros que, na Antiguidade, per-

sonificavam divindades pagãs (Hélios e Artemisia) <sup>, respectivamente</sup> de origem Oriental e <sup>depois,</sup> helénica, locais mortuários com significação funerária, o que explica o seu aproveitamento na representação da crucificação de Cristo, onde são vulgarmente figurados ~~como aqui;~~ o Sol à direita do Salvador, e a Lua à esquerda. <sup>Nas também se conside-</sup> ~~ram como~~ <sup>ram como</sup> pré-figurando o Antigo e o Novo Testamento (que <sup>da-</sup> ~~de~~ <sup>quele</sup> retira os ensinamentos, como a <sup>a luz</sup> Lua/<sup>provindo de</sup> do Sol), <sup>da</sup> ~~da~~ <sup>da</sup> interpretação da passagem do Evangelho de Mateus (24, 29) (que, aliás, foi adaptada, pois se não refere à crucificação, mas ao fim do mundo):

"Logo depois da tribulação daqueles dias, o Sol escurecer-se-á e a Lua não dará a sua claridade";

A nota decorativa exótica é <sup>dada</sup> ~~imposta~~ ao conjunto pelas figuras das placas extremas do frontão, que seguram, <sup>como se disse,</sup> / ~~em~~ uma das mãos, a fita da "chute" dos "grotescos", <sup>empunhando na</sup> / ~~em~~ outra, empunham a trombeta em forma de "S" que simulam tocar. <sup>trata-se de</sup> ~~são~~ / seres míticos com torso que se afigura ser de homem, e cauda escamosa de peixe, <sup>com o</sup> tendo extremo bifurcado, que se ergue para cima. À primeira vista ~~afigu-~~ <sup>assimilam-se a</sup> ~~as~~ sereias, seres femininos da mitologia clássica que tão importante papel tiveram na literatura, no "folklore" e na arte portuguesa, e que sob estes aspectos se acham <sup>exaustivamente</sup> ~~completamente~~ estudadas nas obras de Fernando de Castro Pires de Lima [15] [16]. Às vezes se representavam com uma única cauda, outra, com duas, correspondentes às pernas humanas. Da primeira versão ~~se~~ citam-se as que decoram mísulas das nervuras de abóbadas do Convento de Cristo; se perfilam, ladeando a porta principal, na célebre "Casa das Sereias", do Porto; ou nadam, tocando instrumento de sopro, em azulejos da igreja da Madre de Deus, em Lisboa. <sup>com</sup> ~~com~~ duas caudas enroladas, também de peixe, <sup>e'</sup> a maioria das muitas que existem nos

célebres painéis de azulejo do palácio dos marqueses de Fronteira (Lisboa). Finalmente também se representam com dupla cauda de serpe (portanto sem barbatana caudal), e é o caso das da igreja do Senhor de Matosinhos, da talha da igreja do convento de Jesus (Aveiro), e da igreja de Santo Amaro, de Lisboa, onde separam painéis azulejares. Nos tempos clássicos <sup>as</sup> sereias <sup>eram</sup> representadas com torso de mulher, <sup>e</sup> garras, cauda e <sup>ave de</sup> asas de rapina. <sup>Desse</sup> <sup>tipo</sup> também entre nós se encontram, <sup>por ex. na</sup> porta de Poente e em capiteis do Mosteiro dos Jerónimos.

Na mitologia indiana existem duas figurações de sereia: a Matsya, representando o primeiro avatar de Vichnu, dito "do peixe", que tem tronco masculino e cauda escamosa <sup>de peixe,</sup> bifurcada no extremo; e a Nâga (ente masculino) <sup>se apresentam com</sup> e Nagini, ou Nagi (ente feminino), que ora <sup>como</sup> o torso correspondente ao sexo e cauda ondulante de serpente, ora <sup>Naquele</sup> <sup>têm</sup> mesmo serpentes. <sup>Naquele</sup> geralmente ~~se apresentam com~~ a cabeça humana protegida pelo "capelo" da naja, a conhecida e venenosa cobra indiana dos encantadores de serpentes. Nâgas e Naginis são génios tutelares das águas, em cujos fundos vivem, e de representação comum, por ex., como pernas-cariátides de <sup>vários tipos de</sup> ~~contadores~~ /contadores indo-portugueses do séc. XVII. Aí se figuram com <sup>as</sup> caudas enroladas de serpe, tanga s de folhagem e torso s masculino s, ou feminino s (não raro, então, segurando os seios com as mãos), e adereçados de joias. Pelo contrário, o Matsya referido <sup>x</sup> tem reduzida intervenção na dita arte. Um raro exemplo constitui a colcha seiscentista, pertença do Museu de Arte Antiga (inv<sup>o</sup>.635), onde tal <sup>aparece</sup> ser ~~existe~~ bordado <sup>repetidamente</sup>.

Postas estas considerações de ordem geral, e sabido que instrumentos de sopro em "S" <sup>se</sup> ~~usavam~~ usavam na India (<sup>vêm</sup> ~~vêm~~-se, por ex.,

*bastantes nas gravuras das*  
[10], *é natural* ~~que~~ os seres míticos do retábulo que se estuda *sejam* ~~sejam~~

Matsya se, como parece, têm torso masculino. Mas se era feminino, e o tempo e o desgaste *que* fez desaparecer os seios, *trata-se,* ~~sejam~~ *de* reias, *elementos* ornamentais *muito* característicos da nossa época dos Descobrimentos, *e do séc. XVII, cuja exótica feição* ~~indiana~~ *deles* dada pelos instrumentos que embocam.

A propósito se adianta *representar* ~~uma~~ Nâga o ser que substitue o Demónio na imagem de S. Miguel Arcanjo *representada* na Fig. .

### 3 - O RETÁBULO EM SI MESMO

A história da evolução dos retábulos de igreja portuguesas está feita nas nossas histórias de arte e, nomeadamente, dos de *talha* ~~de~~ madeira, *entalhada* *e conhecida* na obra fundamental *de* Robert Smith [20].  
Aí, no final do Cap. IV, conclue o autor que, na fase quinhentista, não chegaram os nossos retábulos, praticamente, a conhecer os elementos da gramática decorativa inicial da Renascença italiana, processada entre 1520 e 1540, com os seus medalhões, vasos e folhas estilizadas. *Com efeito,*

*perava,* *para* Nos meados do século, *seguimos* ~~processa-se~~ a influência da escola Maneirista de Antuérpia, através da cópia dos desenhos gravados que recebiamos do Norte da Europa, *mas* *já* era *o* estilo de Sérlio que *im-*  
No último quartel do século, *característico* com os seus elementos decorativos: edículas, pintos, tabuletas, figuras geométricas, tudo en-  
formado em esquemas desequilibrados, de proporções alongadas, que *se* ~~se vão~~ *se foram* pouco a pouco normalizando.

No final do século os nossos retábulos *consideravam, essencial-* ~~eram~~ *fundamen-*

talmente, <sup>estruturas</sup> molduras para encaixilhamento <sup>os painéis</sup> das obras dos grandes pintores da época. Surgiu<sup>u?</sup> então, como saudável reação aos exageros maneiristas e consubstanciando o nosso temperamento artístico, o retábulo pleno, simétrico, equilibrado, de que foram epígonos os irmãos Gaspar e Domingos Coelho, nomeadamente o primeiro que, na sua obra de 1582 a 1605, demarcou esse campo com os característicos retábulos da sé de Portalegre e da igreja do Carmo, em Coimbra. Os irmãos Coelho não puderam furtar-se à influência espanhola na proliferação da imaginária e de elementos da arquitectura, característicos das suas composições. Como vinca Smith, verifica-se, <sup>então,</sup> nos retábulos um tratamento que pode chamar-se "arquitónico", pois os transforma, na 2ª. metade do século, em verdadeiras fachadas de edifícios, com a sua compartimentação estabelecida pelas <sup>prumadas</sup> ~~colunas~~ de colunas e de elementos horizontais, <sup>convídos.</sup> São impressionantes as analogias entre aqueles e estas, que se verificam numa mesma igreja, como sejam a de S. Vicente (Abrantes), S. Domingos (Viana do Castelo) e das Misericórdias de Guimarães e Aveiro.

A gramática decorativa da fase seiscentista dos nossos retábulos manteve-se de 1600 a 1675 pois, como fazem notar Kubler e Soria [12], a perda da independência originou a escassês de encomendas aos artistas e, mesmo depois de 1640, não <sup>as</sup> propiciavam os tempos que corriam de instabilidade e pobreza. Por isso se repetem, incansavelmente, os motivos geométricos (além dos que enformam a própria concepção formal do retábulo) em moldurados, discos, ziguezagues, "bicos de diamante", etc., de inspiração serliana. Mas aparecem também, <sup>possível</sup> talvez como reminescência da talha do século anterior, os "grotescos" delicados, <sup>sob a</sup> forma das chamadas

"chutes", composições verticais em que predominam os frutos agrupados, seguros por fitas, ou cordas. Característico é o uso da "cabeça de anjo", que se vem repetindo desde os meados de quinhentos. Os fustes das colunas (frequentemente da ~~Ordem~~ Ordem Coríntia) apresentam-se com o terço inferior decorado por composições de cartelas, "pontas de diamantes", cabeças de anjo, máscaras, pássaros, folhas de acanto, etc., moda que traduz a influência da decoração espanhola do séc. XVI.

Os referidos retábulos da igreja de N<sup>a</sup>.S<sup>a</sup>. do Carmo, de Coimbra, e da sé de Portalegre, que especialmente nos interessam, são encomenda do célebre Carmelita e *Esmoler*-mor do Cardeal-rei D. Henrique e Filipe I, D. Frei Amador Arrais, que professou naquela igreja e foi nomeado bispo de Portalegre em 1581. Logo a partir do ano seguinte encomendou, para a sua sé, cinco retábulos, incluindo o do altar-mor, em causa. Resignando à diocese em 1596, voltou ao colégio do Carmo, em Coimbra, onde mandou executar, também, o retábulo principal, que se sabe ser das mãos dos irmãos Gaspar e Domingos Coelho. Pela inegável semelhança que ~~tem este~~ *de Coimbra tem* retábulo/com o de Portalegre, é natural que *este* seja da mão dos mesmos artistas. Ambos possuem, aliás, pinturas de Simão Rodrigues, e ambos enchem, de alto a baixo, o fundo da capela-mor, adaptando-se às suas ~~zonas~~ *zonas* rectangular e semi-circular. As Figs. 2 e 3, respectivas, não carecem de grandes *considerações,* ~~explicações,~~ sendo apenas de notar que, na profunda simplicidade e simetria de ambos os retábulos, um forte arco, com sectores esculpidos, remata o frontão semi-circular pintado; os nichos das prumadas laterais são reservados para imagens, bem como o ~~x~~ nicho ~~x~~ central *da* fiada *inferior*, onde está colocado o orago; que as colunas são decoradas, nos terços *baixos, pela* ~~inferiores,~~ *com* justaposição de cabeças de anjo que aparecem, tam-



bém, nas arquitraves; que existe um embasamento geral, <sup>de</sup> maior altura que <sup>a das</sup> faixas intercalares horizontais.

Os Coelhos criaram, <sup>para,</sup> de facto, uma nova fórmula para o nosso retábulo <sup>de igreja,</sup> que ultrapasse <sup>u</sup> em dinâmica e ritmo os exemplares renascentistas de pedra, baseados em esquemas <sup>semelhantemente</sup> também geométricos e arquitectónicos, mas sem a força daqueles. <sup>Isso se nota nos, tão</sup> conhecidos, da capela-mor da sé da Guarda (João de Ruão, cerca de 1552); ~~da~~ da capela do Santíssimo Sacramento da ~~de~~ Sé Velha de Coimbra (atribuído a Tomé Velho), ambos de planta curvilínea tendo as edículas preenchidas por imaginária e relevos sacros; e, ainda, ~~da~~ da capela-mor dos Jerónimos.

#### 4 - AS SIMILITUDES INDO-PORTUGUESAS

Os retábulos das igrejas da Índia portuguesa foram estudados por Mário Tavares Chicó que, com ~~o~~ Reinaldo dos Santos e Carlos de Azevedo <sup>[1][2]</sup> dedicaram a sua atenção a várias facetas da arte de Goa, Damão e Diu, em obras e artigos de alto valor e interesse. <sup>Para isso, e</sup> ~~Além,~~ sob o patrocínio do então Ministério do Ultramar, o primeiro organizou e dirigiu uma missão de estudo à Índia portuguesa, da qual fez parte o último, o Arqº. Humberto Reis e o fotógrafo José Carvalho Henriques, missão que recolheu, diz Carlos de Azevedo, muito material para estudos subsequentes, aproveitado em livros, conferências, artigos, exposições, etc. Esse manancial, património da nação que o pagou, não se sabe onde pára. Tentei, em 1973, <sup>desembai-lona</sup> ~~em~~ "Junta de Investigações do Ultramar", onde não estava, <sup>ou</sup> ~~na~~ <sup>na mão de</sup> ~~de~~ pessoas ligadas aos intervenientes falecidos, <sup>sem</sup> nada lograr obter. Julgo que a <sup>atual</sup> Secretaria da Cultura tem, neste caso, uma acção a cumprir, sabido que não mais se repetirão a ~~as~~ circunstâncias

cias em que tal acervo foi recolhido, e que é mister esteja à disposição dos estudiosos da matéria, já que a todos pertence e não a particulares que, porventura, o guardam, *aliás sem interesse.*

É curioso que o malgrado Prof. Chicó num dos seus artigos [ 3 ], ao estudar a escultura decorativa e a talha das igrejas da nossa Índia, falando ~~x~~ embora dos motivos da Renascença francesa e italiana e <sup>do, extraído</sup> do tratado de Sérlio, que encontrou nos retábulos locais, pouco diz acerca da constituição e decoração dos <sup>ditos</sup> maneiristas. E noutro artigo, ~~m~~ que antecede aquele na mesma revista [ 4 ], ~~x~~ trata da igreja do Priorado do Rosário, de Pangim, ~~m~~ iniciada em 1543 e construída ~~x~~ ainda por artistas idos do Reino ("reinois"), mal se refer <sup>indo,</sup> também, ao retábulo maneirista da cabeceira (Fig. 4). ~~Este,~~ <sup>seus</sup> desprovido já dos ~~seus~~ painéis pintados, tem a constituição singular e modesta do que estudamos, abstraindo da existência do nicho inferior contendo a imagem do Orago (que se encontra, também, nos do Carmo e Portalegre) e do remate com o Calvário esculpido. Lá estão os nove painéis, as colunas decoradas no terço inferior, os elementos horizontais com cabeças de anjo, o embasamento <sup>mais</sup> ~~parale-~~ ~~gado.~~ *alto.*

Em igrejas mais tardias, como a do Convento de Santa Mónica (o maior português, depois de Odivelas, cuja execução durou vinte anos, a partir de 1627), e a sé patriarcal de Goa (começada em 1562 e terminada em 1631, no governo do conde de Linhares) executaram-se <sup>também,</sup> no altar-mor, retábulos do tipo geométrico <sup>com</sup> ~~de~~ embasamentos separados por colunas e arquivoltas. Mas <sup>em</sup> ~~em~~ <sup>ambos,</sup> apenas <sup>qualquer deles</sup> existem (descontadas as composições do frontão, adaptadas à sua forma ~~de~~ <sup>de</sup> semi-círculos) duas fiadas de três edículas, que ou são

nichos com abóbadas de vieira estilizada, preenchidos por imagens, caso de Santa Mónica (Fig. 5 ), ou painéis de remate semi-circular com baixos-relevos de Santos, policromados e dourados, duma exuberante riqueza, caso da sé de Goa (Fig. 6 ). Em ambos os retábulos se mantêm, com naturais <sup>fundamenteis,</sup> variantes, os elementos architectónicos, muito enriquecidos, no segundo, pela riquíssima talha, revestindo as colunas dum cloisoné de quadrifólios e abundante de cachorradas, molduras entalhadas e painéis de flores estilizadas em retângulo, manifestamente barrocos. É curioso que à estruturação destes retábulos corresponde, <sup>como na misaóide,</sup> a configuração architectónica das fachadas, - ou dos ~~seus~~ troços entre torres -, de grande número de igrejas locais, em que as colunas, por vezes, são geminadas e os painéis, ou nichos, substituídos por portas, janelas e óculos. Folheia-se o livro de Carlos de Azevedo sobre a arte cristã na Índia portuguesa [2] e, abstraindo de frontões e tímpanos, encontra-se o modelo na Sé, nas igrejas do Seminário de Rachol, de Cortalim, de Santana de Talaulim, de S. Paulo de Diu, e nas da Velha Goa: Bom Jesus, N.ª. S.ª. da Graça (Agostinhos), S. Francisco, <sup>que têm</sup> fachadas diferentes das portuguesas que não sofreram a influência do "Jesu" jezuita de Roma. São, aliás, <sup>fachadas</sup> mais monumentais e directamente <sup>derivadas</sup> das concepções maneiristas italianas, chegando ao ponto de copiar, servilmente, pormenores do tratado de architectura de Serlio [5].

Pode, pois, afirmar-se que não faltavam ao artista, certamente goês, que congeminou e esculpiu o retábulo de marfim em apreço, exemplos <sup>maneiristas locais</sup> ~~estrangeiros~~ que, aliás, seguiu cuidadosamente, resolvendo, com a fértil imaginação oriental, o problema do encaçamento e dos remates laterais. No tímpano aplicou ~~■~~ figuras

Arto  
goês

das pseudo-sereias, a Matsyas indiana, ~~representada~~ (de torso masculino e tocando um instrumento industânico) e, com o habitual à vontade dos artífices indígenas, o Sol e a Lua, elementos simbólicos da crucificação de Cristo, que é muito provável até ~~se encontra~~ <sup>se encontra</sup> ~~em~~ <sup>em</sup> qualquer ~~parte~~ <sup>fronção</sup> dos retábulos das igrejas goesas, onde tal cena sacra é habitual, como já se viu suceder na sé e em Santa Mónica. <sup>Esses anjos</sup> Estão, de resto, figurados ladeando uma adoração do Santíssimo, como aqui, na pintura da ~~uma~~ arca indo-portuguesa <sup>representa-</sup> ~~representada~~. <sup>da na fig. 8</sup> ~~adiantes~~. Por uma questão de simetria, o artezão quiz repetir o par de anjos ajoelhados do motivo central, mas teve o cuidado de os figurar segurando os astros e não de mãos postas.

A "Adoração do Santíssimo Sacramento" sob as <sup>dupla</sup> ~~duas~~ espécies, do pão (hóstia) e do vinho (cálice), não é rara na arte indo-portuguesa e recorde-me, por ex., duma pintura de artista local existente no tímpano duma zona abobadada do convento de Santa Mónica (Fig. 7), ~~na qual~~, além dos anjos que seguram o cálice-ostensório, existe outro par incensando-o com <sup>turíbulo</sup> e, ladeando o grupo, duas Santas Mártires. Santa Mónica, um dos maiores edifícios que construímos fora da metrópole, como se disse, sofreu um grande incendio em 1636. Como tem paredes e abóbadas revestidas de pinturas, algumas, que resistiram, serão anteriores, <sup>tendo sido as demais</sup> ~~outras~~ refeitas pouco posteriormente a essa data. Outro Motivo <sup>se encontra</sup> semelhante ~~é a pin-~~ ~~tado~~ No interior da tampa duma arca de sicupira negra, ou "matazana", móvel caracteristicamente indo-português de que existem espécimes quinhentistas ~~e~~ ~~mas~~, sobretudo, seiscentistas, com belas ferragens de ferro do estilo indo-muçulmano, ou mogol. No exemplar seiscentista da Fig. 8, que pertenceu à colecção Arthur de Sandão, leiloadá <sup>há anos,</sup> ~~em 19...~~ a "Adoração" faz-se sobre um altar de

frontal adamasado, segurando os anjos, aqui de pé, na base da custódia-cálice, <sup>que tem</sup> ~~tem~~ todas as características das peças da <sup>época:</sup> ~~da~~ **XVII** colunas, <sup>as</sup> pináculos, lanternim, tintinábulo, etc. ~~x~~ **No alto** lá estão o Sol e a Lua, como atrás se disse. ~~F~~ **No** estrado do altar, muito apagada, <sup>uma</sup> ~~é~~ legenda em que parece ler-se:

LOVVADO SEIA O (?)

SANTISSIMO SACRAM

ENTO (?)

Curiosas as cenas laterais, a da esquerda representando S. Francisco de Assis ajudando, sózinho, à descida de Cristo da cruz e, a da direita, ~~representando~~ <sup>embalgando</sup> Nossa Senhora / ~~do~~ **Rosário** a S. Domingos, acompanhado por S. Francisco. O envolvimento da Virgem com o Menino por um **Rosário**, deriva da evolução de motivo mais antigo (colar de corolas), e <sup>aparece também</sup> ~~é frequente~~ em placas cingalo-portuguesas de marfim <sup>representando</sup> ~~figurando~~ Nossa Senhora do Rosário. Reservei para final a "Adoração" mais célebre, e também mais conhecida, ~~que se representa~~ ~~em~~ embutida no tampo da discutida "mesa de missa", ou "credência", dos Jesuítas de Lahore, hoje no Victoria and Albert Museum (invº. I.S.15-1882) (Fig. 9). Rodeado por quatro <sup>contendo</sup> ~~caixilhos~~ / figuração humana, <sup>herdados</sup> animais míticos, elementos decorativos em "S" (talvez / da Renascença europeia) e vergôntes ondulantes, do mais puro estilo mogol, está o painel quadrado <sup>contendo</sup> ~~(descentrado)~~ com a "Adoração" feita por quatro anjos, <sup>e</sup> envolvida pela portuguesíssima legenda:

LOVVADO/SEIA/OSANTISSIMO/SACRAMENTO

Os tratadistas ingleses R. Edwards e K.B. Codrington ("APOLLO", nºs ~~x~~ 122 a 124, de 1935) e a propósito desta mesa, classificaram o mobiliário europeu com ~~as~~ características indianas, em dois grupos:

o "de influência missionária", e o de "mesas e contadores feitos na Índia segundo modelos ocidentais". Na realidade, e no que toca às peças executadas nos nossos territórios enquanto lá estivemos, só houve peças indo-portuguesas, como é óbvio, porque sendo os únicos civilizadores, fornecíamos modelos e ideias portuguesas. E nas encomendas <sup>que al faziamos, ou</sup> feitas fora desses territórios, as legendas, bra-zonário, figuras e motivos nacionais, a emblemática cristã, as formas estruturais metropolitanas, são penhor da existência duma arte luso-oriental que temos de reivindicar, <sup>por muito que pese a outros</sup> ~~radicais ingleses.~~

Resta tratar da figuração sacra do retábulo em estudo, <sup>que se fará de seguida, respeitando a numeração atrás indicada.</sup>

**I** ~~Um~~ motivo central, a coroação da Virgem, não conhecemos qualquer representação indiana em pintura, escultura, ou relevo, o que não quer dizer que não exista, ou esta será a primeira. Tema bastante comum na metrópole, seria levado para a Índia em desenho, ou gravura, pelos nossos Missionários e logo traduzido pelo artezão na placa, até porque qualquer das figuras (Cristo ressuscitado, o Espírito Santo, o Padre Eterno e a Virgem ajoelhada) faziam parte da produção da imaginária <sup>local,</sup> com mais ou menos frequência. <sup>Do 1º, só conheço um exemplar,</sup> ~~Do 1º, só~~ não é comum, mas o 2º. e 3º. encontram-se nas placas cimeiras da "Árvore da Vida" de inúmeros "Bons-Pastores", e a 4º. é corrente nos "Presépios" de figuras avulsas. De resto a <sup>ta</sup> ~~correção~~ da composição do conjunto aponta para protótipo europeu. Mas podia perfeitamente inspirar-se, <sup>por ex.,</sup> na figuração da Santíssima Trindade que coroa o frontão quebrado do retábulo de S. Francisco Xavier na igreja do Bom Jesus de Goa <sup>E</sup>, <sup>figurado na obra de Repolla-Testa [17].</sup>

**I** - Não conheço qualquer representação de Stº. Agostinho na imaginária avulsa, ou em placas, de origem indo-portuguesa. Talvez não fosse Santo popular e, como tal, apenas figurasse nas igrejas,

Para a pag. 28

dada a importancia que dinha na iconografia da Contra-Reforma com um dos quatro grandes Doutores da Igreja do Ocidente que, como se sabe, são Stº. Ambrósio, S. Jerónimo, Stº. Agostinho e S. Gregório I, Papa. Os quatro grandes da <sup>do</sup> Orienta são Stº. Atanásio, S. Basílio, S. Gregório de Nazianzo e S. João Crisóstomo. Actualmente são <sup>tanta</sup> os Doutores da Igreja, escolhidos pela santidade da vida, ortodoxia doutrinal e ciência sagrada. Em 1966 foi publicado um album com magníficas ilustrações referentes à Ásia portuguesa [17] onde se encontram, além de <sup>fachadas e</sup> interiores de templos da nossa Índia, muitas reproduções de imagens, relevos, retábulos, etc. Aí <sup>descobri</sup> ~~encontrar~~ dois relevos com a figura do Santo. Um, existente na igreja de N.ª S.ª. do Rosário, de Damão, é obra de santeiro popular, e representa-o em busto, com pluvial e mitra, livro e báculo, esculpido e policromado com a forte verdade e a pujante, ~~mas~~

<sup>frusti,</sup> estilização que tais artistas dão às suas figuras. O outro exem-

plar, muito mais requintado, mostra o Santo num <sup>magnífico painel em</sup> ~~espantoso grupo~~

dos quatro Doutores <sup>da Igreja</sup> do Ocidental (Fig. 10), <sup>da prebela do altar mandovi de</sup> ~~cujá tálha tem uma tal~~

<sup>pujanca</sup> e riqueza de ouros, <sup>na a proximidade dos seus relevos,</sup> ~~que, com outros semelhantes,~~ jus-

tifica <sup>to ao trabalho do</sup> o epíteto de "Goa dourada" dado à cidade de Mandovi. <sup>Quam</sup>

<sup>o painel,</sup> pelo seu despojamento ~~bele~~ de pormenores, ponto de vista escolhido e hieratismo <sup>das figuras e suas</sup> expressões, - impassíveis à maneira da

escultura indiana; agiganta as figuras, <sup>que</sup> facilmente se <sup>identificam,</sup> ~~reconhecem,~~

da esquerda para a direita: Stº. Ambrósio, mitrado por ser bispo

de Milão; S. Jerónimo pelo seu leão (com cara de gente e língua

de fora), com as grandes barbas de penitente e o chapéu cardinalí-

cio indevido, pois não foi cardeal mas secretário do Papa S. Dama-

so, glória vimaranense; S. Gregório I, Papa, com a mitra e a vara

crucífera papais; e Stº. Agostinho, <sup>com a</sup> mitrado e ~~o~~ báculo <sup>de</sup> ~~como~~ bispo

Goa. Este relevo da se'co mo os de vilas ignorar, pela

3

de Hipona, ~~o~~ o ~~o~~ livro, atributo comum a todos os restantes Doutores da Igreja. Falta-lhe, aqui, o "coração ardente" ~~que~~ que exhibe na placa do retábulo de marfim.

II - A "Sagrada Família" devia ser um tema popularíssimo da imaginária indo-portuguesa, a avaliar pela quantidade de espécimes que chegaram até nós, sobretudo dos sécs. XVIII e XIX. Rareiam, porém, os do séc. XVII e, no meu inventário, apenas referenciei quatro dessa centúria. Duma forma geral, em todas as épocas, as tres figuras são de vulto e dão as mãos, estando colocadas em linha sobre uma base comum moldurada, ou com embutidos e pés baixos. Dos referidos conjuntos seiscentistas de vulto, dois têm as imagens de marfim e o terceiro de madeira, com cabeças, mãos, pés e adereços de marfim. Diferem da representação da placa, ou por faltar o livro à Virgem (que então pousa a mão no peito), ou por estar S. José vestido de túnica curta, ~~com~~ <sup>tendo o</sup> chapeu às costas e botas altas e bastão de viandante.

Placa com a Sagrada Família só conheço uma, tão rara como bela (Fig. ~~1~~ ), de que é feliz possuidor o dono do retábulo que se trata. Não sendo da mesma mão (repare-se nas expressões fisionómicas e no tratamento mais naturalista e incisivo dos trajos) pode dizer-se que é, iconograficamente, igual à do retábulo. As diferenças estão na túnica curta, botas e chapeu do S. José (no que acompanha os grupos de vulto) e no gesto do Padre Eterno, representado na posição clássica de abençoar com a dextra, segurando o globo do mundo na sinistra. A pomba do Espírito Santo sobe, por falta de altura, e as núvens recheiam-se, decorativamente, de cabeças de anjos. A placa avulsa é, sem dúvida, ~~uma~~ <sup>quanto a</sup> composição e esculpido, superior à do retábulo. ~~Uma~~ <sup>Outra</sup> representação, <sup>em talha,</sup> da "Sagrada Família", existe no altar lateral, do lado da ~~capela~~ <sup>epístola,</sup> da igreja



de N<sup>a</sup>. S<sup>a</sup>. do Rosário de Damão [17].

III - S. Pedro, mau grado a sua importancia na imaginária e pintura portuguesas dos sécs. XVI e XVII, não deve ter logrado grande culto na Índia, pois são raríssimas as suas imagens indo-portuguesas. Por isso, e pela expressão e dignidade <sup>que a enformam,</sup> tem muito interesse o <sup>raro</sup> exemplar da Fig. 12, pertencente à colecção do Snr. António Brandão Miranda, do Porto, hoje residindo em Nice. Na posição do congénere do retábulo, tem a capa curta e uma estola crusada sob o cinto, tres coroas (e não duas) na tiara, e a mão esquerda com officio destinado a introduzir o báculo, ou bastão crucífero, de prata, que ~~já não existe.~~ <sup>já não existe.</sup> Embora o tratamento fino e realista das feições e do cabelo e barba apontem para época posterior, a imagem é seiscentista pelo tratamento das pregas da indumentária, das mãos, e pelo modelo da peanha. As orlas <sup>do saio com</sup> "círculos tangentes com o centro marcado" encontram-se, <sup>Tambem,</sup> em muitas imagens de Virgens do séc. XVII. Uma <sup>estátua</sup> ~~imagem~~ de pedra de S. Pedro, com a chave mas sem insígnias papais, encontra-se na fachada da igreja de S. Caetano, de Goa, e uma ~~outra,~~ popular, de madeira policromada, num altar da igreja de Santo António da mesma cidade [17].

IV - De S. Domingos, Santo Fundador de grande projecção na Índia, não conheço qualquer representação escultórica avulsa, ou entalhada, de origem indo-portuguesa, <sup>o que é estranho.</sup> Em compensação, pequenas figurinhas do Santo, acompanhado, ou não, do <sup>seu</sup> cão, aparecem, com frequencia, nas peanhas cenográficas e historiadas dos grandes "Bons-pastores" de marfim daquela origem, fazendo par com S. Francisco de Assis, St<sup>o</sup>. António, S. João Baptista, etc. <sup>A carência de imagens</sup> ~~avulsas de S. Domingos é inexplicavel, até~~ <sup>pois certamente as haveria, até</sup> porque são muitas as peças

indo-portuguesas, quer de índole religiosa, quer de índole profana, que possuem, integradas na decoração, <sup>temas</sup> ~~temas~~ heráldicos dominicanos, quando não o próprio cão malhado com a tocha na boca, atributo do Santo. É o caso, por ex., do conhecido oratório-relicário seiscentista do Museu de Arte Antiga (invº.1412) de madeira embutida a marfim, em cujas portas (além do sol e da lua, atrás falados) se encontram as cruces flordelisadas, em branco e preto, e os ditos cães. E também da caixa <sup>deletrada</sup> ~~escriptorio~~ do Museu do Caramulo, de teca com embutidos de ébano, em que <sup>um</sup> ~~o~~ escudo com a cruz Dominicana centra o tampo, e os cães referidos ladeiam o espelho da fechadura do gavetão.

de pag. 24

VI - S. Francisco de Assis, como fundador da Ordem dos Franciscanos cujos membros foram os primeiros a missionar a Índia, é o Santo mais representado na imaginária indo-portuguesa depois do Senhor crucificado, <sup>de Nossa Senhora e do Menino Jesus.</sup> ~~e da Virgem sua Mãe.~~ Não ficarão, <sup>confundo,</sup> muito longe dele, Stº. António e, depois, S. João Baptista.

As representações comuns são em vulto, mostrando o Santo as mãos com os estigmas ou, como na placa do retábulo, cruzando os braços na posição característica. <sup>Nas há variações, quais vulgares em</sup> ~~há-as, também, em~~ que ora segura a caveira, com que medita, ora o crucifixo, por vezes ambos. É, pois, rara, a placa avulsa que se reproduz na Fig. , pertencente ao Snr. A. Coelho Baptista, distinto coleccionador de Lisboa, e que deve ter sido de encaixilhar, pois poss<sup>te</sup>, para tal efeito, um <sup>verdugo saliente</sup> ~~veredugo saliente~~ em toda a periferia. O orifício de pendurar é posterior e em local impróprio, pois atingiu a auréola do Santo. O tratamento escultórico deste é ~~o~~ fruste (mãos e crucifixo) e simplificado (hábito e ave), mas o modelo iconográfico, igual ao do retábulo (muito mais delicado), mantém a curiosidade

da existência da ave <sup>(aqui</sup> um pavão, parece, graciosamente enleado na ponta de corda do cinto). A cabeça foi tratada com mais cuidado e a <sup>figura</sup> ~~imagem~~ conserva, ainda, restos de ~~de~~ perda douradura e pintura, ~~em~~ certos elementos. São vulgares as imagens de S. Francisco, de vários tipos, existentes nos retábulos das igrejas da Índia portuguesa, e a <sup>que existe no retábulo daquela de que é Orago, mostra-o ajudando a descer Cristo da cruz, como na pintura da fig. 8 [17].</sup>

VII - Na imaginária indo-portuguesa são vulgares as representações do Batista, quer como criança quer, sobretudo, adulto e Precursor de Cristo, vindo do deserto. Figurado, pois, descalço, de cabelos compridos e barba hirsuta e coberto, apenas, pela túnica curta de pele. A capa do exemplar da placa do retábulo é um complemento ilógico e, portanto, raro, ao contrário da vara crucífera (tradicionalmente de cana), com, ou sem, o galhardete no extremo. O cordeiro, seu atributo pessoal, muitas vezes fica no chão, ao seu lado, por influência dos modelos renascentistas. O ~~aro,~~ <sup>ou disco, em</sup> ~~que~~ <sup>se inseria</sup> ~~rodeava~~ o cordeiro, ~~ou onde ele se inseria~~ nas representações primitivas, desapareceu com o tempo.

A imagem característica da fase adulta, <sup>do Santo, com o seu</sup> ~~cordeiro~~, generalizada na arte indo-portuguesa, representa-se na Fig. 14. Existem <sup>muitas</sup> ~~inúmeras~~ <sup>de</sup> ~~de~~ marfim, que inventariei, e com ~~inúmeras~~ <sup>muitas</sup> variantes. Mas o exemplar figurado é dos mais típicos e completo, apenas lhe faltando a peanha coeva. Além do mais é expressivo, e um protótipo pelo uso dos dois materiais (<sup>marfim</sup> "sissó", o pau santo indiano, e marfim); a forma de representar os cabelos e barba em estriados regulares paralelos; a túnica de pele <sup>tendo pendentes</sup> ~~na~~ a cabeça e as patas do camelo (mais parece <sup>m de</sup> ~~leão~~), <sup>cujos velos e representados</sup> ~~pendentes~~ ~~toda~~ ~~por~~ goivados cujas curvaturas se invertem nas fiadas contíguas. Com a rigidez característica do trabalho da oficina que o produziu (e da qual se conhecem

muitas outras imagens), segura~~x~~ na mão esquerda, espalmada, o livro com o cordeiro deitado, que aponta com o indicador da mão direita.

VIII - A Nossa Senhora da Conceição da iconografia post-tridentina, criada pelo pré-barroco espanhol, rapidamente se divulgou entre nós, logo emigrando os seus protótipos esculpidos, pintados, desenhados e xilogravados, para a Índia portuguesa, sob a forma da Virgem de mãos postas, erguendo-se sobre o globo terráqueo, ou o crescente lunar, pisando a serpente infernal e rodeada de núvens e anjos. Variantes <sup>múltiplas</sup> logo se criaram, nomeadamente a dita "Franciscana" em que a Virgem tem o Menino Jesus ao colo, e a "Nossa Senhora do Rosário", em que este se suspende da mão direita da Virgem.

Muito cedo devem ter começado a produzir-se tais imagens na Índia, pois por volta dos meados do séc. XVI já ~~em~~ Ceilão <sup>produzia</sup> representações Marianas, <sup>daquelles modelos,</sup> conforme é possível <sup>provar,</sup> por considerações análogas <sup>icas, a paria</sup> da decoração <sup>Sacra</sup> dos célebres cofres existentes no "Resident's Museum", de Munique, e "Völkerkunde Museum", de Berlim, "Schatz Kammer", ou Tesouro de Munique, revelados por Luís Keil

[11] e destinados, muito provavelmente, a ser oferecidos a D. João de Castro, então Vice-Rei da Índia. ~~¶~~ ~~¶~~ Tentarei demonstrar o facto numa Comunicação a fazer ao próximo "VIII Congresso Mariológico Internacional de Saragoça", a realizar em Outubro deste ano, até porque tenho inventariadas dezenas de imagens e placas em que Nossa Senhora é representada com uma iconografia deu generis que não se enquadra na <sup>das Opixas</sup> Indústria continental.

São tantos os exemplares conhecidos de imagens desta última origem, semelhantes à da placa central da fiada inferior do retábulo em estudo, que é difícil escolher, até porque a imaginação e a destreza dos artezãos <sup>indús</sup> se comprazia em não produzir duas imagens iguais, embora haja séries muito parecidas. <sup>Um pouco a</sup> sorte escolhi,

por isto, o exemplar da Fig. , pertencente à Exm<sup>a</sup>. Snr<sup>a</sup>. D. Maria de Castro Henriques Oswald, ~~ilustrar~~ intelectual e escritora <sup>ilustre</sup> do Porto, e grande apreciadora desta imaginária. <sup>Apote-se que</sup> embora certos pormenores da imagem (colar, bordado da gola, doçura do tratamento dos panejamentos do traje) apontem para o final de seiscentos, ela é, no seu aspecto geral, muito semelhante ao relevo da placa e, em si mesma, dum indianismo que dispensa comentários, pela cor <sup>negra</sup> e penteado dos cabelos e pela fisionomia, com os belos olhos pisados, o nariz direito e a boca carnuda da mulher da Índia portuguesa.

Entre muitas outras imagens <sup>semelhantes</sup> da Imaculada, existentes ~~na~~ ~~nas~~ igrejas da nossa Índia, cita-se a do altar-mor da Sé de Goa, <sup>cujos magníficos alicerces do retábulo são</sup> dedicado <sup>à</sup> Santa Catarina, ~~na~~ ~~seus~~ ~~relevo~~. <sup>vida de</sup> [17].

IX- Da representação do Archanjo S. Miguel, <sup>curiosamente foram</sup> ~~que~~ ~~for~~ correntes na Índia, <sup>so' courego</sup> como ~~é~~ ~~crível~~, dado tê-lo sido na metrópole -, ~~na~~ ~~placa~~ ~~conheço~~: uma pintura, -por sinal notavel pela atitude, pormenor e dimensões, - que se acha entre a decoração parietal, já referida, do convento de Santa Mónica da Velha Goa [1]; <sup>existente</sup> uma imagem/no altar do lado da <sup>transcrito</sup> epístola do ~~arco~~ ~~crucifixo~~ da igreja do

Bom-Jesus, da mesma cidade <sup>[17]</sup> ~~de~~ imaginária avulsa seiscentista, <sup>ar-</sup> ~~duas~~ ~~peças~~ ~~apenas~~, <sup>que</sup> ~~for~~ ~~atribuo~~ ~~à~~ ~~arte~~ ~~hispano-filipina~~. <sup>Por curiosidade re-</sup> ~~presente~~ ~~na~~ ~~fig. 15~~, <sup>que</sup> ~~pertence~~ ~~ao~~ ~~herdeiro~~ ~~do~~ ~~falecido~~ coleccionador Egas Salgueiro, de Aveiro. ~~é~~ ~~representada~~ ~~na~~ ~~fig.~~

O Archanjo, de belo cabelo encaracolado, traja muito mais ricamente que o da placa do retábulo, <sup>e abre</sup> grandes asas <sup>com a dextra</sup> brandindo/uma espada, que substitue a lança. <sup>na outra mão</sup> Não tem/as balanças, ou <sup>perdeu-as,</sup> ~~visto~~ ~~elas~~ ~~serem~~, <sup>o</sup> ~~por~~ ~~vezes~~, <sup>que</sup> ~~acessório~~, <sup>amovíveis.</sup> metálicos ~~fácil~~ ~~de~~ ~~perder~~.

A escultura é pura cópia dum protótipo europeu e só a figura demo-

níaca que pisa lhe dá cunho <sup>utilizamente do tipo</sup> ~~indo-português~~. Trata-se, de facto, não do "Tentador" propriamente dito, mas duma "Tentadora" histórica: <sup>orientalizada uma análoga da</sup> a sereia, aqui <sup>indul. afais</sup> sob a forma duma "nâga", ~~referida~~ referida, com tronco de mulher e cauda serpentiforme. Nem lhe falta a tanga de folhagem. É curioso o gesto dos seus braços em cruz, tapando o peito num assomo de pudicícia, ou de puro medo ao seu atacante. <sup>E' muito semelhante a esta imagem uma obra das referidas, do mosteiro de Santo Estevão (Salamanca), precisa na inducência e plasticidade, calçado um Diabo feminino.</sup>

2 espaço

Para terminar, e resumindo as considerações feitas, <sup>essenciais;</sup> ~~podem~~ julgo extrair-se delas as seguintes conclusões

1 - No momento presente o pequeno retábulo de marfim estudado é uma obra ímpar, nenhuma se conhecendo igual, ou semelhante;

2 - Pela conformação estrutural <sup>que apresentam as</sup> e similitudes <sup>representa</sup> das suas ~~partes~~ <sup>taças sacras, relevadas,</sup> com imagens, placas, talhas e pinturas conhecidas e estudadas da arte indo-portuguesa, <sup>deve se</sup> trata-se duma obra das oficinas <sup>dos nossos ferrabreiros</sup> da Costa do Malabar, possivelmente da 1ª. metade do séc.XVII;

3 - O retábulo, - provavelmente fazendo parte dum oratório fixo, ou de altar portatil, - é, indubitavelmente, adaptação formal e simplificada dos retábulos dourados de algumas igrejas da Índia portuguesa, <sup>de</sup> nomeadamente <sup>da</sup> do Priorado do Rosário, <sup>que praticam</sup> ~~em~~ <sup>capelas-mães</sup>

capelas-mães da sé de Goa e Santa Mónica <sup>cópia.</sup> Por sua vez estes derivam dos grandes retábulos maneiristas portugueses do final de quinhentos, <sup>de São Filipe</sup> ~~nomeadamente~~ da sé de Portalegre e igreja do Carmo, em Coimbra;

4 - As representações figurativas e os temas hagiográficos da peça são, duma forma geral, os que se usavam entre nós em quinhentos e seiscentos, seleccionados <sup>de acordo com as directivas da nossa</sup> pelas disposições da Contra-Refor-

ma e imbuídos do espírito post-tridentino, difundidos na Índia,  
sobretudo, pelos Missionários <sup>Franciscanos e</sup> da Companhia de Jesus.

5-BIBLIOGRAFIA:

Foz do Douro, Julho de 1979

Bernardo Ferrão de Távares e Távora

Foz do Douro, Julho de 1979  
Bernardo Ferrão de Távares e Távora

BIBLIOGRAFIA

AZEVEDO - Carlos de

[1]- "A arte de Goa, Damão e Diu"

"Comissão executiva do V centenário do nascimento de Vasco da Gama - 1469/1969" - Lisboa, 1969.

~~AZEVEDO - Carlos de~~

[2]- "Arte cristã na Índia portuguesa"

"~~Junta~~ de investigações do Ultramar" - Lisboa, 1959.

CHICO - Mário Tavares

[3]- "A escultura decorativa e a talha dourada nas igrejas da Índia portuguesa"

"BELAS-ARTES", 2ª série, nº 7 - Lisboa, 1954.  
~~Mesma revista e número.~~

~~CHICO - Mário Tavares~~

[4]- "A igreja do priorado do Rosário da Velha Goa, a arte Manuelina e a arte do Guzarate"

~~Mesma revista e número.~~  
~~"BELAS-ARTES", 2ª série, nº 7 - Lisboa, 1954.~~

[5]- "Algumas observações acerca da arquitectura da Companhia de Jesus no distrito de Goa"

Mesma revista e número.

[6]- "Gilt-carved work retables of the churches of portuguese India"

"THE CONNOISSEUR" - Londres, Fevereiro de 1956.

[7]- "Igrejas de Goa"

"GARCIA DE ORTA", número especial - Lisboa, 1956.

GONCALVES - Flávio

[8]- "A legislação sinodal portuguesa da Contra-Reforma e a arte religiosa"

Suplemento "Cultura e Arte" do jornal "O Comércio do Porto" de 23/2/1960.

~~GONCALVES - Flávio~~

[9]- "Breve ensaio sobre a iconografia da pintura religiosa em Portugal" - Lisboa, 1973 (separata de "BELAS-ARTES").



← IONS - Veronica

[10]- "Mythologie indienne"

"O.D.E.G.E. - Presse, S.A." - Paris, 1968.

← KEIL - Luís

[11]- "Alguns exemplos da influência portuguesa em obras de arte indianas do séc. XVI"

"1º. Congresso da história da expansão portuguesa no mundo" - Lisboa, 1938.

← KUBLER e SORIA - George e Martin

[12]- "Art<sup>and</sup> and architecture in Spain & Portugal<sup>\*</sup> and their american dominions, 1500 to 1800"  
Harmondsworth, 1959.

← MALE - Emile

[13]- "L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France"

Paris, 1966.

← [14] "Pintura dos Mestres do Sardoal e de Abrantes"

"Catálogo das obras atribuídas e roteiro da exposição."

Abrantes, 1971.

← PIRES DE LIMA - Fernando de Castro

[15]- "A sereia na história e na lenda" - Porto, 1952.

[16]- "Da sereia homérica à sereia dos Descobrimentos"

"Revista de Etnografia" - Junta Distrital do Porto,  
vol. III, tomo II, Outubro de 1964.

← RAPOLIA-TESTA - Armando

[17]- "Portugal in Asia"

Roma, 1966.

← REAU - Louis

[18]-"Iconographie de l'art chrétien"

Paris, 1959.

← SILVA - Maria Madalena de Cagigal e

[19]-"A arte indo-portuguesa"

"Edições Excelsior"- Lisboa, 1966.

← SMITH - Robert

[20]-"A talha em Portugal"

"Livros Horizonte"- Lisboa, 1962.

← VORAGINE - Jacques de (Le Bienheureux)

[21]-"La légende dorée"

Paris, 1923.