

Joana Filipa Fonseca Antunes

Uma Epopeia entre o Sagrado e o Profano:
o Cadeira de Coro do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra

Volume 1



Universidade de Coimbra

Faculdade de Letras

2010

Joana Filipa Fonseca Antunes

Uma Epopeia entre o Sagrado e o Profano:
o Cadeira de Coro do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra

Volume II



Universidade de Coimbra

Faculdade de Letras

2010

Joana Filipa Fonseca Antunes

**UMA EPOPEIA ENTRE O SAGRADO E O PROFANO:
O CADEIRAL DE CORO DO MOSTEIRO DE
SANTA CRUZ DE COIMBRA**

Dissertação de Mestrado em História da Arte,
Património e Turismo Cultural apresentada à Faculdade
de Letras da Universidade de Coimbra sob a orientação
da Prof.^a Doutora Maria de Lurdes dos Anjos Craveiro.

Universidade de Coimbra

Faculdade de Letras

2010

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	3
INTRODUÇÃO	5
I - O CADEIRAL DE CORO NA DINÂMICA SAGRADO/PROFANO	10
1. A importância litúrgica e iconográfica dos cadeirais de coro.....	10
1.1.Características e Funções.....	10
1.2.O Coro como espaço de Transcendência e Transgressão.....	16
2. As novas opções para os espaços corais no Portugal de Quinhentos.....	24
II – O MOSTEIRO DE SANTA CRUZ NA ROTA DE PREMEDITAÇÃO MANUELINA	32
1. As Artes ao serviço do Poder: estratégias artísticas de D. Manuel I.....	33
2. As Artes ao serviço da Religião: Santa Cruz como centro de actividade musical e intelectual.....	41
III – O CADEIRAL DE SANTA CRUZ DE COIMBRA: CRIAÇÃO E RECREAÇÃO	52
1. A Criação de um Cadeiral de Coro.....	52
1.1.A Campanha de Mestre Machim em Santa Cruz de Coimbra: percurso e perfil de um artista.....	53
1.1.1. Nome e origem. Saberes e formação.....	54
1.1.2. Projecção profissional.....	59
1.1.3. Algumas questões historiográficas.....	69
1.2.Encomenda, projecto e etapas de execução do cadeiral.....	75
1.3.A divisão do trabalho à luz da materialidade da obra.....	86
2. A Recriação de um Cadeiral de Coro.....	101
2.1.A Campanha de Mestre Francisco Lorete em Santa Cruz de Coimbra.....	102

V – UM PARADOXO SIMBÓLICO ENTRE A IMAGEM E A MENSAGEM...115

1. Programa Decorativo do Cadeiral.....	116
1.1.Marginalia.....	116
1.1.1. O Ciclo do Bestiário.....	123
1.1.2. O Ciclo do Fabulário.....	137
1.1.3. Provérbios e Cultura Popular.....	141
1.1.4. Apropriações Bíblicas.....	145
1.1.5. Lutas de Opostos e Psicomauquias.....	149
1.1.6. O híbrido, o grotesco e as punições infernais.....	152
1.2.Simbólica Cristológica e Simbólica Régia.....	154
1.3.Atlantes <i>Gentios</i>	159
1.4.A Epopeia Portuguesa.....	168
CONCLUSÃO.....	180
BIBLIOGRAFIA.....	185

AGRADECIMENTOS

Porque muitas foram as pessoas que, de formas diversas, contribuíram para que o presente estudo ganhasse forma, não posso deixar de registrar, em jeito de modesto tributo, os agradecimentos devidos. Sem qualquer ordem de precedência, agradeço aos colegas de mestrado que, de modos diversos, foram contribuindo para que o presente estudo ganhasse forma: João Pedro Gomes, Marta Manuel, Jim Puga, José Querido e particularmente, Filipe Ribeiro, autor de grande parte das fotografias aqui utilizadas e presença constante e sempre prestável para as sucessivas visitas ao cadeiral e as longas conversas daí resultantes. Da mesma forma, seguem os agradecimentos a duas amigas incondicionais, Janine Laborda, arqueóloga polivalente que se foi interessando pelos *enigmas* da arte e tantas vezes acorreu aos pedidos de auxílio que iam surgindo, e Sara Galvão, que se rendeu voluntariamente aos limites da medievalidade para acompanhar as minhas dissertações.

Ao Sr. Padre Anselmo, ao Sr. António e ao Sr. José Carlos, pela disponibilidade, pela colaboração e pela infinita paciência de longas horas passadas no cadeiral, às quais acresceram opiniões, conselhos e apoio, aqui fica o meu agradecimento.

Ao Sr. Sebastião Rodrigues de Abreu, Técnico de Restauro de Mobiliário e Madeiras, agradeço a gentileza de voluntariamente me ter acompanhado até ao cadeiral, esclarecendo aspectos materiais, ligados à área da conservação e restauro, que para mim eram quebra-cabeças irresolúveis.

Agradeço também à Dra. Zulmira Martins, pela amizade e pelo empenho constante na disponibilização da bibliografia necessária e até mesmo na descoberta de obras insuspeitas mas preciosas, por vezes em verdadeiras *epopeias*, em que não se dispensou a presença – como não se dispensa a referência – ao Sr. Jorge e à Sra. Helena.

Agradeço aos Professores do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra que, também de variadas formas, contribuíram para que fosse possível elaborar este estudo e continuar a navegar pelas rotas artísticas que mais alegrias me dão, com um agradecimento particular ao Professor Francisco Pato de Macedo, por me ter apresentado ao fascinante mundo da *marginalia* e dos cadeirais de coro e, mais do que um agradecimento, um voto de profunda gratidão, à Professora

Maria de Lurdes Craveiro, orientadora desta dissertação, por ser um verdadeiro exemplo de coerência e convicção, permitindo-nos a todos nós ver para além dos limites historiográficos estabelecidos, e sobretudo pela confiança, pelas oportunidades e pelas experiências, pelos ensinamentos e conselhos, e ainda pela compreensão e a imensa paciência.

Aqui tem lugar também o especial agradecimento a Vítor Costa, por uma já longa história de apoio, estímulo e companhia, pela absoluta imparcialidade na avaliação de hipóteses e teorias, pela lucidez na detecção de novos caminhos e pormenores que tantas vezes me passaram despercebidos e, sobretudo neste caso, por ser um investigador rigoroso e metódico, verdadeiramente inspirador na sua entrega e arrebatamento pelas batalhas e demandas da História da Arte.

Agradecimentos especiais seguem também para a minha família, pequeno mas precioso *clã*. Este trabalho, na sua modesta condição de primeiro passo, é dedicado a: António Maria Antunes e Glória Rosa Faria, meus avós.

INTRODUÇÃO

No momento de iniciar a apresentação deste estudo, ocorre-nos dizer, antes de qualquer outra coisa, que ele resulta de um deslumbramento. O interesse pela arte medieval, nos seus (aparentes) momentos de fuga a uma formatação oficial, encontrou um eco perfeito na avassaladora sensação sentida por alguém que pela primeira vez entra no coro alto da igreja de Santa Cruz de Coimbra e vislumbra o seu cadeiral.

Estabelecido o tema e encontrado o objecto que, não só o concretizaria como lhe expandiria os limites de uma cronologia sempre flutuante e elástica, tratava-se *apenas* de aplicar os meios metodológicos que permitissem dar corpo a um investimento desejavelmente consistente sobre uma obra e um tema surpreendentemente pouco conhecidos do público em geral e da própria historiografia artística. Apesar de tudo, por mais inexplorado que se apresente um tema e por mais inovador que se pretenda o seu estudo, rapidamente acabamos por compreender que todos temos os nossos *gigantes*, que gentilmente nos cedem a altura dos seus ombros para que, eventualmente, possamos ver um pouco mais além. Assim tomámos consciência de que o profundo fosso de investimento historiográfico nos domínios da arte profana (cuja geografia tendencialmente periférica lhe concedeu a designação de *marginalia*), dos cadeirais de coro em geral e do exemplar de Santa Cruz em particular, embora real, efectivo e desconfortável, não deixava de ser pontuado por esforços sérios e de grande relevância que, como verdadeiras escadas de salvamento, nos foram progressivamente conduzindo a uma superfície muito mais iluminada.

A nível internacional, os suportes são vários, de variadas épocas e proveniências, embora todos devam ser tratados com cuidado, dadas as particularidades de cada caso de estudo e de cada tipo de abordagem. Logo da primeira década do século XX, ficaram-nos os contributos de Francis Bond (1910) e Louis Maeterlinck (1910), ambos pioneiros, sobretudo na extensão e profundidade da sua análise, bem como na sua particular vocação para a leitura dos motivos iconográficos de misericórdias e semelhantes elementos *marginais*. Após algumas décadas de outros contributos pontuais, Henry e Dorothy Kraus (1975 e 1986) realizaram importantes estudos acerca dos cadeirais franceses e espanhóis, desviando-se pela primeira vez, no caso destes últimos, dessa rota de atenção exclusivamente dirigida à iconografia das misericórdias que progressivamente se consolidava, e estabelecendo abrangentes contextos

historiográficos para a criação dos conjuntos corais. Invertendo, de certo modo, esta tendência, Elaine C. Block (2004 e 2010) voltou a colocar a tónica sobre o tema das misericórdias, estabelecendo, todavia, o levantamento mais completo destes elementos alguma vez realizado a nível europeu. À mesma autora pertence também a elaboração do primeiro léxico de cadeirais de coro, cujo exemplo deverá ainda ser seguido a nível nacional, tanto para os exemplares *medievais* como para os restantes, que não possuem ainda modelos taxonómicos que permitam uma designação normalizada das suas partes constituintes. Conscientes desta necessidade, alguns investigadores espanhóis, como María Dolores Teijera Pablos (2002), começaram já a estabelecer as bases de um glossário de designações aplicáveis a estes complexos conjuntos de mobiliário coral, justificando historicamente a utilização dos termos sugeridos. Alguns deles, devidamente adaptados, serviram de suporte à taxonomia por nós aplicada no estudo do cadeiral crúzio.

A nível nacional, à parte certas referências, relevantes mas pontuais, de autores que foram incluindo apontamentos e observações acerca do cadeiral de Santa Cruz, como Albrecht Haupt (1890), Prudêncio Quintino Garcia (1923) – que é o primeiro a revelar o nome do autor da referida obra – Vergílio Correia (1930), António Nogueira Gonçalves (1940) e, mais recentemente, Pedro Dias (1982, 1997 e 2009) o primeiro estudo consistente sobre o cadeiral crúzio foi realizado por Robert Chester Smith (1968) e incluído no seu levantamento dos “*Cadeiras de Portugal*”, obra de referência para qualquer investimento inicial na área. Tratava-se, no entanto, de uma abordagem rápida que, pela própria natureza da obra em que se incluía, não se oferecia a mais desenvolvimentos. Desta forma, a primeira abordagem inequivocamente dirigida ao cadeiral enquanto conjunto iconográfico passível de uma leitura complexa acabou por ser empreendida por Monsenhor Augusto Nunes Pereira que, através do tratamento individual de alguns elementos decorativos, começava a desbravar o caminho para a compreensão do sentido e da mensagem do seu programa escultórico e, ao mesmo tempo, inferir sobre algumas questões relacionadas com a autoria e materialidade das próprias peças. Pese embora algumas irregularidades verificáveis ao nível da identificação e interpretação de motivos – um pequeno preço a pagar pelo empenho e pioneirismo do investimento, de resto, já previsto pelo próprio autor, que humildemente sujeitou o seu trabalho à avaliação dos vindouros – a preocupação com o rigor e a imparcialidade das observações está patente nos seus pequenos estudos que, em 1984,

acabaram por se transformar numa publicação intitulada “*Do Cadeiral de Santa Cruz*”. Muitas das suas observações serviram de suporte aos exercícios críticos e especulativos contidos neste trabalho, sendo sobretudo valiosa a sua visão enquanto homem da Igreja.

Muito mais exaustiva, até porque de uma natureza diferente, a dissertação de mestrado de Maria Manuela Braga (1997) veio oferecer o primeiro estudo dirigido às dinâmicas históricas, artísticas e iconográficas dos mais antigos cadeirais de coro remanescentes em território português: o de Santa Cruz de Coimbra e o da Sé do Funchal, ambos produto de encomenda manuelina. A considerável abrangência deste trabalho não poderia, contudo (como em caso algum pode), encerrar o tema ou colocar o objecto de estudo sob uma análise conclusiva. Muitas questões ficaram por levantar e por responder, nomeadamente as respeitantes à autoria das obras, das condições entretanto criadas para a sua encomenda, das suas etapas construtivas, de certos aspectos materiais mais relevantes, de uma análise tão exaustiva quanto possível da sua *marginalia*. Todavia, a forma, a vários títulos exemplar, como a autora tratou questões como a historiografia artística dos cadeirais de coro, com a sua evolução formal a acompanhar de perto os desenvolvimentos e alterações da própria liturgia, e também a análise dos exemplares já desaparecidos de mobiliário coral criados durante o reinado de D. Manuel I, forneceu-nos um patamar informativo seguro e permitiu-nos, por essa via, uma focagem directa sobre o nosso objecto de estudo, *dispensando-nos* de um investimento mais amplo e provavelmente mais dispersivo. Da mesma forma, a sua assertiva análise daquilo a que chamou o “*coroamento triunfal*” do cadeiral de Santa Cruz tornou, de certa forma, obsoleto um reinvestimento na decifração das suas formas e conteúdos, bem como na detecção de paralelos iconográficos que fundamentassem e esclarecessem a sua leitura. Por este motivo, e porque nos parece que a legitimidade de uma nova abordagem se esgota na impossibilidade de oferecer elementos de verdadeira frescura, limitámo-nos a inventariar os dados fundamentais desse verdadeiro programa epopeico, lendo-lhe nas linhas gerais os sinais de um tempo e de uma linguagem verdadeiramente veiculadores de uma ideia de vitória, descoberta e novidade, mas também de deambulação, provação e conflito.

Depois do referido estudo, os investimentos sobre o cadeiral crúzio voltaram a ser extremamente pontuais e mesmo indirectos. Rafael Moreira (1994 e 2003), todavia, ao acompanhar os caminhos de dois artistas alemães, Machim Fernandes e João Alemão,

até ao Mosteiro de Alcobaça, esboçou pela primeira vez uma identidade e um percurso profissional para o enigmático autor do cadeiral crúzio. Também Paulo Varela Gomes (2001), tratando a relevante questão da alteração da geografia do espaço coral dentro das igrejas episcopais portuguesas, estabeleceu um importantíssimo quadro contextual para a compreensão das dinâmicas arquitectónicas e religiosas que terão levado à transferência e transformação do cadeiral de Santa Cruz, quase duas décadas após a sua criação.

Após este périplo pelos valiosos contributos da historiografia artística nacional e internacional, importa referir que, se a sua qualidade é geralmente muito significativa, já o seu número e extensão não acompanham a importância do objecto de estudo, enquanto obra de arte e enquanto documento histórico, ou retrato multifacetado do tempo e das sociedades e dos indivíduos. Enquanto obra de arte, os cadeirais de coro desse longo tempo a que se convencionou chamar *Época Medieval*, reúnem em si as valências dos vários domínios artísticos, desde a arquitectura, cujos princípios seguem de perto, à escultura, de que vive o seu dinamismo decorativo e ornamental, e até mesmo à pintura e ao douramento, que neles se incluem como revestimento enriquecedor. Enquanto documento, contam a sua própria história, frequentemente a dos seus encomendantes e utilizadores, por vezes a dos seus criadores, mas quase sempre a dos protagonistas do tempo que os gerou, desde os mais privilegiados pela estrutura da pirâmide social, até aos seus elementos de sustentação. Posto que, efectivamente, *toda a arte é elitista*, enquanto resultado e reflexo das vontades e características das classes possidentes, os cadeirais de coro medievais abrem-se à presença do popular, do quotidiano, do modesto, do trivial até, glosando e satirizando os hábitos e comportamentos das elites que, paradoxalmente, quase sempre os patrocinam.

No caso de Santa Cruz de Coimbra, estamos perante uma situação muito particular e muito especial, que merece ser estudada com redobrada atenção, quando se trata de compreender o tipo de dinâmicas habitualmente estabelecidas entre o espaço coral, as actividades nele desenvolvidas e a iconografia a ele aplicada através dos cadeirais, bem como o tipo de forças que se encontram em acção no momento e no espaço em que se processa a encomenda de determinado exemplar. Foi isto que procurámos fazer, efectivamente, na primeira parte do nosso estudo, votada ao entendimento do coro como espaço de transcendência do terreno, do humano, do material, por via da sublimação dos sentimentos de pertença ao mundo potencializados pelo canto dos Ofícios Divinos, e

ainda à particularização da análise no caso do Mosteiro de Santa Cruz, colocado sob a rota de premeditação artística, propagandística e política do reinado manuelino.

Estabelecidos estes pontos, importou-nos explorar numa segunda parte as possibilidades de reconstituição das etapas construtivas do cadeiral, bem como o esclarecimento possível dos perfis dos seus intervenientes, ora inferidos através de informação documental e comparação de casos similares, ora deduzidos a partir da própria materialidade da obra.

A última parte foi dedicada, inevitavelmente, ao programa iconográfico do cadeiral, como já se referiu, particularmente focado no seu discurso *marginal* que, por ser o mais carente de investimentos continuados que concorram para o seu efectivo esclarecimento, mas também por funcionar como verdadeiro prelúdio à revelação da mensagem de exultação que se vai estabelecer nas últimas etapas de uma leitura ascendente da própria obra, nos mereceu maior atenção e cuidado. Obviamente, os termos *exaustivo*, *consistente*, *completo*, que utilizámos para caracterizar a nossa abordagem ao cadeiral de coro de Santa Cruz de Coimbra correspondem tão-somente a objectivos e intenções que nortearam o desenvolvimento deste trabalho, e nunca ao reconhecimento pretensioso de que por aqui se conclui a análise de uma obra que, muito pelo contrário, cada vez mais se oferece a sucessivos contributos de diferentes visões.

I - O CADEIRAL DE CORO NA DINÂMICA SAGRADO/PROFANO

1. A importância litúrgica e iconográfica dos cadeirais de coro

1.1. Características e Funções

A história da arte religiosa do ocidente cristão pautou-se durante séculos, e apesar da multiplicidade das suas manifestações, por um aspecto essencial: o esforço comum das sociedades na criação de obras *ad maiorem dei gloriam*. Tanto da parte de religiosos como de laicos, procurou-se quase sempre prover o edifício religioso do que de melhor havia, do que mais dignificasse aos olhos dos fiéis o espaço de invocação de Deus e, aos olhos de Deus, o esforço laudatório dos fiéis.

Mesmo estes últimos, apesar dos usos profanos que tantas vezes lhe davam¹, tinham no edifício religioso um espaço privilegiado de contacto com o divino, onde a transposição das barreiras do mundo real, concreto e quotidiano era potenciada ao máximo pela utilização da *Imagem* que, esculpida, pintada ou sugerida através de variadas técnicas, representava um meio poderoso de transcendência do real, capaz de sugerir novos mundos através da constante recriação de um mundo já existente. Neste sentido, as exigências da vida religiosa das comunidades monásticas e conventuais, e também da sua congregação, levaram ao desenvolvimento de vários conjuntos de peças e objectos cuja funcionalidade, embora respondendo sempre a necessidades básicas, foi sendo progressivamente ocultada por uma complexificação formal e decorativa que rapidamente as transformaria em peças de aparato e, sobretudo, em verdadeiras obras de arte.

Obviamente, entre todos estes conjuntos tipológicos que fizeram parte do recheio das igrejas que apenas vagamente reconhecemos hoje como *medievais*, o que nos interessa aqui em particular é o do mobiliário, sobretudo aquele que nominalmente se inscreve no contexto das *sedes litúrgicas* mas que, na realidade, várias vezes ultrapassou o limite restrito da função de *assento* e da forma de *banco* ou *cadeira* para se apresentar em moldes de verdadeira complexidade arquitectónica.

¹ Cf. HAYES, Dawn Marie, "Earthly Uses of Heavenly Spaces: Non-Liturgical Activities in Sacred Place", *Body and Sacred Place in Medieval Europe, 1100-1389*. Routledge, New York & London, 2003, pp. 53-71.

A relação directamente proporcional entre a complexificação destas *sedes*, da qual os cadeirais de coro, acompanhados de perto pelas cátedras episcopais, são o expoente máximo, e o avançar dos séculos não corresponderá certamente a uma *evolução* de culturas artísticas – no sentido, por exemplo, do reconhecimento de uma maior simplicidade formal nos cadeirais dos séculos XII e XIII em virtude de uma influência determinista do vocabulário *românico*² – mas antes a todo um conjunto de especificidades locais, às quais se junta inevitavelmente uma progressiva permissividade da própria Igreja e das suas determinações canónicas em relação à posição sentada e, conseqüentemente, aos seus suportes físicos.

Efectivamente, se durante muito tempo a postura correcta para o serviço religioso foi a de orante, cuja longevidade facilmente se detecta através da arte paleocristã, esta foi sendo paulatinamente substituída (ou alternada) pela posição ajoelhada e só muito mais tarde se virá a juntar a estas variantes a da posição sentada - ainda no século XI, Pedro Damiano se inflamava contra os cónegos que se serviam de assentos na igreja para cumprirem os seus deveres litúrgicos³. E, se estas exigências eram aplicáveis a todo o tipo de bancos ou cadeiras, eram-no mais ainda às cadeiras do coro que, como veremos, serviam de palco a uma das mais morosas e mais importantes tarefas diárias da comunidade religiosa, estivesse ela associada a convento, mosteiro, igreja catedral ou colegiada: a recitação do Ofício Divino, ou Liturgia das Horas. Ora, se no espaço do coro se exigia uma postura rigorosa, digna daqueles que tinham por missão louvar a Deus, foi também neste espaço que mais habilmente se contornou tal exigência, através da dotação do coro com cadeiras, destas com assentos móveis e destes com pequenas consolas de apoio, as misericórdias.

Na verdade, esta progressão da indulgência aplicada ao mobiliário coral tem, a nosso ver, uma importância que ultrapassa a simples suavização das imposições

² Embora os mais antigos exemplares de cadeirais europeus que chegaram até nós no seu conjunto original (Exeter, primeira metade do século XIII; Poitiers, c. 1250; Chichester, c. 1290) contenham já em si alguns dos principais ingredientes de um *gosto gótico* que viriam a ser muito mais desenvolvidos nos séculos seguintes, interessar-nos-á assinalar aqui um exemplo mais tardio em data mas mais próximo da simplicidade formal que atrás referimos. Provido de um território marcado por confluências culturais e visuais muito próprias, onde as experiências arquitectónicas góticas não teriam a precocidade ou ímpeto imediato que tiveram, por exemplo, em França ou Inglaterra, o cadeiral espanhol do convento de Santa Clara de Astudillo (Palencia), datado de 1353-1357, ilustra perfeitamente esta influência do desenho arquitectónico no mobiliário coral, mais dependente de circunstancialismos litúrgicos e locais do que propriamente de uma linha evolutiva unidireccional. *Vide* Vol. II, Anexo II, Figs. 1 e 2.

³ Cf. BOND, Francis. *Wood Carvings in English Churches. I. Misericords*. Oxford University Press, London, New York, Toronto and Melbourne, 1910, p. 208.

religiosas. Esta mesma relação entre a *liturgia* e o *gesto* – desenvolvida em moldes de rigorosa predefinição e atingindo por vezes uma grande complexidade ritual, à qual não faltavam regras de precedência – que condicionou a introdução e a forma dos diversos tipos de *sedes* no espaço religioso, acabaria por ter, segundo cremos, implicações ao nível da própria iconografia dos cadeirais de coro, cujos núcleos temáticos se foram fixando de acordo com uma autêntica hierarquia de espaços, ditada precisamente pela proximidade com o *corpo* daqueles que os ocupavam.

Trata-se, na verdade, de uma constatação bastante óbvia, sobretudo quando se tem em vista a explicação do conteúdo esmagadoramente profano da iconografia das misericórdias, algo que Louis Maeterlinck já havia apontado no início do século XX⁴ e que posteriormente autores como Dorothy e Henry Kraus resumiram nestas palavras: “*The clerics were delicate about allowing the lower body to be in contact with the effigies of Christ, Mary, or the Apostles. This single circumstance had a fateful influence on the entire evolution of misericord imagery.*”⁵

Constatação óbvia que raramente, senão nunca, extrapola o âmbito da análise das misericórdias para um contexto mais abrangente, ela conduz-nos a um inevitável exercício comparativo entre os diversos territórios iconográficos de que um cadeiral de coro se compõe, nomeadamente, apoia-mãos, painéis laterais e respectivos terminais, entre-panos e coroaamento. Rapidamente se compreende, então, que o ambiente *contaminado* das misericórdias – *contaminado* pelo quotidiano secular, pelos testemunhos vívidos de uma mentalidade popular por vezes idilicamente próxima da natureza, por vezes perfeitamente goliardesca, apreciadora de jogos de palavras e de imagens, de mnemónicas visuais e de sátiras contundentes – se dissemina pelos territórios que lhe estão mais próximos e que, tal como elas, constituem espaços periféricos. Efectivamente, é com facilidade que encontramos imagens de conteúdo escatológico ou licencioso, só para referir exemplos mais inusitados, tanto nos apoia-mãos como nos interstícios dos relevos dos painéis laterais, cujo espaço principal fica normalmente reservado para episódios do Velho ou do Novo Testamento, cenas hagiológicas ou referências heráldicas, e sobretudo nos terminais esculpidos destes painéis. No entanto, e na maioria dos casos, trata-se mais de uma diluição temática do

⁴ Cf. MAETERLINCK, Louis. *Le Genre Satirique Fantastique et Licencieux dans la Sculpture Flamande et Wallone*, Paris, Jean Schemit, Libraire, 1910, p. 12-13.

⁵ KRAUS, Dorothy and Henry. *The Hidden World of Misericords*. George Braziller, New York, 1975, p. ix.

que propriamente de uma partilha igualitária, ou seja, o *tom* inusitado, inegavelmente presente em todos estes espaços, vai adquirindo menor pungência à medida que se aproxima dos espaços mais nobres, porque mais visíveis e sobretudo menos expostos ao contacto com o corpo. A lógica segue, desta forma, um carácter muito prático: as misericórdias servem de assento, os apoia-mãos sofrem o desgaste contínuo que o seu nome denuncia, os terminais dos painéis laterais são normalmente demasiado exíguos para acolher imagens religiosas e acabam por estar também sujeitos ao apoio do corpo aquando da passagem dos religiosos entre as cadeiras, para tomarem o seu lugar no coro. Não será esta uma *geografia* fixa e de aplicação universal, já que as opções compositivas da decoração dos cadeirais de coro variaram razoavelmente de região para região e, dentro de uma mesma região, de época para época. Trata-se tão-somente de uma proposta apoiada na possibilidade de verificação de uma regra comum a grande parte dos cadeirais europeus criados entre os séculos XIII e XVI, regra esta que, obviamente, se sujeita a (necessárias) excepções.

Adiantadas estas considerações, que mais não são do que esboços das implicações da materialidade do cadeiral de coro na sua essência, que emana fundamentalmente do seu programa iconográfico e/ou decorativo, procuremos agora resumir as principais características dessa mesma materialidade, analisando o cadeiral (na sua identificação com o próprio coro) enquanto espaço vivido e organizado.

Sendo a *cadeira* um elemento de distinção hierárquico por natureza, reservada aos mais dignos elementos da elite na sua versão completa de cadeira de espaldá⁶, facilmente se depreende que à sua óbvia necessidade no espaço do coro se juntou frequentemente a sua apetência enquanto poderoso sinal de prestígio para qualquer comunidade religiosa, sobretudo enquanto *conjunto de cadeiras*. Daí que não só a sua estrutura e a sua decoração, como também a hierarquia da ocupação dos vários lugares de que se compunha, se tenham complexificado. Disposto, na sua versão mais básica, que terá tido no século XI e na recuperação dos preceitos beneditinos o início da sua evolução, em duas filas de cadeiras paralelas, ocupando cada uma as duas paredes fronteiras do coro⁷ – estivesse ele colocado na capela-mor, num retro-coro, no corpo da

⁶ Cf. FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português: a Centúria de Quinhentos*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, vol. 2, pp. 105-111.

⁷ Esta versão simplificada parece ser a que surge em duas das raras representações de cadeirais de coro medievais em Portugal, a primeira numa iluminura do Livro de Horas de D. Leonor e outra no de D. Fernando. *Vide* Volume II, Anexo II, Figs. 5 e 6.

igreja ou num coro-alto – o cadeiral, tradicionalmente designado no meio religioso por *subsellia, stalla, sedilia*⁸, acabou por ser geralmente composto por duas filas de dois ou mais níveis de cadeiras, baixas e altas. As filas de cadeiras baixas eram necessariamente mais simples ao nível do espaldar e não possuíam estantes fixas, proporcionando, pelo contrário, apoio às estantes que serviam aos ocupantes das cadeiras altas, que se encontravam sobrepostas a um estrado e às quais se acedia por meio de escadas. Encostavam-se estas cadeiras efectivamente às paredes (a menos que se encontrassem literalmente a meio do corpo da igreja, como acontecia com o cadeiral da Sé Velha de Coimbra⁹) desenvolvendo-se verticalmente em espaldares mais altos que, não raras vezes, desembocavam em dosséis ou guarda-pós mais ou menos elaborados que não só compunham artisticamente o conjunto como também protegiam fisicamente os utilizadores dessa fila elevada de cadeiras, proporcionando-lhes até melhores condições acústicas.

Cada comunidade religiosa ocupava estes lugares de acordo com regras próprias, sendo comum que cada lugar estivesse destinado a determinada pessoa e inclusivamente assinalado, evidência que alguns cadeirais ainda conservam¹⁰. No entanto, haveria uma hierarquia geral da qual comungavam, pelo menos, os centros monásticos, conventuais e catedralícios de maior prestígio. Fazendo eco de uma tradição duradoura, António de Vasconcelos enunciava-a da seguinte forma: constando o coro de cadeiras altas e baixas, as altas serão ocupadas pelos “*membros mais dignos do clero*”, sendo “*as outras bancadas [...] tanto mais dignas quanto mais próximas estão d’estas.*” Já no caso de o cadeiral ser igualmente constituído por duas filas de cadeiras paralelas de cada lado do coro, mas encontrando-se todas ao mesmo nível, “*consideram-se mais dignas as bancadas da frente, e menos dignas as que ficam encostadas á parede.*” Por sua vez, “*A bancada do lado do Evangelho é mais digna do que a correspondente do lado da Epistola.*” E, regra indubitavelmente aplicável a todos os casos, a menos que estejamos perante o caso de um cadeiral construído para um coro alto, “*Os assentos são tanto mais dignos quanto mais próximos do altar.*” No caso de as duas ou mais filas de cadeiras serem completadas perpendicularmente por outra bancada “*fazendo face ao altar, o*

⁸ VASCONCELOS, António Garcia Ribeiro de, *Compendio de Liturgia Romana*, Coimbra, Imprensa da Universidade, imp. 1898-1900, vol. I, p. 81.

⁹ VASCONCELOS, António Garcia Ribeiro de. *Sé-Velha de Coimbra: apontamentos para a sua história*, vol. I, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1930-1935.

¹⁰ É o caso do cadeiral galês de St. David’s Cathedral, datado de finais do século XV. Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 3 e 4.

mais digno lugar é o que fica na extremidade da direita, isto é, ao lado da Epistola, e depois seguem-se os outros por sua ordem em escala decrescente, até ao da extremidade da esquerda, que é o menos digno.”¹¹ Apesar de obedecer a uma espécie de ordem natural que ia, no caso de um meio monástico como o dos cónegos regrantes de Santo Agostinho, desde o prior-mor do mosteiro até aos simples cantores, a atribuição dos lugares no coro era frequentemente levada a cabo por um religioso especialmente designado para o efeito, o *constabularius*, ou seu equivalente¹².

Fosse qual fosse a forma de assinalar o lugar que cada um deveria ocupar, o facto é que esta era uma preocupação premente, que não tememos ver reflectida, vários séculos depois, nas palavras do já referido religioso António de Vasconcelos. Efectivamente, reconhecendo ainda que os contextos de cada época devem ser respeitados e o anacronismo evitado, como nocivo que é, sobretudo na hora de cruzar informações provindas de contextos epocais muito distintos, estamos convictos de poder ver nas constantes referências deste autor à *ordem* que deveria imperar num coro, onde cada um deveria ocupar o “*lugar que lhe pertence*”¹³ ou aguardar “*cada qual no seu respectivo lugar*”¹⁴, procurando sempre respeitar as maiores *dignidades*, as marcas de uma permanência secular dos ritos corais.

Como tudo, porém, tratar-se de uma *permanência* que não pode nem deve ser tomada em sentido absoluto e, servindo sobretudo como dado de reflexão e comparação, deve mesmo ser relativizada, já que a imensa longevidade dos ritos e regras religiosos não é sinónima de estagnação e cristalização dos mesmos. Como veremos no último ponto deste capítulo, o espaço coral não fugiu à regra de que as regras existem para serem quebradas e, pese embora toda a gravidade ritual das entradas e saídas do coro, quer em dias de maior solenidade quer em dias comuns, este não deixou de ser palco de algum relaxamento e mesmo algum desleixo na postura e no decoro devido aos *oratores*.

¹¹ VASCONCELOS, António Garcia Ribeiro de, *Compendio de Liturgia Romana*, p. 81.

¹² KRAUS, Henry and Dorothy, *The Hidden World of Misericords*, p. ix e 185.

¹³ “*Quando alguém entra no côro depois de ter começado o officio, ajoelha lo á entrada, e faz o signal da cruz e uma curta oração se porventura entra pela primeira vez; depois levanta-se, sauda a cruz do altar com genuflexão ou inclinação profunda, segundo fôr devido; sauda os dois lados do côro com a inclinação mediocre, começando pelo lado onde estiver o ecclesiastico de maior dignidade. [...] Vai por fim para o seu lugar, evitando quanto possível passar por deante d’alguma pessoa, que lhe seja superior em dignidade. Desde que esteja no lugar que lhe pertence, conforma-se em tudo com o que faz o côro.*” VASCONCELOS, António Garcia Ribeiro de, *Compendio de Liturgia Romana*, p. 136.

¹⁴ VASCONCELOS, António Garcia Ribeiro de, *Compendio de Liturgia Romana*, pp.134-136.

1.2. O Coro como espaço de Transcendência e Transgressão

“Like the head and heart that control the life centers of our bodies, the sanctuary and the choir are the life systems of churches, and as with any system, this control center had to be kept secure.”¹⁵

A par do altar, ou da capela-mor, o coro constitui um local de primordial importância litúrgica, reservando-se ambos os espaços ao acesso exclusivo do clero e constituindo como que um espaço sagrado restrito que se articula mas não se confunde com o espaço sagrado público; a igreja *de dentro* que se opõe, mas também se apõe, à igreja *de fora*¹⁶. Se é no altar que se consagra o sacrifício a Deus, se é aí que acontece o mistério da transubstanciação, é no coro que a comunidade religiosa, concretizando verdadeiramente a missão a que se votou, paga as dívidas da Humanidade que, entregue aos trabalhos quotidianos, se esquece de louvar a Divindade e de agradecer pelas suas bênçãos. António de Vasconcelos, no seu *Compêndio de Liturgia Romana*, evoca de forma quase poética mas, acima de tudo, clara, a preponderância desta *missão* do clero, arvorado em verdadeiro redistribuidor das benesses divinas sobre todos os homens, mesmo os pecadores: *“Depois de ter creado os céus e a terra, Deus creou Adão e Eva, e collocou-os no paraizo como sacerdotes da natureza, incumbidos da missão sublime de erguer a Deus, do fundo do seu coração, os louvores e graças que a creatura racional deve ao Creador do universo. [...] Em breve, porém, entra no mundo o peccado, e com o peccado a perturbação e a desordem. A humanidade transvia-se, e, inclinando-se excessivamente para a terra, perde de vista o céu. [...] Para remediar um tal estado de cousas, o Senhor segrega d’entre a humanidade alguns escolhidos, que tenham por officio serem perante a sua divina majestade os representantes de todo o genero humano; que paguem por si e por todos os outros o tributo de louvor, de prece, de agradecimento, tributo que, subindo constantemente de todos os cantos da terra ao excelso throno de Deus, alli seja transformado pela Misericordia divina em verdadeira chuva de graças e bênçãos, que reverta sobre toda a humanidade, enriquecendo-a de benefícios celestes.”¹⁷*

¹⁵ HAYES, Dawn Marie, *Body and Sacred Place in Medieval Europe, 1100-1389*, p. 54.

¹⁶ GOMES, Paulo Varela. “In Choro Clerum. O Coro nas Sés Portuguesas dos Séculos XV e XVI”, *Museu*, IV série, nº 10, Círculo Dr. José de Figueiredo, Porto, 2001, p. 30.

¹⁷ VASCONCELOS, António Garcia Ribeiro de, *Compendio de Liturgia Romana*, p.3 e 4.

Estes *escolhidos* constituem assim um grupo particular, uma elite que se rege por regras próprias e que se afasta voluntariamente do mundo, mantendo mais ou menos presente, consoante os casos, o compromisso de abnegação e sacrifício que este afastamento implica e que tem como objectivo fundamental o serviço do outro, a intersecção junto da divindade para a salvação de uma Humanidade que perdeu o seu rumo. Foi precisamente nesta especial condição de elite que o clero desde cedo reservou para si um espaço particular dentro da própria igreja, afastado do olhar leigo e vedado à sua presença, um espaço de oração, louvor e introspecção: o espaço do coro. A limitação da concorrência a este espaço chegou a ser de tal forma intensa que ocasiões houve em que os clérigos não cumpridores dos seus votos, sobretudo do voto de castidade, foram afastados do coro e remetidos para a nave da igreja, aquando das principais celebrações e reuniões. Isto aconteceu, por exemplo, durante o Concílio de Troyes (1107) e teve como consequência imediata a determinação, ditada pelo bispo de Cantuária logo no ano seguinte, de que todos os sacerdotes, diáconos e subdiáconos que mantivessem esposas ou concubinas fossem destituídos das suas funções eclesiásticas, perdessem os seus benefícios e, significativamente, fossem afastados do coro¹⁸.

Particularmente expressiva no contexto deste recato físico do coro que, apesar de tudo, se procurou cultivar, é a interessante analogia estabelecida entre os vários espaços que compõem o edifício religioso e as diversas partes de um corpo humano – feminino e materno – por Rudolf, abade de St. Trond que, ainda no século XI, apresentava os cadeirais de coro como os seios de uma igreja¹⁹. Neste sentido, as orações, cânticos e salmodias realizadas no espaço coral assumem-se como alimento místico e metafórico de uma congregação cujo crescimento espiritual acontece, precisamente, no conforto uterino da nave da igreja. Antes do serviço prestado, indirectamente, aos fiéis estava, contudo, o serviço a Deus e, se o primeiro servia de justificação prática da própria existência do clero perante a sociedade, sobretudo enquanto grupo privilegiado em relação ao povo, o segundo seria a sua justificação teórica, o seu propósito fundamental,

¹⁸ HAYES, Dawn Marie, *Body and Sacred Place in Medieval Europe, 1100-1389*, p. 19.

¹⁹ Rudolf de St. Trond compara simbolicamente o espaço da capela-mor (santuário) e cancela à cabeça e pescoço da igreja, o cadeiral de coro aos seios, o transepto a dois braços com mãos, a nave ao ventre: “*Nam habebat et adhuc habere cernitur cancellum qui est sanctuarium pro capite et collo, chorum stallatum pro pectoralibus, cruce[m] ad utraque latera ipsius chori duabus manicis seu alis protensam pro brachiis et manibus, navim vero monasterii pro utero...*”. HAYES, Dawn Marie, *Body and Sacred Place in Medieval Europe, 1100-1389*, p. 14.

garantindo a perpetuação do *modus vivendi* de cada comunidade religiosa e respondendo às aspirações espirituais de cada um dos seus membros, a nível individual.

O louvor a Deus, o agradecimento das suas bênçãos, a reiteração da vulnerabilidade humana perante os seus desígnios e da dependência da sua misericórdia, a exultação pela possibilidade de comunhão com a sua essência constituíam, assim, a actividade fundamental e estruturante do quotidiano religioso, pautando os dias e as noites ao ritmo dos Ofícios Divinos ou Horas Canónicas: Laudes, Prima, Tercia/Terça, Sexta, Nona/Noa, Vésperas e Completas, aos quais acabaram por se juntar as Matinas, às meia-noite ou pouco depois. Em cada um destes sete (ou oito) ofícios eram recitados 4 salmos, para além de cânticos e hinos, o que equivalia a 28 salmos, 7 cânticos e 7 hinos diários, ou seja, 42 períodos em que era necessário estar de pé, para além dos inúmeros e morosos versos e responsos, das Matinas e da Missa²⁰. Consubstanciada, assim, num quotidiano de sacrifício físico, em que nem mesmo as necessidades mais básicas como o sono e o descanso eram, pelo menos em princípio e em teoria, pretextos para a ausência no coro – ausência esta que, se tornada sistemática e/ou colectiva, carecia de uma justificação credível²¹ –, a vivência religiosa destes membros do clero votava-se, indubitavelmente, à transcendência do físico e do humano para o contacto com o divino, através do canto (indutor de uma sensibilidade muito particular), da oração colectiva e da introspecção individual.

Celebrados em latim “*ainda mesmo que esse idioma deixe de ser entendido pelo vulgo*”²² (o que, de facto, aconteceu), o conjunto de cânticos, orações, exortações, gestos que constituíam aquilo que poderemos chamar de *ritos corais*, comportavam uma carga de transcendência e mistério algo semelhante à da própria transubstanciação enquanto parte da Eucaristia, na medida em que se inscreviam ambos num processo de celebração, agradecimento e, sobretudo, contacto; um contacto que podia ser mais ou

²⁰ BOND, Francis - *Wood Carvings in English Churches. I. Misericords*, p.209 e 210.

²¹ Durante a visitação de Julho de 1522 ao Mosteiro de Santa Maria de Almoester, as religiosas foram interrogadas acerca da sua conduta (necessidade certamente motivada por alguns boatos mais caluniosos ou mesmo denúncias directas, dado o conteúdo de algumas respostas) e, sendo a primeira questão relacionada com o cumprimento das “*oras ordenadas no coro segundo o costume da ordem*”, responderam na sua maioria “*que nom cantaram este ano suas oras por causa do anno ser esteryle e ganharem de comer per suas mãos*”, alegando ainda algumas a sua fraca condição de saúde como motivo da ausência no coro. Fosse qual fosse a veracidade dos testemunhos, a verdade é que o motivo evocado para o incumprimento devido dos Ofícios Divinos se prende directamente com a sobrevivência das próprias monjas, supostamente obrigadas a trabalhar a terra para não sucumbirem à fome. Cf. GOMES, Saul António, *Visitações a Mosteiros Cistercienses em Portugal: séculos XV e XVI*, Lisboa, IPPAR, 1998, pp. 191-206.

²² VASCONCELOS, António Garcia Ribeiro de, *Compendio de Liturgia Romana*, p. 117.

menos *místico*, dependendo do fervor com que os ritos fossem realizados. Eram, no entanto, ritos e mistérios cuja experiência se reservava ao clero, pois uma tarefa de tal importância, que exigia tal sacrifício – entendido, obviamente, como um dever e um compromisso e não como uma pena – e que implicava tal nível de enleamento e de intimidade espiritual, não deveria ser transformado em *performance* pública e isto exigia, uma vez mais, uma divisão clara entre o espaço reservado aos fiéis e os espaços restritos, exclusivos do clero, algo que se resumiu logo em 702, durante o Concílio de Toledo, no princípio “*In choro clerum, extra chorum populus*”²³.

Por detrás dos elaborados separadores que dividiam as *duas* igrejas, encontravam-se frequentemente os cadeirais de coro que, a partir dos finais do século XIII tenderam a assumir uma sumptuosidade notável, acompanhando em grande parte os pressupostos teofânicos da própria arquitectura gótica, tal como viria a acontecer em contextos epocais e estéticos subsequentes. Embora este encerramento do coro não fosse regra absoluta, admitindo numerosas excepções, casos em que os cadeirais se dispunham em plena nave da igreja – em pleno espaço da igreja *de fora* – a sumptuosa complexidade destas peças de mobiliário foi, essa sim, a regra. Quer se desenvolvessem em altura, numa profusão de pináculos, rendilhados e soluções decorativas de grande minúcia, como no caso da catedral de Amiens, quer envolvessem o espaço do coro como se de um revestimento epidérmico se tratasse, vivo e habitado por bustos de personagens recostando-se no final de cada fila de cadeiras, como em St. Martin de Memmingen, quer respondessem a soluções menos complexas, mas nem por isso menos espectaculares, de compromisso entre filas de cadeiras profusamente decoradas mas de definição formal bastante simples e o vocabulário do retábulo pintado no lugar dos espaldares altos, como na catedral de Colónia, os cadeirais de coro foram, eles próprios, a materialização dessa transcendência do humano e do profano que se procurava alcançar através da renovação quotidiana dos Ofícios Divinos.

Em termos iconográficos, eles foram o receptáculo de uma convivência vital entre imagens religiosas e imagens profanas que, de formas diferentes, concorriam ambas para o despertar de uma piedade edificante e de uma auto-consciência moralizante no observador. Se as primeiras, apresentadas sob a forma de esculturas, mas também de pinturas, de santos, profetas, personagens e episódios bíblicos, numa partilha

²³ GOMES, Paulo Varela, *In Choro Clerum. O Coro nas Séz Portuguesas dos Séculos XV e XVI*, p. 30.

muito próxima do vocabulário decorativo e formal do retábulo, ofereciam uma mensagem mais serena e mais óbvia, as segundas, dispersando-se pelos espaços menos *nobres* do cadeiral, exigiam um exercício de descodificação mais complexo mas nem por isso menos efectivo, como veremos a seguir.

Ora, se o esforço de separação, claramente depurativo, do espaço sagrado e do espaço profano, foi iniciado logo com os primeiros momentos de organização da Igreja enquanto instituição e, conseqüentemente, com as primeiras determinações para a organização dos seus espaços físicos, só a muito custo e após vários séculos de tentativas ela teria uma implementação efectiva. Paradigmático a este nível é, por exemplo, o caso da catedral de Chartres cujos esforços de *deslaicização* do espaço religioso foram acompanhando a progressiva distinção entre sagrado e profano, cuja noção se foi intensificando ao longo dos séculos de uma *medievalidade* europeia paulatinamente consciente da sua feição exclusivamente católica, e cuja aplicação prática se foi procurando cada vez com maior intensidade. Neste sentido, vemos o capítulo de Chartres, em pleno século XII, a deliberar no sentido de expurgar o claustro da catedral – na altura habitado por alguns dos principais representantes das mais *perigosas* margens da sociedade, nomeadamente jograis, taverneiros e prostitutas, que aí alugavam casas²⁴ – de toda e qualquer presença laica. Apesar da urgência destas determinações que, afinal, diziam respeito à própria possibilidade de manutenção de uma conduta correcta por parte do clero, o encerramento do claustro só viria a acontecer em meados do século XIV, numa altura em que, como bem refere Dawn Hayes, se começava a acelerar o processo de afastamento das esferas laica e religiosa, tanto em termos arquitectónicos como intelectuais²⁵.

Se esta exclusividade do espaço coral tendeu a ser regra entre a maioria das igrejas e das ordens religiosas, não deixou, no entanto, de ser pautada por algumas excepções que, atestam uma frequente intromissão da presença laica. Efectivamente, e antes que o processo de *deslaicização* estivesse completo – se alguma vez o esteve realmente, pelo menos no período a que nos reportamos – vários foram os assaltos perpetrados sobre a sacralidade do espaço coral e, mesmo quando confinado à frequência exclusiva do clero, ele foi alvo de frequentes incursões do profano, tanto ao nível dos comportamentos

²⁴ HAYES, Dawn Marie, *Body and Sacred Place in Medieval Europe, 1100-1389*, p.69.

²⁵ HAYES, Dawn Marie, *Body and Sacred Place in Medieval Europe, 1100-1389*, p.69.

individuais como do incumprimento colectivo da rectidão exigida para a realização dos ofícios.

Em primeiro lugar, teremos de compreender que a presença do indivíduo laico no coro podia ser mais ou menos consentida pela comunidade religiosa que o utilizava e que o grau deste consentimento dependia de três variáveis fundamentais: o estatuto social do indivíduo em questão, a sua valia para com a igreja e a natureza da sua presença no próprio espaço coral. Desta forma, vemos que, à parte os acólitos laicos que, em certas ocasiões participavam nos ofícios corais, nenhum indivíduo de estatuto social e económico relativamente baixo estava autorizado a permanecer no coro durante a realização dos Ofícios Divinos, honra que se reservava quase exclusivamente à família real ou apenas ao rei²⁶. Durante o tempo em que o coro não estivesse a ser utilizado para a leitura das Horas Canónicas, a presença do indivíduo laico (com a carga de ser profano que lhe corresponde) no coro tanto poderia ser autorizada, como se verifica, uma vez mais, pelo exemplo de Chartres, cujo coro servia de dormitório a pessoas indispensáveis ao funcionamento da igreja, como o cozinheiro ou os sacristães²⁷, como poderia assumir-se como intrusiva e indesejável, ao ponto de se estender às alturas em que os religiosos lá se encontravam, como parece ter acontecido na Sé do Funchal, cujo coro teve de ser encerrado por ordem de D. Manuel I, perante a constante intromissão do povo junto do cadeiral, que não permitia aos cónegos concentrarem-se nas suas funções²⁸.

Por outro lado, também os próprios religiosos poderiam profanar a sacralidade do espaço e dos ofícios corais, através de comportamentos transgressores que se foram deixando denunciar mais de forma indirecta, por meio da advertência e da admoestação, contidas nos escritos normativos da conduta religiosa, do que directa, através da crítica aberta. No primeiro caso, depreende-se, por exemplo, através de recomendações como a D. Frei Pedro Serrano, em visitaçao ao Mosteiro de Alcobaça em 1484, que os desvios comportamentais mais frequentes no coro eram, previsivelmente, da responsabilidade dos elementos mais novos e consubstanciavam-se sobretudo numa má performance dos

²⁶ Uma gravura de 1525 mostra de forma simbólica mas significativa, a família real francesa a participar nos Ofícios Divinos, em clara situação de privilégio: o casal régio possui livros corais de grandes dimensões enquanto que o coro tem de partilhar o livro que se encontra sobre a estante. *Vide* Vol. II, Anexo II, Fig. 7.

²⁷ HAYES, Dawn Marie, *Body and Sacred Place in Medieval Europe, 1100-1389*, p. 54.

²⁸ Cf. BRAGA, Maria Manuela. *Os Cadeirais de Coro em Portugal no Final da Idade Média*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1997, p.142.

cantos e ritos corais, em demonstrações de preguiça e indolência, negligência e desobediência²⁹. No segundo caso, a existência de críticas tão ácidas como as de Sebastian Brant leva-nos a reconhecer que a estes delitos menores se juntavam por vezes episódios de verdadeira desordem, incumprimento total das regras e ritos estabelecidos para o coro, alterações e mesmo agressões físicas entre os religiosos³⁰, cuja generalização tem de ser evitada mas cuja existência não se deve considerar como absolutamente pontual, ainda que alguma moderação possa ser aplicada ao previsível exagero literário.

Efectivamente, facilmente se compreende que o clero não estava completamente fechado à vida profana – não tanto quanto se desejava, talvez – e que nesta vida profana se encontram os negativos de grande parte das imagens que nos surgem nas margens dos cadeirais. A desmistificação da ideia de absoluta gravidade do coro e dos seus ocupantes, pode continuar através das palavras de um contemporâneo: “*Muito antes de serem homens, os rapazes são impelidos para as ordens... A maior parte resigna-se a isso para satisfazer o estômago; não têm nenhuma espécie de gosto pelo sacerdócio...galhofam alegremente, autênticos gatos com cio.*”³¹ Quaisquer que sejam as limitações de semelhante afirmação, a verdade é que várias fontes corroboram esta falta de identificação vocacional com a vida de oração e dedicação a Deus por parte de vários religiosos que, por isso mesmo, facilmente se entregavam a actividades e ocupações perfeitamente mundanas. A exigência dos Ofícios Divinos, aliás, afastava muitas vezes os cónegos do coro transformando o absentismo numa das principais faltas apontadas pelo clero a si próprio. Os que, por sincera tentativa ou por interesse na *merecida* prebenda, se esforçavam por participar em todos os ofícios, acabavam muitas vezes por se aborrecer e sair do coro “*para ir dar uma volta e olear a carruagem*”³² ou ficavam entregues a conversas, jogos e tagarelices. Uma vez mais, Sebastian Brant é

²⁹ “*Ao prior, no entanto, como ao subprior e ao chantre mandamos firmemente que vigiem e espevitem todos e cada um dos monges, jovens, adolescentes ou de menor idade, presentes no coro, à celebração das horas nocturnas, para que cantem solícita e diligentemente os Salmos, os Hinos, os Responsório e as Antífonas. Os néscios serão apontados nos livros convenientes e necessários. Os jovens, no entanto, molengões, sonolentos, negligentes, atrevidos ou desobedientes sejam apontados no Capítulo e, segundo a culpa, assim recebam em qualidade e em quantidade a pena devida*”. GOMES, Saul António. *Visitações a Mosteiros Cistercienses em Portugal, Séculos XV e XVI*, Lisboa, IPPAR, 1998, p.157.

³⁰ Vide Vol. II, Anexo II, Fig. 8.

³¹ *Apud cit*, HEERS, Jacques, *Festas de Loucos e Carnavais*, (trad. Carlos Porto), Lisboa, Publicações D. Quixote, 1987, p. 28.

³² LOCKER, Jakob (1471-1528), “De cauillatione sacerdotum in choro”, *Stultifera navis mortalium. Olim a Sebastiano Brant Germanicis rhythmis conscriptus et per Iacobum Locher Latinitati donatus* (disponível online em: <http://www.uni-mannheim.de/mateo/camena/locher2/jpg/s213.html>, consultado a 15/07/10).

claro quanto a este assunto: no poema intitulado *Tagarelices nas cadeiras de coro*, ele admite que “*Bem melhor seria levar para outros lugares, para a praça pública ou para o mercado dos gansos, mexericos e bisbilhotices, em vez de se aborrecerem e incomodar os outros.*”³³

No que respeita às imagens de que os religiosos escolhiam rodear-se no coro, através da decoração esculpida nos seus cadeirais, esta transgressão do religioso e do sagrado sofre uma metamorfose: absolutamente transgressora na sua forma, e por vezes mesmo no seu conteúdo, a iconografia profana dos cadeirais de coro acaba muitas vezes por revelar-se perfeitamente *pacífica* no objectivo último da sua leitura. Como já referimos, e como voltaremos a insistir ao longo deste estudo, estas imagens profanas que tanta surpresa causam ao olhar contemporâneo, vivem de um processo elíptico de transgressão do sagrado e do religioso para a transgressão do humano e do profano: vivem, para nós, de um perfeito paradoxo porque, apresentando-se como exemplos negativos, ou contra-exemplos³⁴, parecem desrespeitar o espaço que as recebe para melhor mostrarem o caminho da virtude, da edificação moral e física, da rectidão intelectual e espiritual. Trata-se, no entanto, de um paradoxo aparente, fruto de um distanciamento temporal e de uma diferença de concepções mentais que nenhum método de abordagem historiográfica jamais nos permitirá ultrapassar. Resta-nos, assim, assumir (com a legitimidade inerente a qualquer suposição) que as imagens que hoje nos parecem tão crípticas, tão insólitas e tão difíceis, foram para os homens do seu tempo – leigos ou eclesiásticos, letrados ou não – signos portadores de mensagens facilmente legíveis, porque imediatamente inseríveis no contexto cultural, social e mental que lhes conferia sentido. Como Michael Camille, com a sua habitual perspicácia e na linha das considerações de Barbara Babcock-Abrahams, soube fazer notar, “*Travesty, profanation and sacrilege are essential to the continuity of the sacred*

³³ LOCKER, Jakob (1471-1528), “De cauillatione sacerdotum in choro”, *Stultifera navis mortalium. Olim a Sebastiano Brant Germanicis rhythmis conscriptus et per Iacobum Locher Latinitati donatus* (disponível online em: <http://www.uni-mannheim.de/mateo/camena/locher2/jpg/s213.html>, consultado a 15/07/10).

³⁴ Utilizando o exemplo de uma imagem colocada na margem de uma das páginas do *Romance de Lancelot*, que mostra uma freira a amamentar um macaco como referência parodiada do tipo tradicional da *Virgo lactans*, Camille esclarece que este tipo de mecanismos de ilustração por antinomia têm como objectivo fundamental enfatizar determinada imagem ou ideia mostrando o precisamente o seu oposto. Mas adverte, a este respeito, que nem todas as imagens marginais podem ou devem ser lidas no contexto da tradição didáctica do *exemplum*, devendo o contexto em que estas surgem ser tido em conta para o esclarecimento das mesmas. Cf. CAMILLE, Michael, *Image on the Edge: the margins of Medieval Art*. Reaktion Books, London, 1992, p.28 e 30.

in society.”³⁵ Será esta, indubitavelmente, uma das chaves para a compreensão da dinâmica de transcendência e transgressão que enunciámos, por força da inteligibilidade de uma questão naturalmente complexa, como processos separados, aplicados a dois domínios – profano e sagrado – que só em aparência se separam e se opõem como que querendo anular-se mutuamente. Como todos os princípios que vivem uma relação antagónica ou binominal, bem e mal, virtude e pecado, sagrado e profano são concepções que se conferem um sentido mútuo, sendo a existência de uma a justificação da outra. No entanto, e ainda que apenas superficialmente, a oposição existe e é ela que confere uma dinâmica verdadeiramente particular ao desenvolvimento da iconografia dos cadeirais de coro e até mesmo à evolução do próprio coro no contexto da geografia dos espaços dentro do edifício religioso, numa conjugação de forças religiosas e laicas, também elas supostamente distintas, consubstanciadas nas iniciativas de reconstrução e reformulação de igrejas que se foram multiplicando um pouco por toda a Europa à medida que a eloquência do seu discurso arquitectónico ia sendo convocada pelas monarquias e pela própria Igreja, ambas interessadas na organização interna, na centralização de poder e numa afirmação de contornos absolutos.

2. As novas opções para os espaços corais no Portugal de Quinhentos

Não sendo o âmbito deste trabalho o estudo profundo da evolução dos espaços corais e do seu respectivo mobiliário em território nacional – abordagem que, aliás, teve a sua mais recente concretização no estudo de Maria Manuela Braga³⁶ –, não poderemos deixar de suspeitar que o cadeiral de coro, sob a forma básica em que o reconhecemos hoje, tenha sido uma criação estranha à Península Ibérica que, só após a entrada num período de relativa pacificação, com a crescente estabilidade de fronteiras que ia dando segurança às nacionalidades emergentes, tendeu a dotar os seus espaços religiosos com esses dispositivos de mobiliário mais complexos e elaborados, que alguns países europeus construíam já abundante e proficientemente.

Só através desta tendência de importação de modelos e mão-de-obra estrangeiros – comum, de resto, aos restantes domínios artísticos, nomeadamente à arquitectura que,

³⁵ CAMILLE, Michael, *Image on the Edge: the margins of Medieval Art*, p. 29.

³⁶ Cf. BRAGA, Maria Manuela. *Os Cadeirais de Coro em Portugal no Final da Idade Média*, pp.23 a 86.

especificamente no caso português, foi constantemente pontuada por encomendas a mestres estrangeiros – se compreenderá a abundância de conjuntos completos de cadeirais datados dos séculos XIV e XV em países como a Bélgica, a Holanda, a França, a Alemanha e a Inglaterra, cuja linguagem formal e vocabulário decorativo só encontrariam eco em solo ibérico (e documentalmente, apenas em território espanhol) cerca de meio século depois³⁷. A mesma tendência explica-se, aliás, pela presença imediata de mestres e grupos de trabalhadores de origem maioritariamente flamenga, em cujas campanhas colaboraram por vezes artistas autóctones, que assim contactavam com um tipo de trabalho para o qual não haviam sido especificamente formados. Não pretendemos com isto estabelecer, obviamente, um ponto zero para a criação de cadeirais de coro na Península Ibérica, fazendo a sua história depender da presença súbita de um modelo externo; o objectivo é tão-somente, e face às evidências dos primeiros conjuntos remanescentes³⁸ que são frequentemente pontuados por longos hiatos documentais, salientar a probabilíssima simplicidade inicial dos nossos primeiros conjuntos corais – que terão sido constituídos por bancos corridos, mais ou menos decorados, mas sem os desenvolvimentos aproximadamente arquitectónicos que associamos a este tipo de mobiliário – perante a complexificação dos modelos associados à presença de artistas estrangeiros no território peninsular.

Contudo, a problemática é mais ampla do que até aqui se definiu e, ainda que o cadeiral e o espaço que o recebe tenham passado a usufruir de uma relação muito estreita, levada muitas vezes à identificação, as especificidades do primeiro não anulam as do segundo nem invalidam as potencialidades do conjunto. Neste sentido, podemos admitir que Portugal se encontrou, ressaltando-se sempre as suas especificidades, em relativa situação de igualdade com a maioria dos países europeus, no que diz respeito às opções artísticas e arquitectónicas para os espaços corais, que estiveram maioritariamente dependentes das determinações e necessidades das várias ordens religiosas e da natureza das igrejas que deles necessitavam. No entanto, e sobretudo a partir do século XV, verificamos que a preocupação com a separação dos espaços destinados a leigos e religiosos que, como vimos, desde cedo se fazia sentir um pouco por toda a Europa, vai começando a tomar em Portugal um tom de estreita colaboração entre poder régio e poder eclesiástico, pelo empenhamento pessoal por parte de alguns

³⁷ KRAUS, Dorothy and Henry. *The Gothic Choirstalls of Spain*. Routledge & Kegan Paul, London and New York, 1986, pp. 93-95

³⁸ KRAUS, Dorothy and Henry. *The Gothic Choirstalls of Spain*, pp. 89-95.

monarcas e pessoas reais na reformulação dos espaços corais das principais igrejas do país.

Efectivamente, seguindo a linha de pensamento de Paulo Varela Gomes a respeito das transformações ocorridas nos espaços corais das sés portuguesas entre os séculos XV e XVI, compreendemos que eles foram instrumentos efectivos de uma estratégia deliberada de reforma e submissão da Igreja perante o poder régio iniciada com a dinastia de Avis e massivamente intensificada por D. Manuel I.³⁹ Acompanhando esse conjunto de transformações é-nos, de facto, possível surpreender um processo longo e concertado de organização do espaço arquitectónico-religioso em estreita dependência de desígnios doutrinários, intrínsecos à própria história da Igreja, mas sobretudo de desígnios políticos, ligados às dinâmicas de poder que se intensificavam com o aproximar do século XVI. E, significativamente, através do reconhecimento deste processo é-nos possível estabelecer um quadro contextual para as transformações operadas ao nível do espaço coral crúzio e, sobretudo, para a criação e subsequente transferência e transformação do cadeiral de coro ao qual se dedica este estudo.

Nos séculos que antecederam o início deste processo de absorção e submissão do poder da Igreja por parte do poder régio, a localização natural do coro nas principais igrejas portuguesas era, por via de regra, a nave central, na imediata proximidade da capela-mor mas não no seu interior, preferência que partilhavam, aliás, com as igrejas espanholas e que foi largamente cultivada pelos Reis Católicos⁴⁰. Esta situação comum, começou a sofrer as primeiras alterações precisamente durante o século XV, quando estes coros começam a ser substituídos por coros-altos, como aconteceu logo entre 1437 e 1449 no Convento de Cristo em Tomar, que o Infante D. Henrique mandou dotar de um coro-alto, posteriormente reformulado por D. Manuel⁴¹, ou nas sés catedrais de Coimbra e Silves.

Ora, se o exemplo de Tomar atesta esse esforço estratégico – que se inscreve sobretudo numa reforma da Igreja católica cujos principais agentes eram tanto os eclesiásticos de maior estatuto, quanto os monarcas e respectiva *entourage* burocrática – de accionamento dos “*meios arquitectónicos necessários a assegurar uma separação*

³⁹ GOMES, Paulo Varela. *In Choro Clerum. O Coro nas Sés Portuguesas dos Séculos XV e XVI*, pp. 56 e 57.

⁴⁰ GOMES, Paulo Varela. *In Choro Clerum. O Coro nas Sés Portuguesas dos Séculos XV e XVI*, p. 33.

⁴¹ GOMES, Paulo Varela. *In Choro Clerum. O Coro nas Sés Portuguesas dos Séculos XV e XVI*, pp. 36 a 39.

efectiva entre o espaço reservado aos frades e aquele que podia ser ocupado pelos leigos durante a celebração da missa”⁴², a ordem de construção do coro-alto da Sé Velha de Coimbra, em 1469, constitui um caso paradigmático em que as motivações claramente estratégicas, de certa forma, nesse mesmo sentido *reformador*, do bispo-conde D. João Galvão são encapotadas por uma justificação mais prosaica – as correntes de ar a que a sua permanência na nave central sujeitava os monges⁴³. Ainda que este pretexto não seja totalmente desinteressante no contexto do estudo dos cadeirais de coro, cuja monumentalidade e desenvolvimento formal, sobretudo no sentido vertical, muito se terá devido, a dada altura, a semelhantes necessidades de protecção física e conforto dos orantes, ele assume particular interesse no sentido de uma tendência que parece ter sido geral, de ocultamento, ou pelo menos suavização dos reais motivos de afastamento do espaço coral do centro litúrgico das igrejas – algo que, como veremos, terá acontecido igualmente em Santa Cruz.

De facto, numa altura em que as igrejas, mesmo as conventuais, se abriam progressivamente à presença de leigos, o coro-alto constituía uma espécie de resposta perfeita aos problemas de proximidade excessiva entre estes e os religiosos que essa mesma abertura provocava, permitindo assim o isolamento e recato de uma elite que se pretendia impoluta e concorrendo, sobretudo, para um reforço da sua clausura, parte dos planos de reforma da Igreja e, particularmente, das igrejas que o poder central pretendia controlar. É precisamente neste sentido que Paulo Varela Gomes assume que “*D. Henrique impôs aos freires de Cristo uma reforma no sentido da clausura – que foi afinal continuada tanto por D. Manuel como por D. João III.*”⁴⁴, observação particularmente dirigida ao caso do Convento de Cristo que podemos aplicar a todo um contexto de situações semelhantes que então tiveram lugar.

Todavia, há que ressaltar uma variante importante neste processo aparentemente linear: ainda que durante o reinado de D. Manuel, que aqui nos interessa particularmente, se tenham mandado construir alguns coros-altos, esta localização específica, distante da capela-mor, não terá sido uma primeira opção, ou sequer uma preferência do monarca, mesmo no contexto da reforma da Igreja a que nos referimos. De acordo com as conclusões do mesmo autor que temos vindo a invocar, a construção

⁴² GOMES, Paulo Varela. *In Choro Clerum. O Coro nas Sés Portuguesas dos Séculos XV e XVI*, pp. 37.

⁴³ VASCONCELOS, António Garcia Ribeiro de. *Sé-Velha de Coimbra: apontamentos para a sua história*, p.

⁴⁴ GOMES, Paulo Varela. *In Choro Clerum. O Coro nas Sés Portuguesas dos Séculos XV e XVI*, p. 38.

de coros-altos de encomenda manuelina correspondeu sempre a situações de remodelação de igrejas em que já não era possível acomodar o conjunto dos religiosos na capela-mor, sendo esta a opção privilegiada para edifícios construídos de novo, como as sés da Guarda e do Funchal⁴⁵.

Embora a um nível de análise perfeitamente elementar pudéssemos juntar a esta análise argumentos de ordem prática e material, já que a possibilidade de poupar o esforço construtivo de um coro-alto poderia justificar a projecção de capelas-mores capazes de albergar os dispositivos corais, sabemos que a encomenda régia manuelina não se pautou propriamente por este tipo de comedimentos, pelo que teremos efectivamente de reconhecer nestas opções uma posição intermédia entre o contacto entre religiosos e leigos potenciado pelo coro no corpo da igreja, ainda que isolado por gradeamento, e a sua completa separação provocada pelo afastamento dos primeiros para um outro piso do edifício. Como é evidente, nenhuma destas opções foi exclusiva e, tanto no reinado de D. Manuel como nos que o antecederam e o sucederam, houve situações particulares de natureza vária; no entanto, a insistência com que ambas se praticaram, o contexto em que surgiram como soluções arquitectónicas e litúrgicas e, no caso da primeira, o seu carácter excepcional no contexto europeu⁴⁶, fazem com que as opções de situar os coros na capela-mor ou transformá-los em coros-altos assumam particular importância enquanto testemunho de uma verdadeira demanda pelo reconhecimento e afirmação da monarquia portuguesa que actuava em várias frentes, estendendo a sua acção desde as mais simples igrejas conventuais até à própria corte papal.

Em Santa Cruz de Coimbra, como ninguém poderá ignorar, os mesmos processos de manipulação do espaço religioso por parte dos mais importantes agentes do poder foram-se desenvolvendo sem cessar desde a sua fundação e, com maior vigor, desde a intervenção decisiva de D. Manuel I que, de tão intrusiva, acabou por marcar de forma física e concreta uma reformulação que se iria estender, logo no reinado seguinte, aos aspectos mais essenciais da própria instituição e da própria ordem dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho. No fundo, e porque a transformação das formas e dos espaços usufruídos nunca se afasta das metamorfoses do próprio pensamento, a

⁴⁵ GOMES, Paulo Varela. *In Choro Clerum. O Coro nas Sés Portuguesas dos Séculos XV e XVI*, p. 40 e 41.

⁴⁶ GOMES, Paulo Varela. *In Choro Clerum. O Coro nas Sés Portuguesas dos Séculos XV e XVI*, pp. 51.

renovação física de Santa Cruz correspondeu, quer enquanto consequência, quer enquanto estímulo, às novas formas de pensar o poder e a religião: e, segundo cremos, a *vida* do seu cadeiral de coro não só reflectiu o caminhar paralelo dessas duas esferas, como sobretudo as suas intersecções.

Neste sentido e, de resto, como vários autores sugeriram já⁴⁷, a passagem do cadeiral para o coro-alto não terá sido fortuita, assumindo particular relevância no contexto de uma reforma eclesiástica profunda, liderada por Frei Brás de Braga com o intuito de depurar os hábitos dos religiosos do mosteiro crúzio. Muito embora a deslocação dos túmulos dos reis para o interior da capela-mor constitua uma razão física e palpável para a transferência do espaço coral, ela será apenas uma parte da motivação geral da mesma – e neste sentido constituirá, eventualmente, uma explicação tão gratuita quanto o frio que incomodava a clerezia da Sé Velha.

Em 1531, Frei Brás de Braga⁴⁸ pretenderia, portanto, continuar os seus planos reformadores e, numa feliz *coincidência*, aproveitou a oportunidade mais do que justificada de afastar do centro litúrgico da igreja – que, como todas, se abria cada vez mais à presença laica, numa espécie de preparação das directivas de tridentinas⁴⁹ – o grupo dos religiosos, reunidos em coro. Longe de constituir qualquer tipo de acto conspirativo, a questão revelar-se-á, contudo, mais fecunda do que à partida possa parecer. Em primeiro lugar, porque, segundo tudo indica, um dos principais objectivos de Frei Brás e de D. João III, que o nomeara para prior-mor do mosteiro, era disciplinar os monges de Santa Cruz, cujo comportamento terá deixado muito a desejar, aquando da visita do monarca em 1527. Isto indicia, logo à partida, uma predisposição da comunidade crúzia, para um convívio mais do que desejável com a população, frequente motivo da contaminação de comportamentos denunciada em tantas igrejas um pouco por toda a Europa. E isto, por sua vez, abre espaço a alguma reflexão sobre a questão da

⁴⁷ Cf. GOMES, Paulo Varela. *In Choro Clerum. O Coro nas Sés Portuguesas dos Séculos XV e XVI*.

⁴⁸ As preocupações mecénicas de Frei Brás de Braga não deverão deixar de ser tidas em consideração, tal como a sua significativa vontade de se associar às obras realizadas sob o seu priorado. Neste sentido, pequenos apontamos como a sua inclusão na folha de rosto do Livro das Constituições dos Cónegos Regulares de Santo Agostinho de Santa Cruz de Coimbra, onde junto a uma cena da Paixão (Cristo preso à coluna sendo açoitado) “*por bayxo nos degraos do Altar se vê assentado Fr. Brás Lendo pelo Livro a os Cónegos postos (assim parece) de joelhos*”, não podem deixar de concorrer no sentido de uma vontade de afirmação, algo obstinada, de alguém que sabia deter a direcção dos destinos de uma das mais importantes comunidades religiosas do reino. Cf. CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de, *A Livraria do Mosteiro de Sta. Cruz de Coimbra*, Imprensa da Universidade de Coimbra, 1921, p. 35.

⁴⁹ Cf. GOMES, Paulo Varela. *In Choro Clerum. O Coro nas Sés Portuguesas dos Séculos XV e XVI*, p. 38.

suposta inadequação do conteúdo da iconografia profana do cadeiral ao espaço e aos propósitos aos quais se destinava.

Sem querer alcançar conclusões com um estudo apenas iniciado, não podemos deixar de esclarecer três pontos relativos a esta questão: o primeiro é que a *marginalia* do cadeiral crúzio não é, de forma alguma, das mais agressivas no que diz respeito a referências escatológicas e/ou sexuais, à crítica de costumes ou mesmo à sátira clerical; o segundo prende-se precisamente com o facto de existirem comportamentos que reclamavam uma reforma, o que não indica uma comunidade religiosa pautada por comportamentos *desviantes* mas também não nos permite assumi-la como exemplo de rectidão no cumprimento das premissas quotidianas da ordem, como fariam supor alguns relatos; por fim, na convergência destes dois pontos, é possível assumir um certo tom de moderação na relação acima enunciada, entre iconografia profana e espaço religioso, mas essa é uma questão que abordaremos mais adiante. Para além de tudo isto, a transferência do cadeiral para o coro, indica-nos duas coisas algo óbvias. Diz-nos, antes de mais, que o espaço do altar-mor já não seria suficiente para acolher todos os religiosos, mesmo estando eles divididos em dois grupos, que se revezavam para o canto dos Ofícios Divinos ao longo do dia⁵⁰. E diz-nos também, que mesmo estando o altar-mor fisicamente separado do resto da igreja por uma gradaria, essa separação não seria suficiente para permitir o necessário isolamento dos cónegos e evitar o incómodo provocado pela afluência dos fiéis. Isto é, de alguma forma, comprovado pelo facto de, decorrendo já as actividades corais no coro-alto, surgirem reclamações acerca do barulho provocado pelas pessoas que circulavam por quase todo o espaço monástico, em dias de festa, impedindo os religiosos de se ouvirem a si próprios durante o canto⁵¹. Compreende-se, portanto, que numa época de transformação cultural e, sobretudo, de profunda reforma eclesiástica, o espaço do coro funcionasse como elemento estratégico de consolidação das alterações pretendidas, estando já disso consciente D. Manuel I.

Se as estratégias políticas do monarca Venturoso se reflectiram na arte por si patrocinada e se o rasto desta influência se detecta, indubitavelmente, na criação do cadeiral crúzio e do espaço coral que o recebeu, novas dinâmicas se revelam no seu

⁵⁰ Cf. PINHO, Ernesto Gonçalves de, *Santa Cruz de Coimbra, centro de actividade musical nos séculos XVI e XVII*, Coimbra, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981, pp. 23 e 24.

⁵¹ “*Deve porse cautella, hauendo outra função semelhante, na porta do coro, e Orgão, porq seencheo detal sorte, q senão houuia cantar na Igr^a as vozes do Coro...*”. Códice 1756 (BGUC) in PINHO, Ernesto Gonçalves de. *Santa Cruz de Coimbra, centro de actividade musical nos séculos XVI e XVII*, p.29.

afastamento do piso térreo do edifício religioso, estas, por sua vez, denunciadoras de intenções porventura mais demarcadas no que diz respeito à tradicional oscilação do coro entre os domínios do sagrado e do profano. Ainda que a importância do investimento artístico de D. Manuel, através do seu *agente* em Santa Cruz de Coimbra, D. Pedro Gavião, de cuja intervenção falaremos adiante, assumam um papel crucial, é talvez na sequência de etapas que se seguiram a esse momento de criação principal, na alteração de planos e até mesmo na confusão dos dados daí provenientes, que encontramos elementos de particular interesse.

II - O MOSTEIRO DE SANTA CRUZ NA ROTA DE PREMEDITAÇÃO MANUELINA

A colocação do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra numa rota de premeditação política, artística e propagandística empreendida, de forma mais evidente e sistemática, durante o reinado de D. Manuel I, não poderá assumir aqui o objectivo algo obstinado de esclarecer de forma cabal a real articulação entre os dados que nos oferece a análise profunda da história da arquitectura e a própria história política e religiosa destas duas instituições específicas.

O que se pretende, ou por outra, o que não se pode evitar é reconhecer que a história de determinado objecto artístico, por mais parcial que acabe por ser, não se limita à análise da sua materialidade nem do seu contexto histórico geral, dependendo, antes de mais das pessoas envolvidas na sua criação. Compreendendo isto, compreende-se também que destas pessoas partiram vontades, necessidades e ideias específicas, elas próprias dependentes de circunstancialismos vários, intrínsecos aos próprios indivíduos, como as suas crenças espirituais e os seus ideais, ou extrínsecos, como as imposições mais ou menos subtis de uma cultura que inevitavelmente molda o pensamento, ou ainda de uma economia que condiciona de forma por vezes determinante as opções da encomenda de arte. É, então, neste sentido que procuramos estabelecer uma ligação entre a vontade, as necessidades e as ideias da pessoa régia, que apesar da preponderância decisória do monarca, funciona sempre como pessoa colectiva, e as características de uma comunidade religiosa específica, ela própria possuidora de um carácter que inevitavelmente condicionou, em maior ou menor grau, a criação das obras de arte que o seu mosteiro recebeu.

Em suma, partindo do princípio de que o cadeiral de Santa Cruz fez parte desse processo global de imposição simbólica da pessoa e do poder régios em todos os espaços que onde o monarca pretendia efectivar a sua presença e o seu domínio – portanto, virtualmente em *todos* os espaços –, pretende-se compreender que tipo de instituição encontrou D. Manuel no mosteiro crúzio, de que forma as características desta formataram o tipo de escolhas e investimentos que ele optou por fazer nesse espaço e, sobretudo, de que forma todos estes factores condicionaram as escolhas relacionadas com a criação do cadeiral de coro.

1. As Artes ao serviço do Poder: estratégias artísticas de D. Manuel I

O envolvimento determinante de D. Manuel nos investimentos artísticos que, entre os finais do século XV e os alvares do século XVI se intensificaram ao ponto de passarem a representar para a posteridade as marcas tangíveis e inequívocas do reinado do *Venturoso*, é sobejamente conhecido. Independentemente das cautelas a que nos obriga o romantismo novecentista, com toda a carga enfática posta na descoberta de um *estilo nacional*, é inegável que tanto para a historiografia artística quanto para a própria História, o vocabulário artístico que actualmente reconhecemos como *manuelino*, apresenta uma série de caracteres específicos que facilmente se remetem para o reinado em questão, assumindo mesmo o carácter de uma arte régia que, sistematicamente emulada por parte do restante mecenato laico e religioso, acaba por se expandir por todo o país e um pouco por todos os domínios artísticos.

Se pensarmos apenas na identificação destes caracteres e nos esquemas em que se articula este vocabulário, o manuelino mais não será do que uma forma de expressão terminal da linguagem gótica, que por toda a Europa caminhava a passos largos em direcção a um naturalismo exuberante. No entanto, se nos debruçarmos sobre questões menos materiais, ou menos palpáveis, como aquelas que se remetem para as esferas da intencionalidade, das dinâmicas de encomenda e produção da obra de arte, da acção inexorável de influências externas ou mesmo da procura premeditada das mesmas, estaremos então em terreno menos seguro e o que antes não passava de um acompanhamento natural das tendências artísticas dos restantes reinos europeus, passa a afigurar-se mais como uma “*radical mutação estética – e até psicológica – que mais faz pensar numa deliberada opção centralizadora, visando inverter as tendências do gosto nacional*”⁵².

Esta inflexão estética, que se materializa fundamentalmente no investimento massivo em obras de arte ao modo da Flandres, numa altura em que o gosto italianizante havia já começado (e haveria de continuar, apesar de tudo) a marcar o seu lugar junto da elite cortesã, não será mais do que uma opção perfeitamente consciente,

⁵² MOREIRA, Rafael. “Dois escultores alemães em Alcobaça: Machim Fernandes e João Alemão”, *Arte e Arquitectura nas Abadias Cistercienses nos séculos XVI, XVII e XVIII*, Colóquio 23-27 Novembro 1994, Mosteiro de Alcobaça, p. 94.

estratégica e deliberada de “*reconciliação com o tecido social*”⁵³, por via das qualidades múltiplas de uma arte essencialmente emotiva, menos intelectualizada do ponto de vista da sua apreensão e também muito mais barata e fácil de adquirir. Ora, a marca flamenga, que acabaria por ser indissociável da própria ideia de manuelino, juntamente com a preponderância da decoração enquanto meio de comunicação particularmente persuasivo, funcionam como duas das principais vertentes das estratégias artísticas de D. Manuel I, que por sua vez, constituíam uma parte importante da sua estratégia imperial.

Numa espécie de aproximação – mais ou menos consciente, nunca o saberemos ao certo – à arte imperial por excelência, a do Império Romano, o manuelino assume então esse papel de catalisador das emoções humanas e, por isso mesmo, de regulador de tensões sociais da mais variada ordem, entre as quais se assomam as tensões religiosas que nunca poderão dissociar-se do clima reformista que se fazia sentir com particular pungência no centro e norte da Europa e, inclusivamente, do panorama cultural do Portugal de então, que progressivamente se deixava invadir por um humanismo cristão de forte cunho erasmista, apenas ocasionalmente pontuado pelos pressupostos italianizantes desse humanismo *primevo*. Em estreita articulação com o alargamento geográfico, cultural e humano de um Império que não cessava de expandir-se, a arte passa a ser também uma marca de coesão, de unificação desse território vasto, e sobretudo de identificação com os propósitos evangelizadores do rei e da Igreja.

Ecoss dessa necessidade de transmissão, de feição legitimadora e enobrecedora, dos feitos do monarca são também, a nível literário, “*Os discursos dos embaixadores portugueses a Roma [que] compreendiam a formula rhetorica desse quadro official, apresentado a uma luz de epopêa.*”⁵⁴ Se estes discursos, preocupados em enfatizar o serviço dos portugueses a favor da fé e da divulgação da palavra de Cristo de modo a garantir apoios e privilégios por parte da Santa Sé (ela própria interessada nos privilégios que essa mesma divulgação lhe garantia), constituem um meio de legitimação do poder e do *imperium* de D. Manuel I junto dos poderes externos, outros discursos se haveriam de desenvolver, servindo-se também do tom epopeico que aqui

⁵³ PIMENTEL, António Filipe, “«À Flandres por devoção e à Itália por ostentação» ou ao invés: as *razões do Manuelino*”, *Ao Modo da Flandres: disponibilidade, inovação e mercado de arte na época dos descobrimentos (1415-1580)*, Lisboa, 2005, p. 166.

⁵⁴ FIGUEIREDO, Fidelino de, *A Épica Portuguesa no Século XVI*, São Paulo, Universidade de S. Paulo, 1950, p.76.

particularmente nos interessa, para legitimar esse poder junto dos núcleos de poder interno. A afirmação do monarca, cuja *ventura* na ascensão ao trono será escusado aqui repetir, teria de ser massiva e absoluta para que a legitimação acontecesse de facto e, numa altura em que a exposição da pessoa régia junto do povo se tornava menos frequente do que em reinados anteriores⁵⁵, a sua ausência teria de se tornar virtualmente presente por meio de uma bem pensada propaganda visual⁵⁶.

Vislumbramos aqui, então, a tendência para a utilização da arte também como elemento de uma união estratégica entre as esferas religiosa e régia, fazendo esta última um uso constante “*da munificência como meio de suborno e de uma inteligente acção artística, em que a imagem do poder se obtém pelo poder das imagens*”⁵⁷. Esta dinâmica de poderes surpreende-se muito facilmente no caso particular do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e está, sem dúvida alguma, cristalizada nas escolhas iconográficas do seu cadeiral de coro, verdadeiro testemunho dessa presença veladamente controladora e subtilmente intrusiva do monarca entre os meandros dos centros religiosos mais poderosos do reino. Não por acaso, podemos concordar que “*Santa Cruz foi [...] o centro polarizador de todo o movimento renovador das artes da região durante os reinados de D. Manuel e de D. João III, como o havia sido durante o de D. Afonso Henriques.*”⁵⁸ E a retoma consciente deste referente fundacional inscreve-se precisamente nas estratégias de centralização política e de afirmação do monarca enquanto dirigente de um império poderoso, merecedor de respeito e reverência dos demais senhores, leigos ou eclesiásticos, de toda a Europa – estratégias que seguiam uma rota de premeditação da qual o espaço crúzio fazia parte, enquanto palco de actuação política, certamente, mas sobretudo enquanto poderoso instrumento simbólico.

Efectivamente, se a afirmação imperial de D. Manuel I não se ficava, de forma alguma, pelos círculos internos do reino, ela servia-se deles como pontos de partida para o seu processo de legitimação face ao exterior. Neste sentido também, e porque se trata aqui de uma teia inextricável de relações, causas e consequências, em que nada parece acontecer por acaso, a própria absorção de obras de arte e artistas flamengos assume um peso político que poderia parecer, à partida, unsuspeito. Não se trata apenas de cimentar

⁵⁵ ALVES, Ana Maria, *Iconologia do Poder Real no Período Manuelino*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985, p.89.

⁵⁶ ALVES, Ana Maria, *Iconologia do Poder Real no Período Manuelino*, p.89.

⁵⁷ MOREIRA, Rafael. “Dois escultores alemães em Alcobaca...”, p. 94.

⁵⁸ DIAS, Pedro, *A Arquitectura de Coimbra na transição do Gótico para a Renascença 1490-1540*, Coimbra, FLUC, 1982, p.103

relações com os novos consumidores dos produtos orientais que, com a abertura da carreira da Índia, chegavam em quantidades que exigiam uma grande capacidade de escoamento, o que exigiu uma deslocação do antigo eixo comercial mediterrânico para o norte atlântico⁵⁹ que não deixa de ser sintomática da própria inflexão das preferências estéticas que acima referimos. Trata-se, para além disto, de um esforço de acompanhamento das próprias estratégias postas em acção pelos Reis Católicos – um dos vários esforços que D. Manuel fará ao longo do seu reinado na tentativa de se aproximar da “*sonhada unificação da Península*”⁶⁰ e que terão, inclusivamente, reflexos bastante nítidos na própria atmosfera epopeica que permeia as esculturas do cadeiral crúzio e cuja compreensão passa, segundo cremos, por uma necessária comparação com o seu congénere toledano.

Uma vez mais, não será por acaso que aquilo que hoje designamos por *manuelino* ou *arte manuelina* tenha sido outrora incluído (entre várias outras coisas, é certo) nas obras feitas *ad modum Yspaniae*, ou *ao modo de Espanha*, para além da habitual designação de *obra ao moderno*. Quase sempre oposta à *obra ao romano* ou *ao antigo*, portanto ao referente clássico, esta arte aparentemente transversal a toda a Península Ibérica encontrava tanto a sua *modernidade* quanto a sua transversalidade num elemento comum: a arte da Europa do Norte, à *moda da Alemanha*⁶¹. Se estas influências germânicas, ou flamengas – que, embora distintas, acabam tantas vezes por se fundir em território ibérico – assumem particular preponderância na definição da arte portuguesa e espanhola do início do século XVI é inegável que foi sobre esta última que se fizeram sentir primeiro, e com maior intensidade, passando só muito mais tarde a fazer parte do panorama artístico português. De facto, enquanto o século XIV e grande parte do século XV foram, em Portugal, marcados pela confluência de influências múltiplas, nomeadamente inglesas, italianas, catalãs, francesas e provençais⁶², o território vizinho foi desde cedo arrebatado pelo gosto flamengo e um dos principais meios de difusão desta preferência foi, precisamente, o trabalho da madeira, que contou, pelo menos desde a chegada dos irmãos Egas Cueman e Hanequin de Bruxelas a Toledo entre 1443

⁵⁹ Cf. MOREIRA, Rafael. “Dois escultores alemães em Alcobaça...”, p. 94.

⁶⁰ MOREIRA, Rafael. “Dois escultores alemães em Alcobaça...”, p. 94.

⁶¹ Cf. PEREIRA, Paulo, “Do «Modo» Gótico ao Manuelino (séculos XV-XVI)”, *História da Arte Portuguesa*, vol. 4, Mem Martins, Círculo de Leitores, 2007, pp. 53 e 54.

⁶² Cf. MOREIRA, Rafael. “Dois escultores alemães em Alcobaça...”, p. 95.

e 1445⁶³, com a multiplicação de elaborados cadeirais e retábulos de matriz flamenga. Ora, se o reinado de D. Manuel marca a abertura do mercado de arte português à entrada de artistas e obras provindos desse vastíssimo território que era a Flandres, Coimbra assume também um lugar de destaque “*na aceitação e proliferação da escultura luso-flamenga [...] contribuindo para a difusão de uma estética que chegaria aos pontos nevrálgicos do país.*”⁶⁴

Estabelecidas então as linhas de actuação estratégicas, e *encontrado* um centro de difusão das novas preferências estéticas potencialmente eficaz, era necessário encontrar o intermediário ideal para a condução das obras que o rei havia planeado para Santa Cruz. E independentemente da presença inquestionável de figuras directamente encarregadas da fiscalização das obras e do estabelecimento da comunicação entre o monarca, os artistas e a própria comunidade religiosa, como os vedores, de que Gregório Lourenço é sempre o exemplo mais notável, não vemos melhor candidato a esse papel de intermediário fundamental, com poder de opinião junto do rei, do que o próprio prior-mor do mosteiro.

Efectivamente, o percurso e a personalidade de D. Pedro Gavião não têm sido, quanto a nós, suficientemente explorados quando se trata de compreender as empresas artísticas efectuadas no mosteiro crúzio no início da reforma arquitectónica manuelina. Embora não seja esta, ainda, a oportunidade de investir nessa exploração, não podemos deixar de fazer uma breve chamada de atenção para a sua relação com a iniciativa artística que, embora longe do impulso mecenático de figuras como D. Jorge de Almeida, por exemplo, não deixa de denunciar um previsível envolvimento nas opções que, a este nível, se foram tomando para a renovação física de Santa Cruz.

Antes de mais, não será demais insistir na evidência de que a proximidade dos religiosos de estatuto mais elevado ao círculo régio e à própria pessoa do rei implica frequentemente uma assimilação (por vezes mútua) de influências, preferências e projectos – sobretudo quando, à constante presença da Igreja e das igrejas como principais impulsionadoras e principais consumidoras de arte, se junta um impulso mecenático régio particularmente enérgico, como aconteceu no reinado de D. Manuel I,

⁶³ Cf. MOREIRA, Rafael. “Dois escultores alemães em Alcobaça...”, p. 95. KRAUS, Dorothy and Henry. *The Gothic Choirstalls of Spain*, p. 95.

⁶⁴ CRAVEIRO, Lurdes, “A escultura das oficinas portuguesas do último gótico”, *História da Arte em Portugal*, vol. V, DIAS, Pedro (dir.), Lisboa, Publicações Alfa, 1986, p.111.

mas também dos seus antecessor e sucessor. Efectivamente, entre estes reinados de cunho *manuelino* – adjectivo que se assume, por vezes, como uma espécie de *zeitgeist* do final do século XV e primeira metade do século XVI português – parece ter sido comum a gravitação de membros do alto clero, em torno do rei, nomeadamente como capelães régios, e o seu conseqüente envolvimento nas iniciativas artísticas da época, sobretudo na reforma das suas sedes episcopais ou dos seus priorados. Assim, da mesma forma que podemos ver D. Diogo de Sousa, capelão-mor de D. João II, a investir no enobrecimento da Sé de Braga – e inclusivamente, a conceder um prazo ao ainda enigmático “*Machi pedreiro*” – pretendemos ver D. Pedro Gavião, enquanto bispo da Guarda, empenhado na reconstrução da sua catedral⁶⁵, e depois enquanto prior-mor de Coimbra – em auxílio a D. Manuel, que o nomeara para tal cargo – empenhado activamente nas obras do mosteiro e, por que não, no projecto do cadeiral.

O envolvimento do prior crúzio torna-se, a este nível, tão mais previsível quanto nos é possível surpreendê-lo na companhia do monarca em momentos tão determinantes quanto as viagens a Castela e Aragão (1498) e Santiago de Compostela (1502)⁶⁶, esta última de particular importância para a compreensão de algumas opções tomadas para a criação do cadeiral, bem como a detecção de influências e paralelos formais.

Efectivamente, terá sido no início desta sua peregrinação que D. Manuel, passando por Santa Cruz de Coimbra, terá decidido substituir os humildes túmulos dos dois primeiros reis de Portugal por outros que melhor condissessem com a sua condição. Ainda que o peso legitimador deste empreendimento seja imenso e justificado, sobretudo quando inserido no discurso manuelino de afirmação e prestígio, ele não deverá obliterar a possibilidade, para nós bastante verosímil, de que na mesma altura se tenha decidido a criação de um cadeiral de coro igualmente condicente com o prestígio de tão “*rica & sumptuosa casa*”⁶⁷. De facto, não é difícil imaginar que D. Manuel, perante a previsível simplicidade dos assentos corais então existentes, tivesse decidido a sua substituição – de resto, à semelhança do que se sabe ter acontecido com os túmulos régios – e que daí a pouco, encontrando-se já em território vizinho, não só tivesse tido oportunidade de contactar com exemplares recentemente criados, fontes de inspiração

⁶⁵ DIAS, Pedro, *A Arquitectura de Coimbra na transição do Gótico para a Renascença...*, p. 107.

⁶⁶ DIAS, Pedro, *A Arquitectura de Coimbra na transição do Gótico para a Renascença...*, p. 107.

⁶⁷ GÓIS, Damião de, *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, parte I, cap. LXIII, Lisboa, Casa de Francisco Correira, 1566-1567, p. 158.

certamente impressivas como também de obter os contactos necessários ao recrutamento de mão-de-obra qualificada.

A precocidade do plano – que apesar de tudo nos apresenta um cadeiral ainda em potência e nada mais – poderia explicar, pelo menos em parte, aquilo que a documentação apresenta de forma pouco clara. Efectivamente, seguindo todos os dados disponíveis e todas as hipóteses prováveis, a conclusão do cadeiral e da capela-mor foram simultâneas. Ainda que isto não seja de todo inusitado, dado que por *conclusão* se pode entender apenas um arranjo definitivo ou o acerto de alguns pormenores, não deixa de ser surpreendente que, nas condições em que ocorreu a reconstrução da igreja, que durante o priorado de D. Pedro Gavião, e segundo Pedro Dias, se pautou sobretudo pela “*pressa e subordinação a certas orientações que o edifício românico impunha*”⁶⁸, os investimentos arquitectónicos, justificadamente prioritários, tenham sido acompanhados de perto pela encomenda e construção de um cadeiral de coro. Iniciadas as obras da igreja em 1507, contando certamente com o impulso enérgico do recém-nomeado prior, só em 1513 surge documentada a referida *conclusão* do corpo da igreja, capela-mor e demais dependências, contratando-se com mestre Boytac a construção de uma série de elementos ao nível das coberturas e de alguns pormenores construtivos⁶⁹. Juntamente com a discriminação dos pagamentos que deveriam ser feitos ao arquitecto, refere o dito documento a ordem de pagamento, emitida por D. Pedro Gavião, daquela que seria já a última prestação devida a Machim, responsável pelo “*acabamento do coro e dos assentos do cabydo*”⁷⁰.

O envolvimento do bispo-prior de Santa Cruz em todo este processo e, inclusivamente, na tomada de opções ou pelo menos na concretização das directivas régias, é indiscutível e, mesmo sem pretendermos exagerar a importância artística da figura de D. Pedro Gavião, não podemos deixar de concordar com quantos autores vêm na sua morte inesperada um dos motivos do abrandamento do ritmo construtivo no edifício crúzio⁷¹. Os vestígios materiais deste empenhamento efectivo de D. Pedro Gavião nas obras crúzias, que se materializam hoje de forma particularmente evidente

⁶⁸ GONÇALVES, António Nogueira, “O nartex românico da igreja de Santa Cruz de Coimbra”, *Petrus Nonius*, Porto, [s.n.], 1942, p.12.

⁶⁹ GARCIA, Prudêncio Quintino, *Documentos para as Biografias dos Artistas de Coimbra*, Coimbra, [s.n.], 1923, pp. 152-159.

⁷⁰ GARCIA, Prudêncio Quintino, *Documentos para as Biografias dos Artistas de Coimbra*, pp. 158-159.

⁷¹ DIAS, Pedro, *A Arquitectura de Coimbra na transição do Gótico para a Renascença...*, p. 123.

nos brasões que se destacam da fachada do edifício, e no seu próprio túmulo, ou ainda nos dois relicários de prata que mandou executar em 1510⁷², terão tido uma existência muito mais ostensiva tanto em quantidade quanto em variedade. A prová-lo estariam, por exemplo e caso tivessem sobrevivido, os livros de coro de grandes dimensões, que ostentavam igualmente os seus signos heráldicos e que, juntamente com o próprio cadeiral, testemunhariam um investimento seríssimo na renovação dos equipamentos corais e, por conseguinte, na potencialização da eficácia dos seus ritos.

Este investimento, por sua vez, ter-se-á inserido num plano de recriação espacial e artística que, não só ultrapassava já a simples necessidade de renovação das velhas estruturas, potenciada pelo proteccionismo de D. Manuel face às pretensões externas do círculo papal, como se arvorava em projecto simbólico de consolidação das pretensões imperiais de um monarca que, apoiado na presença legitimadora dos seus antecessores, assumia simbolicamente a sua missão expansionista e evangelizadora. Conquistada e, em parte, consolidada a *nacionalidade* pelos dois primeiros reis que recebiam em Santa Cruz a sua última e digna morada, era agora tempo de conquistar e consolidar um *império*, versão expandida e múltipla dessa nacionalidade primeira, pela mão de um monarca predestinado. Esta mensagem que, segundo cremos, terá norteado os principais investimentos artísticos de D. Manuel I em Santa Cruz durante o priorado de D. Pedro Gavião, poderá lançar alguma luz sobre os planos iniciais para o espaço coral crúzio e, inclusivamente, sobre a sua articulação discursiva com os túmulos dos reis.

De facto, o impulso que o levou, em 1502, a decidir o melhoramento das condições de enterramento dos primeiros monarcas portugueses não se pode entender apenas sob o signo patriótico que facilmente se lhe associa, sendo as próprias palavras de Damião de Góis elucidativas quanto à preponderância da sua presença numa “*rica & sumptuosa casa*”⁷³. Ora, esta mesma vontade de associação da figura régia a um centro de poder religioso e, sobretudo, a um centro de prestígio não poderia ficar-se por uma intervenção tão pontual e, embora de início não devesse contemplar a reformulação intensa que veio a acontecer, não temos dúvidas de que se consubstanciou desde logo na decisão da criação de um cadeiral de coro que estivesse à altura do virtuosismo coral dos monges crúzios, da casa que ocupavam, do rei que os protegia e, também, que pudesse ombrear com o que se fazia no reino vizinho.

⁷² DIAS, Pedro. *A Arquitectura de Coimbra na transição do Gótico para a Renascença...*, p. 120.

⁷³ GÓIS, Damião de, *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, p. 158.

Incluídos num projecto e num esforço criativo comum, como partes dialogantes de um mesmo discurso, a verdade é que, tanto o cadeiral de coro como os túmulos régios como, de resto, as restantes obras manuelinas, dentro e fora de Santa Cruz, continuam a ser indissociáveis da figura de D. Manuel I, enquadrando-se magistralmente numa “*política ideológica que envereda pela decisiva aposta na exposição retórica do poder*”⁷⁴.

2. As Artes ao serviço da Religião: Santa Cruz como centro de actividade musical e intelectual

Antes de retomarmos, então, o assunto das estreitas relações que se foram estabelecendo entre o poder régio e as artes, instrumentalizadas mas também impulsionadas pela necessidade de propaganda e domínio real das instituições religiosas, investiremos numa breve abordagem aos aspectos mais internos e, talvez, menos evidentes da existência do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, enquanto espaço de vivências quotidianas mas sobretudo enquanto centro de desenvolvida actividade musical e intelectual.

Escusando-nos, porque a frequência e a qualidade com que este tipo de referências têm sido feitas o torna desnecessário, a repetir a história do mosteiro, desde a sua fundação até ao momento em que D. Manuel I iniciou a sua campanha de renovação arquitectónica, imediatamente seguida por uma verdadeira reforma eclesiástica interna, não podemos evitar tomar em consideração as características que, desde o início, terão pautado a natureza da congregação dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho. Em primeiro lugar, porque são elas que enformam os comportamentos que, ao longo dos séculos, vamos surpreendendo no mosteiro de Santa Cruz e, em segundo lugar, porque é precisamente na sua relação de regra aceite e respeitada ou regra aceite mas transgredida, que vamos encontrar aquilo que de mais próximo haverá de uma *essência* característica da comunidade religiosa que encomendou e usufruiu de uma obra de arte com as características do cadeiral de coro que seguidamente iremos analisar.

⁷⁴ CRAVEIRO, Lurdes. *O Renascimento em Coimbra. Modelos e programas arquitectónicos*, Coimbra, FLUC, 2002, p. 63.

Inscritos, assim, na via menos severa da opção canonical de Santo Agostinho, os monges crúzios caracterizavam-se por uma vivência religiosa e quotidiana mais permissiva, que “*Aceitava o consumo de carne em determinadas circunstâncias, não impunha aos seus cónegos o trabalho manual, defendia a pobreza e a partilha de todos os bens pela comunidade.*”⁷⁵ e que, acima de tudo, por via do modelo de São Rufo de Avinhão, pressupunha o cumprimento de uma missão pastoral que os aproximava inevitavelmente dos centros urbanos. Apesar da aparente indulgência da via canonical seguida em Santa Cruz desde a sua fundação, em 1131, exigia-se aos seus seguidores rigor no cumprimento das suas funções, comedimento na sua relação (desde sempre muito próxima) com o poder e cautela perante os encantos da ambição. Esta seria, aliás, uma preocupação muito específica dos crúzios, que desde cedo revelam uma aguda noção das vantagens mas também dos perigos da sua umbilical relação com o poder régio. De acordo com Saul António Gomes, a partir da transcrição de uma tábua moral sobre o modelo canonical, redigida no *scriptorium* de Santa Cruz nos alvares do século XV, o cónego regrante de Santa Cruz tinha o dever de “*ensinar e preegar e sementar a palavra do seu Rey e Senhor*”, sempre com a noção de que “*A fortuna do mundo, as honrarias e dignidades podiam elevar o religioso a posições cimeiras na Igreja e na sociedade, mas quanto maior a honra, tanto maior a queda nas «profundezas do Inferno nom embargante que este mundo lhe vaa muito bem.*”⁷⁶

Embora não saibamos ao certo qual a eficácia dos crúzios em relação à pregação, se bem que a fortuna da escola crúzia faça prever o sucesso dessa sua empresa, sabemos que a oração não só foi levada muito a sério na igreja, como elevada a expoentes de excelência, pela sua ligação à música e ao canto litúrgico, em que os cónegos de Santa Cruz eram exímios. Se esta simples constatação, merecedora de outros desenvolvimentos, é desde logo suficiente para antevermos uma das razões que teriam explicado as preocupações tidas com a reformulação do espaço coral e, conseqüentemente, conduzido ao empenho colocado na encomenda de um cadeiral de coro, ela tornar-se-á tão mais interessante quanto nos for possível prolongar as já distantes palavras de Joaquim de Carvalho, quando diz que “*A musica em Santa Cruz*

⁷⁵ GOMES, Saul António, “A religião dos clérigos: vivências espirituais, elaboração doutrinal e transmissão cultural”, *História Religiosa de Portugal*, AZEVEDO, Carlos Moreira (dir.), Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, vol. I, pp.362 e 363.

⁷⁶ GOMES, Saul António, “A religião dos clérigos: vivências espirituais, elaboração doutrinal e transmissão cultural”, pp.362 e 363.

teve [...] sempre um carácter patriótico.”⁷⁷ Efectivamente, não só os próprios cónegos parecem ter sido naturalmente aguerridos, sobretudo quando se tratava da defesa dos seus espaços contra pretensões exteriores, como a já referida relação com a monarquia, datada da sua própria fundação e estimulada pelo constante apoio e protecção de D. Afonso Henriques, fazia com que o imaginário crúzio fosse sempre permeável à influência da simbologia régia, da euforia da conquista e, no fundo, do pensamento político. Para além do peso simbólico conferido pelo carácter de panteão régio que a sua igreja assumiu após a morte dos dois primeiros reis, há pequenos apontamentos históricos que, factuais ou não, indiciam sempre uma vontade de afirmação desses laços iniciais. Entre estes apontamentos contam-se, por exemplo, a referência à espada e ao escudo de D. Afonso Henriques que os cónegos teriam mantido ciosamente no mosteiro até que D. Sebastião as veio buscar para que servissem de talismã nessa campanha grandiosa da qual não teriam retorno, ou a euforia patriótica com que os mesmos teriam celebrado a Restauração da Independência de Portugal, contando-se ainda no início do século XX, em jeito de observação na primeira pessoa, que “*no natal de 1640, era difícil de perceber pelo que os cónegos cantavam, se quem nascera para redenção dos homens fora Jesus, se o sr. D. João IV.*”⁷⁸

Ora, se esta proximidade com os feitos patrióticos constituiu um meio de ligação muito directo às causas terrenas, poder-se-á dizer que os outros dois aspectos com que a história mais insistentemente marcou os cónegos de Santa Cruz os ligam a esferas mais impalpáveis, pelas vias mais espirituais ou mais intelectuais do cultivo da música e da actualização cultural que se depreende, por exemplo, a partir da sua biblioteca. Significativamente, o espaço onde estes dois tipos de conhecimento se cruzam é, precisamente, o coro e a actividade coral dos crúzios na passagem do século XV para o século XVI, e sobretudo na continuação deste último, consubstancia todo um esforço de actualização, autonomização e, sobretudo, de estabelecimento de uma marca de qualidade que fosse reconhecida. Este esforço, por sua vez, reflecte-se na preocupação com o conhecimento de fontes – efectuado, muitas vezes, nas universidades estrangeiras para onde alguns cónegos eram enviados –, com o desenvolvimento de uma produção interna e autónoma, tanto ao nível das composições musicais quanto dos próprios suportes codicológicos nos quais elas eram registadas e até mesmo dos instrumentos

⁷⁷ CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de, *A Livraria do Mosteiro de Sta. Cruz de Coimbra*, p. 61.

⁷⁸ CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de, *A Livraria do Mosteiro de Sta. Cruz de Coimbra*, p. 61.

musicais, cuja oficina D. João III terá feito questão de visitar aquando de uma das suas passagens por Coimbra.

De facto, no seguimento da reorganização dos espaços e das valências do mosteiro, D. Pedro Gavião, assumindo o priorado em 1507, criou a livraria do coro, mandando que se fizessem livros específicos, de grandes dimensões e letras e notação musical igualmente grande, de modo a que se pudessem ler “*de qualquer sítio do coro*”⁷⁹. Segundo as fontes consultadas no início do século XX por Joaquim de Carvalho, estes livros de coro, que possuíam as armas do prior-mor do mosteiro – *cinco gaviões em aspa, & por orla do escudo, hum chapeo & cordoens de Bispo* – ainda se conservavam em número razoável no século XVII⁸⁰.

Esta intervenção de D. Pedro Gavião, que coincidiu com as primeiras experiências do canto polifónico em espaço crúzio, não deixava de contar com um passado de sólida experiência no campo musical, que no início de Quinhentos se materializava, de facto, numa Capela constituída por cantores especialmente seleccionados que intervinham nas cerimónias em que se exigia o canto de órgão, e num Coro, que incluía todos os cónegos do mosteiro, industriados no canto-chão, ambos capazes de “*ultrapassar em actividade e perfeição as Capelas das Sés Catedrais e a própria Capela real.*”⁸¹ Posto que, em última análise, era para servir de suporte físico a esta inextinguível escola musical que o cadeiral entretanto criado servia, não será demais tentar recordar, ou conhecer, as práticas aí desenvolvidas. Retomando a questão da convivência entre sagrado e profano no espaço coral que nos ocupou durante parte do capítulo antecedente, é significativo notar a frequência com que os actos litúrgicos incluíam alguns elementos profanos, quer de carácter eminentemente performativo, quer musical, como se depreende pela utilização generalizada das cansonetas na maioria das cerimónias religiosas⁸². Também Santa Cruz não foi de todo impermeável a este tipo de influência profana, sobretudo pela participação activa do coro nas festividades mais

⁷⁹ PINHO, Ernesto Gonçalves de, *Santa Cruz de Coimbra, centro de actividade musical...*, p.87.

⁸⁰ CRUZ, D. Marcos da, *Da fundação do mosteiro de S. Vicente*, ms. 632 da Biblioteca da Universidade, fl. 245v, *Apud cit.*, CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de, *A Livraria do Mosteiro de Sta. Cruz de Coimbra*, p. 74.

⁸¹ PINHO, Ernesto Gonçalves de, *Santa Cruz de Coimbra, centro de actividade musical...*, p. 8.

⁸² Cf. PINHO, Ernesto Gonçalves de, *Santa Cruz de Coimbra, centro de actividade musical...*, p.12.

importantes, como acontecia “nas celebrações dos mistérios do Natal ou Páscoa, nas procissões mesmo dentro do claustro e até mesmo no próprio coro”⁸³.

De acordo com alguns documentos analisados no estudo de Ernesto Gonçalves de Pinho, ficamos a saber que o Mosteiro de Santa Cruz contava, à época da criação do cadeiral, contava com quatro cantores permanentes, dois Mores e dois Menores que tinham como função dirigir – quando a música requerida fosse o canto-chão – os dois coros em que, como já referimos, a comunidade crúzia se dividia para a realização dos Offícios Divinos⁸⁴. O rigor exigido durante o serviço do coro, onde todos os cantores deviam ter o cuidado de se manterem afinados, guardando madureza e gravidade, tem um paralelo imediato na já referida rigidez da atribuição dos lugares no próprio cadeiral que, no fundo, eram “compatíveis com as funções de cada um e em conformidade com as prioridades respectivas”⁸⁵.

Tomando como referência as indicações de alguns autores, a atribuição dos assentos no coro seria feita da seguinte forma: as cadeiras de cima, ou cadeiras altas, eram ocupadas pelos capitulares, enquanto as cadeiras baixas se destinavam frequentemente aos escolares e noviços; a primeira cadeira alta do lado da Epístola destinava-se ao Prelado, neste caso ao Prior, sendo as imediatamente seguintes ocupadas pelos dois cantores mores e dois cantores menores⁸⁶, logo seguidos pelos vigários e hebdomadários; a primeira cadeira alta do lado do Evangelho destinava-se a convidados ilustres e encontrava-se quase sempre vazia; os restantes lugares seriam ocupados pelos mestres de noviços, cantores mores, lucernários, etc. segundo regras específicas; apenas os versiculários (normalmente, dois solistas) se encontrariam no meio do coro, encarregados de virar as folhas dos grandes antifonários e de “entoar as respectivas antífonas, e versículos [...] ao que os cantores da semana correspondiam com o entoar dos salmos e hinos etc.”⁸⁷

D. José de Cristo num dos seus Miscelaneos, remetendo-se às constituições de S. Teotónio, confirma efectivamente que “O prior mor tinha seu lugar em o choro da mão esquerda, na primeira cadeira”, contudo, atribui o lugar correspondente não a altos

⁸³ PINHO, Ernesto Gonçalves de, *Santa Cruz de Coimbra, centro de actividade musical...*, p.17.

⁸⁴ PINHO, Ernesto Gonçalves de, *Santa Cruz de Coimbra, centro de actividade musical...*, p.8.

⁸⁵ VIEIRA, José Bento, *Santa Cruz de Coimbra: Arte e História*, Igreja de Santa Cruz, Coimbra, 2001, p.58.

⁸⁶ Cf. PINHO, Ernesto Gonçalves de, *Santa Cruz de Coimbra, centro de actividade musical...*, p.24

⁸⁷ VIEIRA, José Bento, *Santa Cruz de Coimbra: Arte e História*, p.58

dignitários pontualmente presentes na igreja e nos ofícios, mas ao Abade que, “*se sentava no coro da mão direita, em o primeiro lugar*”, referindo ainda a figura do prior claustral, que se sentava na última cadeira (sem especificar se do lado esquerdo ou direito) e que acumulava a função de mestre de noviços⁸⁸. Acrescenta-se assim uma segunda figura de autoridade no seio da comunidade crúzia, pelo menos durante os seus primeiros séculos, já que, lendo nas constituições que “*Ao Abbade ao entrar do choro e capitulo todos se levantavão*” conclui “*que mais era ser Dom Abbade que prior mor*”⁸⁹, tecendo estas considerações como se de uma realidade já distante no da sua se tratasse, o que nos leva a supor que a ocupação da segunda cadeira principal já não estivesse adscrita à figura abacial quando o cadeiral quinhentista foi criado. A sua utilização como *cadeira de honra*, por assim dizer, destinada a receber os ilustres que estivessem de passagem pelo Mosteiro, faz, de resto, todo o sentido, quando se observa a frequência com que surgem louvores ao coro crúzio por parte destas altas personagens que iam conhecendo de perto a sua actividade⁹⁰. Os ocupantes ocasionais desta cadeira terão sido, no entanto, as únicas presenças exteriores ao mosteiro autorizadas a tomar parte das actividades corais, a crer nas informações contidas na Crónica da Ordem dos cónegos Regrantes do Patriarca S. Agostinho, de D. Nicolau de Santa Maria, onde se diz “*que nunca já mais se admitirão a cantar naquelle coro ainda que fossem religiosos de outras ordens*”⁹¹

Ainda no âmbito da actividade musical, que tinha como palco e cenário o próprio cadeiral, algumas interdições relativas ao canto profano surgidas no último quartel do século XVI⁹², deixam antever que o tipo de música cultivado em Santa Cruz há muito que não se encontrava no campo estritamente litúrgico e sacro. Longe de constituir um defeito, esta característica, que obviamente incomodou as investidas pós-tridentinas de depuração da vida religiosa e da própria liturgia, indica-nos hoje que os Cónegos Regrantes de Santa Cruz cultivaram um virtuosismo musical múltiplo nas suas manifestações e, sobretudo, que não se podem incluir no conjunto daquelas comunidades religiosa cuja afluência ao coro se pautava por um absentismo constante. Fosse por verdadeira devoção ou por simples deleite musical, a verdade é que os crúzios

⁸⁸ CRISTO, D. José de, *Miscelaneo*, B.P.M.P., Ms. 86.

⁸⁹ CRISTO, D. José de, *Miscelaneo*, B.P.M.P., Ms. 86.

⁹⁰ Deles são exemplo D. Jorge de Ataíde ou o Núncio Apostólico D. Próspero; Cf. PINHO, Ernesto Gonçalves de, *Santa Cruz de Coimbra, centro de actividade musical nos séculos XVI e XVII*, p.28.

⁹¹ PINHO, Ernesto Gonçalves de, *Santa Cruz de Coimbra, centro de actividade musical...*, p.32.

⁹² Cf. PINHO, Ernesto Gonçalves de, *Santa Cruz de Coimbra, centro de actividade musical...*, p.33.

acorririam ao coro para o cumprimento das Horas Canónicas, e isto com um empenho tal que fez deles, durante séculos, o Coro religioso por excelência, louvado por quantos presenciavam a sua actividade, dentro e fora de Portugal⁹³.

A própria educação dos crúzios se pautava, em grande medida, pela importância concedida à música enquanto parte da própria religião, pelo que todos os religiosos deviam receber uma formação musical básica, aprendendo, no mínimo, a cantar à estante, sendo as primeiras lições de canto ministradas ainda na Escola de Noviços⁹⁴. O gosto pela música assim desenvolvido acabava por ser transversal às actividades dos religiosos no coro e fora dele, estendendo-se inclusivamente do canto à aprendizagem (e mesmo à produção) de vários instrumentos musicais, a ponto de podermos mesmo dizer, sem grande risco de generalização, “*que não houve um só Cónego no Mosteiro que não dedicasse umas horas dos seus lazeres, a dedilhar algum instrumento*”.⁹⁵

Estas não eram, todavia, as únicas actividades verdadeiramente dinâmicas desenvolvidas em espaço crúzio. Como nos vão indicando as várias referências ao *scriptorium* e sobretudo à biblioteca do mosteiro, a vida colectiva dos Cónegos Regrantes pautava-se por uma série de outros investimentos, porventura, mais estritamente intelectuais. A sua ligação ao poder régio foi, desde logo, um elemento impulsionador de um esforço de actualização de saberes e valências que tinha como objectivo fazer dos religiosos de Santa Cruz um corpo de elite que, desde os alvares de uma nacionalidade que só muito progressivamente viria a tomar forma definitiva, tanto ao nível territorial como cultural e identitário, se foi relacionando de perto com a Coroa, proporcionando-lhe o apoio espiritual de que necessitava e, obviamente, complementando e legitimando o poder secular do rei. Efectivamente, podemos concordar que os incentivos e concessões frequentemente dirigidos pelos monarcas a Santa Cruz tornam admissível a afirmação de que “*Os reis, que desde D. Afonso Henriques tiveram assento no Mosteiro, quiseram que os cónegos fossem ilustrados nas Artes, nas Letras e nas Ciências.*”⁹⁶

⁹³ Uma vez mais, serve-nos o exemplo de D. Jorge de Ataíde, que não se terá escusado a elogiar o coro crúzio perante D. Filipe II de Espanha, quando questionado sobre se existiria algum coro superior ao do Escorial; cf. PINHO, Ernesto Gonçalves de, *Santa Cruz de Coimbra, centro de actividade musical...*, p.28.

⁹⁴ Cf. PINHO, Ernesto Gonçalves de, *Santa Cruz de Coimbra, centro de actividade musical...*, p.43 e 44.

⁹⁵ PINHO, Ernesto Gonçalves de, *Santa Cruz de Coimbra, centro de actividade musical...*, p.59.

⁹⁶ PINHO, Ernesto Gonçalves de, *Santa Cruz de Coimbra, centro de actividade musical...*, p.42.

Apesar da incúria verificada por D. Manuel I em relação à forma de sepultamento dos primeiros reis de Portugal, a presença dos régios corpos no mosteiro não passou despercebida, sendo alvo de um culto próprio e contínuo que se fazia reflectir na vida intelectual dos próprios religiosos. Apoiados pelo poder central e auto-conscientes das possibilidades, mas também das responsabilidades, que este apoio lhes garantia, os cônegos regrantes puderam apostar numa formação científica e literária consistente e actualizada, tantas vezes consubstanciada na presença dos seus melhores estudiosos em universidades estrangeiras, em número e exemplos que não será necessário voltar a evocar. Se este dinamismo intelectual, portador de novas ideias e novas influências, foi efectivo e importante no contexto cultural de uma cidade que desde cedo foi sendo associada à vontade sistematizadora de implementação de um ensino universitário, não se poderá deixar de ter em conta que no decurso das primeiras décadas do século XVI, novas forças entravam em movimento. E, a partir desta altura precisamente, começa a delinear-se um afrouxamento na actualização dos investimentos culturais crúzios que se reflecte no já conhecido apego do ensino crúzio à escolástica e na sua relativa estagnação, ilustrada, por antagonismo, pela presença *revolucionária* do corpo docente do Colégio das Artes⁹⁷. No entanto, reconhece-se uma progressiva noção dessa mesma desactualização, que porventura se faria sentir já desde a primeira década de Quinhentos, ou desde que os primeiros sopros humanistas se fizeram notar, vertida em pontuais episódios de tentativa de corte com os modelos do passado, como o que se encontra no Regimento Escolar de 1537, onde se proíbe claramente a leitura de *sofistaria* nos colégios crúzios: “*Que nam se leam nem ouçam em nossos collegios sofistaria*”⁹⁸.

Feitas as necessárias ressalvas quanto à intensa vida intelectual dos crúzios, importantíssima mas por vezes também exagerada ou, pelo menos, lida parcialmente nos seus momentos de maior fulgor, não podemos deixar de supor que, no início do século XVI, e mesmo face a algumas das *ameaças* mencionadas, a actividade cultural, científica e literária do mosteiro se pautava ainda por um dinamismo admirável. Isto mesmo se prova, por exemplo, pelas características da sua biblioteca cuja dimensão relativamente modesta, a avaliar pela análise do catálogo da livraria do mosteiro de Santa Cruz, elaborado por D. Pedro da Encarnação no século XVIII, levada a cabo por

⁹⁷ Cf. DIAS, J. S. da Silva. “Regimento Escolar de Santa Cruz de Coimbra (1537)”, *Biblos*, vol. XLV, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1974, p. 4 e 5.

⁹⁸ Cf. DIAS, J. S. da Silva. “Regimento Escolar de Santa Cruz de Coimbra (1537)”, p. 4 e 5.

Joaquim de Carvalho, não tinha relação directamente proporcional à qualidade do seu conteúdo. Embora pudesse ser, de facto, “pequena para casa tão grande”, a verdade é que a livraria dos crúzios recebeu particular atenção durante o século XVI⁹⁹, o que nos diz algo de verdadeiramente significativo quanto às características da comunidade que recebeu o novo cadeiral de coro, bem como ao contexto cultural em que a encomenda surgiu. Tratava-se, efectivamente, de um dos centros religiosos, artísticos e culturais mais dinâmicos no âmbito de uma época já de si particularmente dinâmica em termos das mais variadas manifestações culturais, que a partir da invenção da imprensa passaram a ter no livro o seu suporte mais natural e o seu meio de difusão mais eficaz, algo que encontra eco na significativa colecção de incunábulo da livraria crúzia. Assim se entende, aliás, que ao prolífico *scriptorium* crúzio se tenha juntado (e progressivamente sucedido) uma imprensa própria, com tiragem tipográfica documentada a partir de 1530¹⁰⁰.

Enquanto centro artístico que foi, Santa Cruz parece ter procurado munir-se dos elementos necessários para inspirar e fundamentar as suas escolhas artísticas e talvez até para apoiar os artistas que a ela chegavam para executarem as necessárias obras. Efectivamente “*O favor a músicos, escultores e pintores estava nas tradições da casa, por isso não é para surpreender que na livraria do mosteiro se encontrasse o que de melhor houvesse em tratadistas de arte, o que melhor traduzisse a funda revolução que então agitava os espíritos.*”¹⁰¹ De facto, entre uma vasta e variadíssima lista de incunábulo do século XV, onde se podem encontrar obras de autores como Averróis, Avicena, Johannes Scotus, Hipócrates, Terêncio, Aristófanos, encontram-se também Sagredo¹⁰², Dürer¹⁰³ e, sobretudo, Hartmann Schedel¹⁰⁴. Efectivamente, no catálogo de D. Pedro da Encarnação, existe uma entrada extremamente significativa para a

⁹⁹Cf. CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de, *A Livraria do Mosteiro de Sta. Cruz de Coimbra*, p. 33.

¹⁰⁰ Cf. CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de, *A Livraria do Mosteiro de Sta. Cruz de Coimbra*, p. 33.

¹⁰¹ CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de, *A Livraria do Mosteiro de Sta. Cruz de Coimbra*, p. 81.

¹⁰² Neste caso, a obra *Medidas del Romano*, na rara edição de Lisboa, de 1541. Cf. CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de, *A Livraria do Mosteiro de Sta. Cruz de Coimbra*, p. 81.

¹⁰³ “*Durerus – Albertus = Pictor et Architecus. De Vurbibus, Arcibus, Castellisque condendis, ac muniendis rationes aliquod praesenti bellorum necessitati accomodatissimae : nunc recens è Lingua Germanica in Latinam traductae.* Parisiis ex Officina Christiani Wecheli, 1535. – folio.”, *Apud cit.*, CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de, *A Livraria do Mosteiro de Sta. Cruz de Coimbra*, p. 86.

¹⁰⁴ Para uma enumeração das obras incluídas na Biblioteca, ou Livraria, de Santa Cruz é possível consultar, por exemplo: CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de, *A Livraria do Mosteiro de Sta. Cruz de Coimbra*, Imprensa da Universidade de Coimbra, 1921; MADAHIL, A. G. da Rocha. “Inventário do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra à data da sua extinção em 1834”, *O Instituto*, vol. 101, Coimbra, Gráfica de Coimbra, 1943, pp. 486-515.

compreensão das influências iconográficas das paisagens urbanas e cenas marítimas que singularizam de forma determinante o cadeiral crúzio: “2541. Liber Chronicarum ab initio Mundi cum figuris et imaginibus in Ligno incisus. Nuremberge per Antonium Koberger, anno 1494. – fol.”. A esta indicação, o bibliotecário crúzio adicionou a nota seguinte: “temos 2. Corpos: hum delles (o mais usado) deve-se expurgar, para estar publico; e Se fechará o outro, por Ser defezo pelo Indice de Portugal. * Assim me parecêo; mas buscando no d.º Indice, não achey q fizesse menção de tal Livro; pelo q Suspendo o juízo q. fiz, athé melhor averiguação.”¹⁰⁵ Deste modo, ficamos a saber que o mosteiro contava com duas cópias de um dos livros mais difundidos de finais do século XV e início do século XVI, datadas do ano seguinte à sua primeira edição e ainda impressas na oficina de Antonius Koberger. Não surpreende que a rápida fama das também ditas Crónicas de Nuremberga, profusamente decoradas por gravuras de cidades e personagens bíblicas e históricas, que desde cedo começaram a ser manualmente coloridas – num apego à aos formulários codicológicos da iluminura que a imprensa não conseguiu de imediato superar – tenha proporcionado uma compra (directa ou por encomenda) quase imediata de alguns exemplares para a biblioteca do mosteiro. Tal como se afigura previsível que o carácter extremamente apelativo das suas imagens, anotadas na indicação *cum figuris et imaginibus in Ligno incisus*, tenha auxiliado os criadores do projecto do cadeiral a imaginar e a conceber essas cenas de cidades, com os elementos simbólicos de civilidade e civilização que igualmente perpassava as paisagens urbanas (idealizadas, relembre-se) representadas e descritas no *Liber Chronicarum*.

Para além destes e de outros livros cuja existência, para a data em questão, não tivemos oportunidade de constatar, elementos avulsos como, como as colecções de gravuras, deverão ter tido grande importância para a definição das opções estéticas e iconográficas dos investimentos artísticos crúzios. Retomando as já distantes mas assertivas palavras de Joaquim de Carvalho a respeito deste assunto, “*Estas colecções de estampas teem por vezes para a história da arte importância particular. Eram elas modelos impostos pelas corporações religiosas aos seus decoradores.*”¹⁰⁶ Nem sempre impostos, estes modelos desempenhavam, todavia, um papel fundamental na criação de formulários artísticos próprios, muitas vezes originados pela fusão de influências várias,

¹⁰⁵ D. Pedro da Encarnação, *Apud cit.*, CARVALHO Joaquim Martins Teixeira de, *A Livraria do Mosteiro de Sta. Cruz de Coimbra*, p. 49.

¹⁰⁶ CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de, *A Livraria do Mosteiro de Sta. Cruz de Coimbra*, p. 97.

pelo cruzamento das opções oferecidas pelos modelos contidos em estampas de diferentes épocas e diferentes proveniências, pelas opções, preferências e sugestões dos próprios artistas.

Não podemos evitar, portanto, duas constatações que já se adivinham óbvias. Em primeiro lugar, que a comunidade religiosa que, nos alvares do século XVI constituía o Mosteiro de Santa Cruz, se pautou muito particularmente por uma actividade musical intensa, por uma dedicação invulgar aos serviços corais, por um esforço de actualização intelectual, científica e literária permanente, por um grande envolvimento nas iniciativas artísticas e, conseqüentemente por um investimento sério na aquisição de obras de referência para o suporte de todas essas actividades. Em segundo lugar, que estas foram, precisamente, as condições ideais para a materialização do discurso de propaganda régia elaborada pelo próprio D. Manuel I, que não só aí dispunha de um espaço simbólico e emblemático, como de matéria humana e material altamente qualificada para a formulação conjunta de projectos como para a sua materialização em verdadeiras obras de prestígio.

III - O CADEIRAL DE SANTA CRUZ DE COIMBRA:

CRIAÇÃO E RECRIAÇÃO

1. A Criação de um Cadeiral de Coro

A necessidade de apreensão do homem por detrás da obra, necessidade que foi pautando desde sempre, com maior ou menor intensidade, os caminhos da historiografia artística, nem sempre tem uma justificação óbvia ou uma concretização fácil. Se, por um lado, a materialidade de uma obra de arte não pode jamais dissociar-se dos processos conceptuais que lhe estão subjacentes, o que torna o elemento humano e/ou pessoal absolutamente indispensáveis para a compreensão do testemunho histórico, cultural e ideológico que ela representa, por outro, esta sua mesma importância enquanto cristalização das características e caracteres de um *tempo* que, obviamente, é sempre humano e colectivo, não deve ser obliterada pela falta de referências autorais.

No entanto, e ainda que possamos afirmar que o nosso conhecimento do artista não é absolutamente imprescindível para a compreensão da obra de arte, não podemos negar que o reconhecimento de uma autoria ou a possibilidade de esboço de um perfil autoral são elementos fundamentais, que enriquecem soberbamente a análise da obra, sobretudo do ponto de vista cultural, social, ideológico e até mesmo psicológico. Na sua ausência, restam-nos os referentes técnicos, estéticos, iconográficos e iconológicos que, embora indispensáveis, não nos podem esclarecer todas as questões, sobretudo quando necessitamos de respostas na *primeira pessoa*.

Toda esta problemática se adensa sobremaneira à medida que vamos recuando no tempo e, não só ficamos nitidamente mais distantes de dados fiáveis que apontem em direcção a uma autoria, mental ou material, como ainda entramos em terreno instável no que respeita à aplicabilidade do próprio conceito de *artista*. Virtualmente ausente desse longo tempo historiográfico da Idade Média – ausência que facilmente se explicará por uma simples diferença de concepções e designações, se for possível provar que o *artifex* de Isidoro de Sevilha e o *artefice* de Leon Battista Alberti, por exemplo, se inscrevem no mesmo ramo linhagístico – a plena noção de artista, com toda a carga de individualismo e liberdade criadora que lhe parece estar sempre subjacente, continua a ser de difícil aplicação durante a Época Moderna, sobretudo naqueles domínios que,

como a escultura em madeira, durante mais tempo escaparam à classificação dignificante de *artes maiores*.

1.1. A Campanha de Mestre Machim em Santa Cruz de Coimbra: percurso e perfil de um artista

Intrinsecamente ligada à compreensão da existência do cadeiral de coro de Santa Cruz de Coimbra, sob os moldes em que terá sido pensada e sob os que hoje se nos apresenta, está, então, a problemática da sua autoria. Obra extremamente rica do ponto de vista material, estético e iconográfico, ela oferece-nos uma larga variedade de informações e possibilidades de reflexão e interpretação, passíveis de constituírem um quadro de análise bastante sólido para a compreensão das técnicas construtivas e escultóricas utilizadas na sua criação, das opções decorativas tomadas para semelhante tipo de peça de mobiliário destinada a semelhante espaço religioso, das intenções simbólicas e discursivas do(s) criador(es) do seu programa iconográfico. No entanto, a necessidade de completar esse quadro, juntando a estes dados toda uma série de outros elementos mais directamente dependentes dos momentos de encomenda, concepção e construção – nomeadamente aqueles relacionados com o projecto, a preponderância das opções do artista ou, pelo contrário, dos encomendantes, a velocidade de execução da obra, o número e o nível de especialização da mão-de-obra envolvida, a relação entre as várias influências tipológicas e discursivas e os seus agentes – enfrenta uma avassaladora escassez de informações acerca dos moldes em que se processou a encomenda do cadeiral e, acima de tudo, do seu autor e da equipa que o acompanhou, do seu percurso pessoal e artístico, da sua aprendizagem e influências, das suas relações profissionais e sociais.

A esta ausência de informações concretas, ou até mesmo de imediatos paralelos nacionais de criação de cadeirais de coro bem documentados, assoma-se ainda o carácter evasivo dos poucos dados documentais até agora descobertos. Antes, porém, de tentarmos uma aproximação àquilo que poderá ter sido o processo de criação do cadeiral crúzio, dispensemos alguma atenção ao percurso do mestre cujo vago nome a ele anda associado. E, dada a relativa controvérsia que o rodeia, comecemos precisamente pelo nome: *Machim*.

1.1.1. Nome e origem. Saberes e formação.

A identificação antroponímica do entalhador não é de importância menor no esboço de um perfil autoral, sobretudo pela possibilidade de indicar uma origem geográfica e, portanto, uma plausível fonte de influência artística para as suas obras. Ora, neste contexto, surgem-nos duas hipóteses fundamentais, uma que nos coloca perante um artista de origem flamenga, talvez muito próxima de Gant e do seu círculo de influência, e outra que nos oferece a possibilidade de uma origem germânica, mais propriamente baixo-renana.

Segundo uma proposta avançada por Pedro Dias, o nome Machim poderá ter sido uma adaptação, ou corruptela, do topónimo *Marchin*¹⁰⁷, município belga da região da Valónia. Efectivamente, seguindo a linha de raciocínio que nos conduz à inevitabilidade de Machim se tratar da adaptação de um nome foneticamente semelhante mas graficamente difícil de reproduzir, poderíamos também colocar a hipótese de indicar igualmente um artista de origem belga, mas talvez provindo de um espaço geográfico mais próximo ao que na época se entendia como Flandres, dotado de um nome semelhante a *Mynsheere* (cuja pronúncia se adivinha facilmente corruptível), mencionado por Louis Maeterlinck no seu breve apontamento aos escultores de madeira de Gant¹⁰⁸.

Estas hipóteses, tornadas plausíveis, num primeiro momento, pela ausência de elementos concretos de refutação, perdem, contudo, força de argumentação perante a proposta de Rafael Moreira – de certa forma já adivinhada por Robert Smith ao atribuir ao cadeiral crúzio características “nitidamente germânicas”¹⁰⁹ – de Machim corresponder ao nome de um indivíduo de origem germânica, provavelmente como “*abreviatura ou alcunha à portuguesa (Machi ou Maxim) de Maximiliano, o imperador, pois como nome próprio não existe em neerlandês.*”¹¹⁰ A força desta proposta recai tanto na fraqueza das anteriores, revelada por comparação, quanto nas descobertas documentais do próprio autor, que não só constituirão porventura provas cabais da

¹⁰⁷ DIAS, Pedro. “Cadeiral de Santa Cruz de Coimbra”, *O Brilho do Norte: escultura e escultores do Norte da Europa em Portugal: Época Manuelina* (catálogo). Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p. 239.

¹⁰⁸ “*Jan de Heere, ou Mynsheere, pai do pintor, poeta e escultor Lucas d’Heere*”. MAETERLINCK, Louis. *Le Genre Satirique Fantastique et Licencieux dans la Sculpture Flamande et Wallone*, p. 24.

¹⁰⁹ SMITH, Robert C., *Cadeirais de Portugal*, Livros Horizonte, Lisboa, 1968, p. 12.

¹¹⁰ MOREIRA, Rafael. “Dois escultores alemães em Alcobaça...”, p.108.

hipótese por si apresentada como contribuirão para esclarecer – ou pelo contrário, intensificar mais ainda – a controversa questão da identificação do *Machim entalhador* com o *Machim pedreiro*.

A desconstrução das hipóteses que apontam no sentido de uma origem flamenga começa, portanto, pela simples constatação de que são muito menos óbvias, e portanto de mais difícil aplicação prática, do que a possibilidade de um diminutivo de *Maximiliano*, ou *Maximilian*, fonética e graficamente muito próximo do nosso *Machim*. Considerando apenas a primeira proposta – a da apropriação do topónimo *Marchin* – e compreendendo o contexto em que ela surge, depreende-se que a sua aplicação permitiria não só esclarecer a possível origem de um nome pouco comum, como argumentar a favor da possibilidade de uma identificação entre o artista que surge mencionado na documentação cruzia em 1513 e aquele(s) que surge(m) mencionado(s) em documentos datados de 1510 e 1518 respectivamente, um dando conta da presença de um Machi pedreiro em Braga e outro no estaleiro dos Jerónimos, este já indicado como tendo origem francesa – o que se justificaria por uma origem no Norte da França, na Flandres, ou apenas no Norte da Europa, incerteza potenciada pela habitual imprecisão dos documentos quinhentistas em relação aos artistas e artífices empregados nas grandes empreitadas¹¹¹.

Ainda que, mais uma vez, todas as hipóteses aqui avançadas tenham legitimidade enquanto tal – possibilidades que devem ser tidas em conta, sobretudo como parte de uma construção metodológica que se pretende fiável – a sua validade argumentativa não pode deixar de ser posta à prova. Neste sentido, os elementos avançados por Rafael Moreira adquirem um tom de prova cabal, quando este revela finalmente “ *o nome completo do marceneiro: Machim Fernandes, com esse patronímico (“filho de Fernando”) tão vulgarmente adoptado por naturais da Alemanha (Valentim Fernandes, Jorge Fernandes Alemão, Alejo Fernandez...), com designações de família ou de lugar impronunciáveis em nossa língua. Tudo indica, pois, uma origem especificamente alemã de Mestre Machim Fernandes, na Baixa Renânia ou na Francónia, países de florestas e com velha tradição no trabalho em madeira...*”¹¹²

¹¹¹ Cf. DIAS, Pedro, *O Brilho do Norte...*, p. 239

¹¹² MOREIRA, Rafael. “Dois escultores alemães em Alcobaça...”, p. 108.

Entre a documentação, ainda inédita, consultada pelo autor referido, várias são as referências ao mestre nórdico, agora invariavelmente referido como “*machim frz, carpentr.º de maçonarja*”¹¹³, estatuto que partilha com um João do Tojal cuja parceria seria ainda inexistente, ou pelo menos insuspeita, aquando da sua participação nas obras do Mosteiro de Santa Cruz. Os documentos referentes ao trabalho de ambos em Tomar não só permitem colmatar alguns dos silêncios potenciados pela simples referência do pagamento de 1513, documentado em Santa Cruz – e entre eles encontra-se o nome *completo* e o indicador de ofício cuja virtual ausência anteriormente referimos – como ainda parecem colocar-nos perante a possibilidade de estabelecimento de um percurso para o artista nórdico e, por via deste, confrontar a hipótese da identificação dos homónimos entalhador e pedreiro que, segundo alguns autores, seriam uma e a mesma pessoa.

Sem pretendermos dar primazia à documentação escrita sobre os documentos materiais e artísticos que constituem as obras remanescentes, não podemos deixar de reconhecer que qualquer tentativa de reconstituição do percurso profissional de Machim Fernandes passa necessariamente pelos preciosos indicadores temporais que os (ainda assim, poucos) documentos até agora encontrados nos vão fornecendo. Assim sendo, todo o percurso anterior a 1513, desde a sua formação até às suas primeiras participações em obras de maior dimensão ou prestígio e às motivações que o terão trazido até Portugal são para nós uma incógnita apenas colmatável pela formulação hipotética.

Na tentativa de compreender também em que moldes se terá desenvolvido a actividade profissional de Machim e sobretudo, quais as suas particulares apetências enquanto autor de cadeirais de coro, é-nos impossível não abordar, ainda que superficialmente, o tema da sua formação, sobretudo no que diz respeito aos saberes que terá adquirido, à sua previsível dependência de determinado mestre até à formação da sua própria oficina, no fundo, à sua inscrição num sistema de trabalho que, até pelo seu carácter itinerante, não é ainda perfeitamente conhecido.

Em primeiro lugar, e porque todo o exercício especulativo tem como apoio indispensável a comparação com exemplos tão próximos quanto possível, não podemos esquecer que a origem germânica de Machim não invalida de forma alguma a sua

¹¹³ MOREIRA, Rafael. “Dois escultores alemães em Alcobaça...”, p. 110.

permeabilidade técnica e artística à influência do círculo flamengo, cujo território ficava, afinal, tão próximo da região baixo-renana da qual poderá ter sido oriundo. A este respeito, e ainda que Rafael Moreira aponte, a par da Baixa Renânia, a Francónia como possível terra natal de Machim, não podemos deixar de considerar que o tom flamenguizante que perpassa o vocabulário iconográfico do cadeiral de Santa Cruz, ao qual se juntam, de facto, caracteres formais inegavelmente germânicos, nos leva a apostar com maior segurança numa formação – pois é sobretudo de *nascimento* profissional e artístico que falamos quando nos referimos à origem do mestre entalhador – levada a cabo em território muito próximo ao composto geográfico que constituía a Flandres. Daí que, incorrendo no risco de uma imprecisão justificada por uma sobreposição raramente coincidente de fronteiras geográficas e fronteiras artísticas, nos pareça tão legítimo referir o autor do cadeiral crúzio como *mestre flamengo* ou *mestre germânico*. Esta aleatoriedade parece, aliás, encontrar justificação na naturalidade com que se denunciava essa identificação, já nas primeiras décadas do século XVI, sendo a este título significativo o facto de o próprio filho de Rodrigo Alemán (e note-se o carácter explícito deste indicador de nacionalidade) ter declarado o pai como “*flamenco e hidalgo*”¹¹⁴.

Em relação aos aspectos técnicos e formativos já referidos, aquilo que se pode inferir deriva sobretudo das próprias características do cadeiral de Santa Cruz e, ainda assim, mais do seu projecto (lido na materialidade da obra) do que da sua execução, que contou com o labor de várias mãos e não nos permite fazer uma sùmula das características escultóricas de Mestre Machim enquanto entalhador ou imaginário. De qualquer forma, podemos calcular que ele tivesse tido uma formação bastante razoável ao nível do desenho, o que tanto implicava o correcto lançamento dos elementos figurativos correspondentes ao programa decorativo, como um domínio aceitável das bases do próprio desenho arquitectónico. Mesmo que o projecto do cadeiral de Santa Cruz tivesse tido uma elaboração prévia à arrematação da execução da obra, e fo por isso da autoria de outra pessoa que não o próprio Machim, a formação de um entalhador compreendia necessariamente o desenvolvimento do desenho, e da sua correcta leitura, como momento prévio à execução de qualquer tipo de obra¹¹⁵.

¹¹⁴ KRAUS, Henry and Dorothy. *The Gothic Choirstalls of Spain*, p. 156.

¹¹⁵ Cf. HASLUCK, Paul N. (ed.), *Manual of Traditional Wood Carving*, New York, Dover Publications, 1977, p. 53.

Estreitamente associada ao projecto gráfico da obra, está a sua materialização em modelos, geralmente de pequena escala mas por vezes também em tamanho real, como acontecia com as cadeiras de amostra que os empreiteiros das obras de cadeirais deveriam submeter à avaliação dos encomendantes, como se verifica através dos exemplos de Rodrigo Alemán em Ciudad Rodrigo, em 1498¹¹⁶, ou da dupla Olivier de Gand e Fernão Muñoz em Tomar, a partir de 1511¹¹⁷.

Após dominar os aspectos estritamente compositivos da obra, era-lhe obviamente necessário conhecer os materiais, as potencialidades de cada tipo de madeira, as técnicas básicas de ensamblagem – que poderia ser tarefa de um ensamblador ou de um carpinteiro, na acepção mais estrita de ambas as designações, mas que não deixava de ser um aspecto fundamental para a correcta projecção da dimensão das peças e sobretudo para o seu corte – e ainda os vários tipos de talhe da madeira, desde altos, baixos e meios relevos a esculturas de vulto.

Como se pode depreender através dos contratos relativos à execução de outros cadeirais europeus, aos mestres não só cabia a supervisão do trabalho da sua equipa, como também a execução material de partes muito específicas dos conjuntos de talha. Desta forma, permaneceram algumas indicações relativas ao pagamento, ao dia ou mesmo à peça, de esculturas expressamente encomendadas ao mestre e não a qualquer outro oficial¹¹⁸, que não só nos revelam que as exigências de exercício exclusivo do ofício para o qual determinado oficial havia sido examinado não tinham uma aplicação efectiva e prática, como nos permitem inferir acerca da indispensabilidade de um intenso treino escultórico por parte dos criadores de cadeirais. Efectivamente, um mestre como Pyeter Dancart, Rodrigo Alemán ou Machim Fernandes, teria de dominar e aplicar toda a uma série de conhecimentos e práticas que, em teoria, seriam específicos dos domínios da carpintaria, da ensamblagem, ou do talhe ou escultura propriamente dita. Esta assumia, por sua vez, particular importância no contexto do trabalho do próprio mestre, que na maior parte das vezes era incumbido da criação das esculturas de vulto mais importantes, de maiores ou menores dimensões, consoante o local do cadeiral a que se destinavam, mas sempre de carácter religioso, embora também ocorresse a encomenda de partes da decoração em relevo, quase sempre de

¹¹⁶ Cf. KRAUS, Henry and Dorothy, *The Gothic Choirstalls of Spain*, p. 157.

¹¹⁷ Cf. MOREIRA, Rafael, “Dois escultores alemães em Alcobaça...”, p.102 e 103.

¹¹⁸ Cf. KRAUS, Henry and Dorothy, *The Hidden World of Misericords*, p. xiv.

feição vegetalista, e até mesmo da decoração escultórica das misericórdias¹¹⁹. Machim teria portanto, e obrigatoriamente, de ser um bom escultor.

Independentemente dos moldes em que se terá processado esta sua formação inicial, parece muito provável que a maturação artística de mestre Machim tenha acontecido já em território ibérico, e a proximidade do cadeiral crúzio ao seu congénere toledano será porventura um preciso indicador da sua presença nas proximidades da dinâmica capital dos Reis Católicos, ou mesmo do seu envolvimento nas obras de marcenaria da catedral de Toledo e, mais precisamente, da sua colaboração com o flamengo que haveria de protagonizar o início de uma verdadeira vaga de migrações de artistas do norte e centro da Europa para Portugal: Olivier de Gand. Esta previsível proximidade entre os dois entalhadores terá sido eventualmente espelhada nas motivações que os haveriam de trazer de Espanha até Portugal. Se o mestre de Gand não se coibiu de desistir dos seus compromissos em Toledo, abandonando-os por completo ou deixando-os talvez entregues a alguém de sua confiança, para responder ao aliciante apelo do bispo D. Jorge de Almeida e arrematar a execução do retábulo da catedral de Coimbra, com muito mais facilidade o faria um mestre de menor renome e, talvez, com menores perspectivas de sucesso num ambiente particularmente competitivo como seria o das principais cidades espanholas. A este respeito, Rafael Moreira, não se coíbe de avançar mesmo a hipótese, que em nada nos repugna, de ter sido Olivier de Gand o responsável pela presença de Machim em Santa Cruz de Coimbra, sendo este “*talvez contratado em 1507 por indicação do próprio Olivier, antes de partir para o Alentejo*”¹²⁰.

1.1.2. Projecção profissional

Assim colocado em território ibérico, e muito provavelmente inscrito nessa dinâmica de competição velada que se estabelecia entre a encomenda régia de ambos os reinos, com D. Manuel à cabeça de uma verdadeira campanha de aproveitamento da mão-de-obra estrangeira já reunida e aclimatada pelas campanhas artísticas dos Reis Católicos, atraída a Portugal pelas promissoras condições de um reino próspero e em expansão, bem como pela multiplicação de encomendas de prestígio, estrategicamente

¹¹⁹ Cf. KRAUS, Henry and Dorothy, *The Hidden World of Misericords*, p. xiv.

¹²⁰ MOREIRA, Rafael. “Dois escultores alemães em Alcobaça...”, p.103.

abertas à participação dos artistas recém-chegados, Machim tem presença documentada em Portugal a partir de 1513.

Referido pela primeira vez, e quase marginalmente, num contrato lavrado a 24 de Janeiro de 1513 entre o prior de Santa Cruz, D. Pedro Gavião, e o arquitecto Diogo de Boytac, Machim surge desprovido de título ou indicador de profissão, apresentado apenas como alguém que, pelo “*acabamento do coro e dos assentos do cabydo*”¹²¹ acabava de cumprir um contrato previamente estabelecido. Verdadeiro ponto de partida de qualquer tentativa de análise ou compreensão do percurso deste mal conhecido artista, o texto a que nos acabamos de reportar, ainda que vago e parco em informações, merece maior atenção. O seu teor é o seguinte:

“E que mada que por este estromento com conhecimentos do dito mestre [Butaqua] de como Reçbeo os ditos quatroçentos mjll rs. seja leuados em conta ao dito Reçbedor.

E asy dise que por o teor deste mada ao dito seu Reçbedor que pague a machim dezoyto mjll rs do acabamento do coro e dos assentos do cabydo na maneira que os hadaver segundo forma do cõtrato feyto do dito machim sem outro sy esperar por outro seu espeçiall maddado e que por este cõ conheçimento do dito machym e certidã do veador do dito moesteiro feyta pelo escripuã de sua fazenda de como o dito machim comprio o que hera obrjgado mada que lhe seja os ditos dezoyto mjll rs leuados em conta. E que asy mada ao dito veador que ffaça dar aos sobreditos as cousas que por este comtrato e pelo do machim lhe hão de ser dadas.”

O primeiro dado a salvaguardar a partir de uma primeira leitura é, obviamente, o referente à conclusão dos trabalhos do cadeiral, que terá ocorrido muito provavelmente no final do ano de 1512. A partir daqui, e tendo em conta a complexidade da obra, a necessidade de articulação com as obras de arquitectura que entretanto se desenvolviam na igreja e que implicavam alterações estruturais importantes, mesmo ao nível da capela-mor, parece-nos verosímil que a presença de Machim em território nacional e, mais especificamente, em Coimbra remontasse a data aproximada ao ano de 1507 já apontado por Rafael Moreira. Não cremos, contudo, que as obras do cadeiral

¹²¹ Arquivo da Universidade de Coimbra, *Feito em que o Mosteiro de Santa Cruz é autor e a Universidade Ré*, fl. 519 e segs., publicado em GARCIA, Prudêncio Quintino, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*, pp. 158-159.

propriamente ditas começassem imediatamente. Avaliando apenas as dimensões do cadeiral, que não deixam de se pautar por alguma modéstia, se comparadas com tantos outros exemplares europeus, bem como a sua já referida complexidade formal e decorativa, não apontaríamos o início da sua execução para antes de 1509. No entanto, o carácter pioneiro da obra – em termos de tipologia, de volume e de carácter de importação – em território nacional, ao qual se juntaria a direcção de um artista recém-chegado, provavelmente não muito experiente e ainda não completamente maturado do ponto de vista artístico, e ainda as dificuldades previsivelmente apresentadas pela completa renovação do espaço arquitectónico (recipiente inequívoco destes grandes dispositivos de marcenaria), terão constituído motivos mais do que suficientes para o prolongamento da duração dos trabalhos. Desta forma, não nos repugna admitir que, efectivamente, Machim estivesse por Coimbra desde 1507 ou 1508, já envolvido nos preparativos e no planeamento da obra.

A segunda informação preponderante da obra diz respeito ao facto de o pagamento de Machim ficar a cargo de um *recedor* que mais não é do que mestre Boytac. Apesar da já muito referida vacuidade deste texto em relação a dados relativos ao autor do cadeiral, a simples presença nominal destes dois artistas no mesmo documento, no contexto em que ocorre, permite-nos inferir, de forma mais ou menos superficial, acerca de alguns aspectos relacionados com estatuto e relações profissionais.

O primeiro aspecto que se destaca, mesmo numa leitura transversal, é a diferença de tratamento, porventura sinal de uma profunda diferença de estatuto e consideração profissional, entre o arquitecto, quase sempre referido como mestre, e o marceneiro/entalhador, a cujo nome não é sequer apostado qualquer indicador de profissão, como habitualmente acontecia. Obviamente, esta aparente falta decorrerá da forma algo marginal como surgem as referências a Machim, num apontamento a um contrato principal, no entanto, a frequência com que, nesse curto espaço de texto, surge o seu nome não deixa de causar alguma estranheza pela falta de um título ou indicação de ofício mais precisa.

Em segundo lugar, o facto de o pagamento final do seu trabalho (provavelmente a última de três prestações acordadas num contrato inicial que estipularia o primeiro pagamento para o início dos trabalhos e o segundo para metade da empreitada) estar adscrito a um recebedor que mais não é do que o próprio Mestre Boytac, não só vem

reforçar essa suspeita *subserviência* (formal) de um artista em relação ao outro, como poderá indiciar – ainda que de forma perfeitamente superficial – algum tipo de relação, profissional ou até mesmo pessoal, entre ambos. Efectivamente, se, segundo a documentação remanescente, em 1513, Boytac começava oficialmente a sua maior empreitada, Machim estava já a terminar a sua. No entanto, é óbvio que o trabalho do mestre de pedraria nas obras de Santa Cruz contava já com alguns anos de desenvolvimento efectivo – e, também neste caso, o ano de 1507, que significativamente marca o início do priorado de D. Pedro Gavião, volta a assumir preponderância – pelo que, muito naturalmente, e dada a dimensão das suas responsabilidades no processo de reconstrução da igreja, ambos se conheceriam há já algum tempo. Se pudermos imaginar a organização dos vários tipos de actividade artística que então se desenvolveriam no espaço crúzio como uma espécie de diagrama, ou como uma árvore de ramificações várias, facilmente podemos vislumbrar o trabalho das estruturas, e por conseguinte o mestre que as projecta e dirige, como uma espécie de tronco comum, e os vários trabalhos, de pintura, escultura e, neste caso também de marcenaria, como as suas ramificações, algo dependentes dos seus desenvolvimentos. Trabalhando paralelamente, mas distinguindo-se obviamente pelo volume das respectivas empreitadas, Boytac e Machim poderão ter trabalhado, talvez por um curto espaço de tempo, numa espécie de parceria – mais burocrática do que propriamente artística, envolvendo sobretudo questões de contratos, fianças e pagamentos – semelhante àquela que nitidamente se vislumbra entre João de Ruão e Francisco Lorete¹²², relação esta proporcionada pelo envolvimento comum em novas obras para Santa Cruz e provavelmente potenciada pela nacionalidade comum. A grande parceria artística de Machim seria, contudo, estabelecida já fora de Coimbra e não com um conterrâneo seu mas sim com um português: João do Tojal. Este, de acordo com os dados compilados por Rafael Moreira, seria o colaborador mais próximo de Machim com quem estabeleceria uma relação de “*dependência não apenas oficinal mas também estética*”¹²³, como poderão indicar as diferenças nas remunerações e a sua referência mais frequente como “*carpinteiro*”.

Presente em Coimbra até ao início do ano de 1513, envolvido no prestigioso ciclo de obras régias das quais o mosteiro de Santa Cruz era um alvo mais do que

¹²² Cf. GARCIA, Prudêncio Quintino. *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*, p. 143.

¹²³ MOREIRA, Rafael. “Dois escultores alemães em Alcobaça...”, p.108.

previsível, Machim, sendo bem sucedido na concretização da obra do cadeiral de coro, dificilmente ficaria inactivo ou desaproveitado nesse verdadeiro surto construtivo de patrocínio régio. Acaba, portanto, por não ser surpreendente encontrá-lo logo de seguida, ou melhor, em simultâneo com a conclusão da obra crúzia, a iniciar uma importante empreitada na igreja matriz de São João Baptista em Tomar. Efectivamente, a 12 de Fevereiro de 1513, surge documentado um pagamento aos *carpinteiros de marcenaria*, Machim Fernandes e João do Tojal, pela obra da cancela da pia baptismal¹²⁴ que, obviamente, já haviam concluído. Naquilo que Rafael Moreira identifica como uma “*ascensão geográfica e profissional [que] corresponde ao plano que fora estabelecido pelo Rei*”¹²⁵, Machim encontra-se uma vez mais envolvido numa renovação generalizada do espaço religioso que implicava uma intervenção múltipla, quer ao nível das estruturas quer do mobiliário, objectos de culto e decoração, e por isso mesmo exigia uma articulação eficaz das várias equipas de trabalho envolvidas. Assim, enquanto a igreja recebia obras de reparação e reformulação várias, Machim e João do Tojal faziam também reparações no retábulo do altar-mor¹²⁶, executavam o cadeiral¹²⁷ e as caixas para os órgãos criados por Diogo Rombo¹²⁸. Curiosamente, a referência a estas simples caixas oferece-nos uma série de informações bastante relevantes: em primeiro lugar, confirma que a colaboração de ambos se estendia efectivamente a obras de menores dimensões, ou mesmo de reparação; em seguida, informa-nos acerca da divisão do trabalho, pois os dois *carpinteiros de marcenaria* apenas contrataram a execução das caixas, cujo assentamento foi levado a cabo por um *carpinteiro de marcenaria do pau*; por fim, confirma o estatuto de *Mestre* que Machim possuiria já há largos anos, posto que ele surge aqui também como avaliador do trabalho de outrem.

¹²⁴ A 12 de Fevereiro de 1513 regista-se o seguinte: “*Pagou e deu o recebedor a Machim Frz e a Jõm do tojall, carpentr.os de maçanarja, de feyto das grades que fezerã na capella da dita Igreja onde bautizã 840 rs, ysto d’empreytada*”, IAN/TT, Núcleo Antigo, 772, fl. 164, in MOREIRA, Rafael. “Dois escultores alemães em Alcobaça...”, p.110.

¹²⁵ MOREIRA, Rafael. “Dois escultores alemães em Alcobaça...”, p.110.

¹²⁶ A 5 de Março encontra-se registado o pagamento “*a machim frz, carpentr.o de maçanarja, seiscentos rs de hua cresta e hum pilar e hua muldura p.a as grades e p.a a cad.a do altar mor da dita Igreja*”, IAN/TT, Núcleo Antigo, 772, fl. 186, in MOREIRA, Rafael. “Dois escultores alemães em Alcobaça...”, p.110.

¹²⁷ Cf. MOREIRA, Rafael. “Dois escultores alemães em Alcobaça...”, p.110.

¹²⁸ Em 14 de Maio de 1513 regista-se: “*Pagou a Machim Frz e a Jõ do tojall, carpentr.os de maçanarja, mjll e seiscentos rs pola maçanaria que fezerã nos órgãos delRei que fez Djiogo ho Rombo*”. A 24 de Dezembro regista-se o pagamento “*a Gil d’alrem, carpent.o de maçanarja do pau, o aserto que fez aos orgãos del Rey mjll rs que foy avaljado per Fernã manhoz e Machim frz*”, IAN/TT, Núcleo Antigo, 772, fls. 242 e 419, in MOREIRA, Rafael. “Dois escultores alemães em Alcobaça...”, p. 110.

O percurso de Machim entre Coimbra e Tomar esboça-se assim em torno de alguns pontos fundamentais: o envolvimento de um entalhador estrangeiro em trabalhos de grande prestígio, inclusivamente do círculo régio; a sua ascensão profissional e, previsivelmente, a sua maturação técnica; a sua assunção como Mestre consumado, que não só mantinha uma parceria continuada, sinal algo evidente do avolumar de trabalhos e da necessidade de auxiliares próximos mas, ainda assim subalternos, como também era chamado a avaliar o trabalho de outros, condição necessária para o pagamento das respectivas obras. No entanto, e dada a escassez de informação relativa ao trabalho destes artistas lígneos no geral, as informações passíveis de serem extraídas destes simples apontamentos de quitação de contas têm implicações mais vastas do que à partida se poderá esperar.

Tendo em conta que o trabalho da madeira tem duas vertentes fundamentais, o mecânico e o artístico, e que este último é de longe o mais importante¹²⁹, coloca-se uma dúvida talvez não preponderante, mas sem dúvida persistente, dependente, talvez, da dificuldade de destringir as próprias designações que na época se dava a estes mestres, e que se prende com uma possível *especialização* de Machim. Perante a escassez de obra atribuída não podemos, de facto, deixar de nos perguntar se o responsável pela construção do cadeiral crúzio se terá dedicado particularmente à criação de mobiliário coral – algo que não foi incomum na época - ou se este tipo de trabalho terá apenas correspondido a algumas situações pontuais, no âmbito de um conjunto de encomendas de carácter mais variado. Ainda, dentro desta problemática, poderíamos questionar se o seu envolvimento activo nas obras, algo que está para além da elaboração dos projectos e da direcção dos trabalhos, terá tido maior preponderância ao nível da criação das estruturas ou ao nível da decoração escultórica. A possibilidade de comparação do conjunto coral de Santa Cruz com outras obras seguramente atribuíveis à sua autoria permitir-nos-ia, talvez, um melhor discernimento destas questões, sobretudo se desse exercício comparativo resultasse a identificação de um traço autoral ao nível das opções decorativas e da execução escultórica, tal como acontece no caso de Olivier de Gand. Na falta dessa possibilidade, resta-nos uma comparação ainda mais indirecta, pelo que podemos, porventura, recorrer a alguns exemplos de criadores de cadeirais de coro, mais ou menos contemporâneos, cuja actividade está razoavelmente documentada.

¹²⁹ Cf. HASLUCK, Paul N. (ed.), *Manual of Traditional Wood Carving*, p. 60 e 61.

Assim, na zona da Flandres, podemos evocar três casos paradigmáticos, por motivos diferentes. Marck van Gestele, mestre consumado em 1404, é um exemplo do sistema de ofício familiar, pois pertencia já a uma família de artistas cujos descendentes continuaram a monopolizar as encomendas de arte da cidade de Courtrai durante o século XV. Jan Bulteel, com actividade documentada no início do século XV, parece ter-se dedicado com particular assiduidade à construção de grandes cadeirais de coro profusamente decorados com esculturas. Já Cornelis Boone (Gand, 1415-1492), feito mestre aos trinta anos de idade, tem como obras documentadas pelo menos três cadeirais de coro, um retábulo, uma estátua da Virgem e uma cátedra, nenhuma das quais chegou até nós¹³⁰. Mais próximo de nós, Olivier de Gand é também um exemplo de uma profusa variedade de trabalhos, desde retábulos e cadeirais até imaginária avulsa, resposta evidente a uma clientela mais ávida e menos localizada do que aquela para a qual Jan Bulteel ou Rodrigo Alemão, por exemplo, terão trabalhado. Assim sendo, podemos considerar, pelo menos face às informações disponíveis, que Machim se encontrava numa situação intermédia, entre uma especialização quase exclusiva na execução de cadeirais de coro, estando-lhe atribuída a autoria de dois (ou três, a confirmar-se a proposta de Rafael Moreira para a autoria do cadeiral de Tomar, a que adiante faremos referência), e a aceitação de encomendas variadas. De facto, perante a apetência de obras flamengas que sabemos ter pautado o Portugal de Quinhentos, será fácil ver o autor do cadeiral crúzio como um mestre entalhador que, embora particularmente dedicado à criação desses conjuntos corais que tão necessários eram aos *novos* edifícios manuelinos, não podia permitir-se recusar encomendas menores que pontualmente surgissem, até porque, como vimos para o caso de Tomar, essas encomendas faziam parte de campanhas importantes e que exigiam investimentos de médio ou longo prazo, por parte das oficinas que nelas se envolviam.

No entanto, este percurso profissional que, até aqui não deixa de se inscrever num padrão relativamente comum, poderá ter tido um crescendo absolutamente impressionante, se considerarmos as possibilidades convenientemente avançadas por Rafael Moreira. Segundo este, a ausência de referências documentais ou sequer de obras imediatamente atribuíveis à dupla Machim Fernandes e João do Tojal nos anos seguintes à sua presença em Tomar – um hiato que ocupa os anos de 1514 a 1518 –

¹³⁰ MAETERLINCK, Louis, *Le Genre Satirique Fantastique et Licencieux dans la Sculpture Flamande et Wallone*, p. 23-24.

poderá corresponder à sua presença na Madeira, para a realização do retábulo e cadeiral da Sé do Funchal¹³¹. Ainda que semelhante hipótese exija um estudo comparativo minucioso entre ambos os conjuntos, de Coimbra e do Funchal (que provavelmente não seria conclusivo mas concorreria certamente para uma maior definição da proposta), a lógica historiográfica potencia a sua aplicabilidade, e até mesmo as diferenças mais facilmente perceptíveis entre as duas obras podem encontrar justificação numa profunda alteração da equipa de trabalho¹³² que, inclusivamente, teria passado a contar com um *co-protagonista* passível de assumir a autoria dos elementos mais díspares¹³³. Efectivamente, e recorrendo necessariamente à exclusão de partes, o candidato lógico à atribuição da autoria do cadeiral do Funchal é, sem dúvida, Machim Fernandes, tanto pela sua inclusão nas obras do círculo régio e pela sua disponibilidade (como se infere a partir da coincidência de datas sugerida pelo referido hiato documental), como pela semelhança de vários traços formais e iconográficos ou até mesmo pela inverosimilhança da hipótese da autoria de Olivier de Gand, cujos formulários tipológicos e formas de execução são absolutamente distintos do que vemos nas obras do Funchal, facto, de resto, já notado por alguns autores¹³⁴.

Partindo, assim, desta hipótese, e tendo em conta que em 1517 as obras de talha da Sé estariam certamente concluídas – como prova um alvará régio datado de 19 de Janeiro de 1517 e revelado por Maria Manuela Braga, em que se proibia a entrada de leigos na capela-mor e no respectivo coro, dado o prejuízo que causavam ao normal decurso dos Ofícios Divinos¹³⁵, o que denuncia já uma utilização plena dos espaços e dos seus equipamentos – Machim Fernandes e João do Tojal estariam novamente disponíveis para se envolverem noutra empreitada de grande envergadura.

É por isso que, uma vez mais, se coloca uma hipótese formulada por Rafael Moreira: a de ver ambos os artistas envolvidos na execução do cadeiral do mosteiro de Alcobaça, entre os anos de 1519 e 1521. Sem qualquer dado material passível de se

¹³¹ Cf. MOREIRA, Rafael. “Dois escultores alemães em Alcobaça...”, p.111; MOREIRA, Rafael. “Os autores do retábulo e cadeiral (1514-1516)”, *Monumentos*, nº19, 2003, pp.64-67. Vide Vol. II, Anexo II, Fig. 9.

¹³² Maria Manuela Braga, embora mantendo reservas quanto a uma atribuição assertiva de nomes para a autoria do cadeiral do Funchal, assume a possibilidade de esta se encontrar associada a “*um artífice flamengo, por ventura acompanhado de mão-de-obra local*”. BRAGA, Maria Manuela, *Os cadeirais de coro no final da Idade Média em Portugal*, p. 141.

¹³³ Cf. MOREIRA, Rafael. “Dois escultores alemães em Alcobaça...”, p.111.

¹³⁴ Cf. BRAGA, Maria Manuela. *Os cadeirais de coro no final da Idade Média em Portugal*, p.141.

¹³⁵ Cf. BRAGA, Maria Manuela. *Os cadeirais de coro no final da Idade Média em Portugal*, p. 142.

sujeitar à mesma comparação que propomos para os cadeirais de Santa Cruz e Sé do Funchal, dado o lamentável desaparecimento do monumental conjunto de Alcobaça, não podemos deixar de concordar que a permanência de João do Tojal nessa localidade, documentada até 1536¹³⁶, adensa a suspeita de que a parceria se tenha repetido na execução de mais uma das peças de ostentação de D. Manuel I. Embora a autoria deste cadeiral seja também por vezes atribuída a João Alemão¹³⁷, o seu envolvimento nas obras de Santa Cruz até pelo menos 1522, bem como o facto de a sua presença em Alcobaça estar documentada apenas a partir da década de trinta, parecem afastar a hipótese de uma autoria e de um acompanhamento a tempo inteiro, apesar de não a inviabilizarem.

Obra particularmente exigente, quer do ponto de vista da preparação, como da concepção do projecto e da sua bem sucedida execução, este cadeiral, composto por cento e cinquenta cadeiras divididas em duas filas dispostas, sem qualquer apoio parietal, no espaço da nave central, reclamava uma equipa eficiente dirigida por um mestre (porventura até mais do que um) de méritos reconhecidos e larga experiência. Efectivamente, este verdadeiro capricho régio, devia substituir um cadeiral pré-existente, também ele de grandes dimensões (segundo D. Francisco da Fonseca, oitenta e três cadeiras em muito bom estado¹³⁸) mas certamente já pouco de acordo com as opções estéticas de D. Manuel. Oficialmente iniciado em 1519, segundo indica uma carta de D. Manuel I datada de 7 de Julho de 1519 onde este ordenava “*que loguo se faça a obra da carpentaria das cadeiras do coro*”¹³⁹, assim considerada prioritária para a comunidade religiosa e, sobretudo, para o reforço da eficácia propagandística das obras régias, um cadeiral de semelhantes dimensões exigiria um tempo de preparação

¹³⁶ Num documento de 1536 dá-se conta do envolvimento de “*yoam do tojall carpinteiro e mestre de toda a obra de carpentaria*” numa série de obras de acabamento e reparações no Mosteiro de Alcobaça, bem como na avaliação das obras das grades e retábulo da sacristia velha executadas por um outro “*mestre yoam*”, provavelmente João Alemão, cuja actividade no mosteiro surge seguramente documentada durante os dois anos seguintes. Cf. GOMES, Saul António, *Visitações a Mosteiros Cistercienses em Portugal. Séculos XV e XVI*, pp. 93-95.

¹³⁷ Cf. GRILO, Fernando. “A escultura em madeira de influência flamenga em Portugal. Artistas e obras”, *O Brilho do Norte: escultura e escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina* (catálogo), Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p. 105 e 106.

¹³⁸ Numa carta datada de 1525 e dirigida ao secretário régio, a propósito de algumas questões referentes ao mosteiro, D. Francisco da Fonseca, bispo de Titópolis, referiu a existência prévia de “*huum coro de lxxxiii cadeiras muito boom e sua alteza ho mandou desfazer e fazer outro de cento. L. cadeiras*”. GOMES, Saul António, *Visitações a Mosteiros Cistercienses em Portugal. Séculos XV e XVI*, p. 85.

¹³⁹ GOMES, Saul António, *Visitações a Mosteiros Cistercienses em Portugal. Séculos XV e XVI*, p. 72.

considerável, pelo que o início real da obra poderá remontar a 1518 ou mesmo a 1517¹⁴⁰.

No entanto, e a menos que estes momentos prévios à execução do conjunto propriamente dita tenham incluído já o corte das peças e a sua preparação para a ensablagem (como decerto aconteceu à chegada de João Alemão ao Mosteiro de Santa Cruz, onde encontrou os materiais preparados para a montagem do retábulo da capela-mor¹⁴¹), parece-nos inviável a hipótese de a obra se encontrar concluída em 1521¹⁴². A citada determinação de D. Manuel, que indica claramente que a meio do ano de 1519 a *obra de carpintaria das cadeiras do coro* ainda não havia começado, oferece-nos um ponto de referência muito seguro que nos impede de crer que o conjunto das cento e cinquenta cadeiras, suficientemente complexas, tanto do ponto de vista formal como decorativo, para que já em 1716 Frei Manuel dos Santos a classificasse como “*obra gothica*”¹⁴³, tenha sido concluído no espaço de dois anos e meio. Mais viável parece-nos o limite máximo de 1525, ano da visita de D. Francisco da Fonseca e da citada observação à destruição do cadeiral antigo. Uma vez mais, chamamos a atenção para a necessidade de estabelecer os paralelismos possíveis entre os casos em observação e os exemplos de outros cadeirais europeus cuja construção está razoavelmente documentada. E, como veremos adiante, a duração média da construção de cadeirais com cerca de oitenta a cem cadeiras rondava os dez anos, como se poderá depreender pelos exemplos de Oviedo, Amiens, Rouen, entre outros. Ora, contando com um número muito superior, parece-nos que o mínimo que se pode sugerir para o cadeiral de Alcobaça (incluindo já o tempo de preparação) será de cerca de seis anos. Isto coloca o término do percurso *reconstituível* de Machim algures em torno do ano de 1524, data em que João do Tojal nos surge, precisamente, como “*residente em Alcobaça, onde ocupava posição proeminente, desde 1524 arrendando moinhos e em 1536 arrematando os arcazes da sacristia nova, porta e cadeiras de pau das ‘necessárias’ e mais obras.*”¹⁴⁴

Crendo, assim, na consistência das linhas gerais do percurso proposto, é possível acreditar que em Alcobaça, e “*Após um périplo de dez anos pelo país, de*

¹⁴⁰ Cf. MOREIRA, Rafael. “Dois escultores alemães em Alcobaça...”, p. 107.

¹⁴¹ Cf. VITERBO, Sousa, *O Mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra: Anotações e documentos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1914, p. 26.

¹⁴² Cf. MOREIRA, Rafael. “Dois escultores alemães em Alcobaça...”, p. 107.

¹⁴³ MOREIRA, Rafael. “Dois escultores alemães em Alcobaça...”, p.104.

¹⁴⁴ MOREIRA, Rafael, “Dois escultores alemães em Alcobaça...”, p.107.

Coimbra a Tomar a ao Funchal, mestre Machim Fernandes tinha, enfim, oportunidade de aplicar em grande escala as suas concepções sobre um espaço religioso que não ficava atrás da catedral de Toledo de onde viera.”¹⁴⁵

1.1.3. Algumas questões historiográficas

Concluída a proposta de um percurso cujas linhas, ainda que frequentemente vinculadas ao campo da hipótese, nos parecem as mais viáveis, não podemos deixar de dedicar a nossa atenção a algumas questões de cariz historiográfico que têm pontuado as referências feitas ao longo do tempo ao cadeiral e sobretudo aos artistas que nele trabalharam ou terão trabalhado. Neste contexto, ser-nos-á inevitável abordar, em primeiro lugar, a possibilidade da identificação do *Machim entalhador* com o *Machim pedreiro* que surge igualmente documentado em algumas obras coevas para, em seguida, passarmos à questão da suposta intervenção de João Alemão no cadeiral crúzio.

Ainda que de forma por vezes intermitente, autores como Vergílio Correia e Pedro Dias, defenderam a identificação do “*Machim*” indicado no treslado de 1559 do contrato entre o prior D. Pedro Gavião e Diogo Boytac que acontecera em 1513, com o “*Machi pedreiro*”, autor do frontal de altar da Sé de Braga, cuja presença nessa cidade está documentada em 1510 pela concessão de um prazo de casas pelo próprio Arcebispo de Braga, D. Diogo de Sousa, e talvez o mesmo referido na documentação datada de 1518, relativa às obras do portal sul do Mosteiro dos Jerónimos¹⁴⁶.

Efectivamente, qualquer tomada de posição efectiva em relação à identificação de ambos os indivíduos esbarra numa real impossibilidade de provar cabalmente que as várias pessoas com nome Machim que surgem nos documentos apontados são um único indivíduo ou que, pelo contrário, se trata de pessoas diferentes. Isto porque, muito

¹⁴⁵ MOREIRA, Rafael. “Dois escultores alemães em Alcobaça...”, p.111.

¹⁴⁶ Cf. DIAS, Pedro. *A arquitectura de Coimbra na transição do gótico para a renascença 1490-1540*. Coimbra, FLUC, 1982, p. 117; *O Brilho do Norte: escultura e escultores do Norte da Europa em Portugal: Época Manuelina* (catálogo). Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1997, p. 238 e 239; *A escultura de Coimbra do Gótico ao Maneirismo: exposição Coimbra, 24-31 de Maio, Refeitório do Mosteiro de Santa Cruz* (catálogo). Coimbra, Câmara Municipal, 2003, p. 86; CORREIA, Vergílio. *A escultura em Portugal no primeiro terço do séc. XVI*, “Arte de Arqueologia”, Coimbra, 1930, p. 37; CORREIA, Vergílio, *As obras de Santa Maria de Belém*, em “Obras”, vol. III, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1953, pp. 198-200.

simplesmente, o cruzamento de dados faz com que ambas as hipóteses sejam possíveis. Em termos de adequação cronológica, a propostas de dois percursos profissionais alternativos – um contemplando apenas a actividade do *Machim entalhador*, outro contemplando a possibilidade de nessa actividade se terem incluído alguns trabalhos sobre pedra e, portanto, sobrepondo àquele os dados relativos aos do *Machim lavrante de pedra* – demonstram que não era impossível que ambos fossem da mesma pessoa. Não há sobreposições de datas, ou seja, ocasiões em que surpreendamos os dois artistas a trabalhar ao mesmo tempo em locais diferentes, o que descartaria quase de imediato a hipótese da identificação¹⁴⁷. Não há também qualquer referência ou dado pessoal que inviabilize essa identificação e, ainda que a adjectivação de *francês* aposta ao Machim dos Jerónimos constitua uma nota dissonante na consistente atribuição de uma origem germânica, não podemos deixar de concordar com a já referida observação de Pedro Dias quanto aos equívocos e imprecisões frequentes neste tipo de documentos relativos à mão-de-obra empregada nas grandes campanhas artísticas quinzentistas. Também a relação estabelecida entre o Machim de Braga e dos Jerónimos e o mestre João de Castilho, em cujas campanhas o escultor nórdico se encontra incluído¹⁴⁸, parece encontrar um eco imediato na presença de Machim Fernandes e João do Tojal em Alcobaça, para a realização do cadeiral que se incluía precisamente no conjunto de obras que decorriam sob a direcção do mesmo arquitecto – possíveis coincidências sem maiores implicações na confirmação ou negação da hipótese de que aqui nos ocupamos são, todavia, dados que não deixam de merecer a devida referência.

Da mesma forma, o argumento que se baseia na impossibilidade de o mesmo artista trabalhar alternada mas sistematicamente dois tipos de materiais tão diferentes para justificar a negação da identificação de ambos os indivíduos, também não pode ser tomado como preponderante. Os escritos regulamentares proibiam, de facto, que qualquer indivíduo que fosse examinado em determinado ofício aceitasse trabalhos de uma natureza diversa (ainda que apenas ligeiramente) daqueles para os quais haviam sido preparados e avaliados e esta proibição ia mesmo ao ponto de se aplicar aos diversos tipos de trabalhadores da madeira¹⁴⁹. Tudo o que transgredisse esta regra de

¹⁴⁷ Vide Vol. II, Anexo I, Cronologia do Trabalho de Machim, pp.3-5.

¹⁴⁸ Cf. DIAS, Pedro, *A escultura de Coimbra do Gótico ao Maneirismo*, p. 88.

¹⁴⁹ “Item ensambladores e entalhadores e imaginários e todo oficial que examinado não for de qualquer destes ofícios não poderá tomar nem fazer as obras abaixo declaradas e que se ao diante nomearem e se for examinado de algum dos ditos ofícios não usará mais que do que for examinado e a sua carta de

especialização era, em teoria, considerado como usurpação do trabalho de outrem e consequentemente punido. No entanto, nada nos diz que estas regras tenham tido uma implementação prática efectiva e mesmo a necessidade do seu registo escrito (eminente legitimador) é suficiente para indicar que a *transgressão* apontada era mais do que constante, pelo menos num passado recente. Particularmente significativo neste contexto é, aliás, o facto de estes documentos indicarem que a utilização de vários materiais para o trabalho escultórico foi frequente e aceite durante, pelo menos a primeira metade de Quinhentos, dado que no regimento de 1549 as proibições parecem ter visado mais uma nítida delimitação de ofícios ou especialidades do que uma utilização exclusiva de determinados materiais. Efectivamente, se ambos os livros distinguem as pessoas que se pretendiam examinar no ofício de talha de madeira das que se pretendiam tornar oficiais de imaginária, o primeiro indica claramente a existência de imaginários “*de madeira e pedra e barro*”¹⁵⁰, enquanto que o segundo explicita tratar-se do ofício de “*imaginária, ou esculptura de madeira*”¹⁵¹.

A nível europeu, existem alguns exemplos (ainda que pouco frequentes) de entalhadores que trabalharam a pedra e a madeira, consoante as necessidades da encomenda, e por vezes com igual proficiência. Paul Mosselman, por exemplo, imaginário oriundo de Ypres, esteve durante cerca de uma década (pelo menos entre 1458 a 1467) ao serviço da catedral de Rouen, envolvido nas obras do cadeiral de coro, para o qual executou elementos como estatuetas de apóstolos, profetas, anjos e ainda misericórdias, mas também outras estátuas em pedra e até mesmo uma gárgula¹⁵². No entanto, para os reinos ibéricos do início do século XVI, são ainda mais raros os exemplos de entalhadores que tenham trabalhado simultaneamente os dois materiais e, excluindo a hipótese de Machim ter sido um deles, resta-nos apenas, pelo menos no âmbito da actividade de artistas flamengos ou nórdicos, o exemplo (também ele

examinação o declarar sob a dita pena atrás declarada.” Regimento de 1539 “*Item toda ha pesoa asi naturall como estrangeiro nom tomara obras nem As fara salluo daquellas de que for emgimynado e a sua carta ho deçrurar sob a dita pena [dois mil reais e trinta dias no tronco].*” “Regimento dos Sambladores, Entalhadores e Imaginarios de 31 de Dezembro de 1549”, LANGHANS, Franz-Paul. *As Corporações dos Ofícios Mecânicos: subsídios para a sua história*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional de Lisboa, 1943, p.463.

¹⁵⁰ LANGHANS, Franz-Paul, *As Corporações dos Ofícios Mecânicos: subsídios para a sua história*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional de Lisboa, 1943, vol. I, p.462.

¹⁵¹ CORREIA, Vergílio. *Livro dos Regimêtos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sêpre leal cidade de Lixboa (1572)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926, p. 110.

¹⁵² BEAULIEU, Michèle et BEYER, Victor, *Dictionnaire des Sculpteurs Français du Moyen Age*, Paris, Picard Éditeur, 1992, p.40.

hipotético) de Martim Joanes Alemão¹⁵³ para Portugal e o de Francisco de Colónia para Espanha (posto que Pere Sanglada, ou Ça Anglada, mestre do cadeiral de Barcelona, era catalão).¹⁵⁴

No entanto, e apesar de todas estas possibilidades permanecerem em aberto, um dos dados mais concretos da actividade de Machim, o seu trabalho em Tomar nas datas referidas, poderia, por si só, refutar a hipótese de identificação dos indivíduos cuja presença, como já referimos, está documentada em Braga e Lisboa, em 1510 e 1518 respectivamente. Ainda que a grande mobilidade dos artistas nesta época seja inquestionável, sobretudo num território relativamente pequeno, bem como a sua pontual polivalência em termos de domínio dos materiais, não nos parece razoável que Machim, artista activo e requisitado mas, ainda assim, distante da proficiência de um Rodrigo Alemán, ou mesmo de um Pere Sanglada, aparentemente tão hábil na escultura em madeira como em pedra¹⁵⁵, abandonasse as obras de talha em que claramente se havia especializado para se entregar a trabalhos pontuais de escultura pétreo, por prestigiantes que fossem. Em 1510 é, aliás, improvável que ele pudesse estar envolvido nas obras da Sé de Braga, posto que teria de ter conseguido conciliar os trabalhos do retábulo com os do cadeiral, em Coimbra, executando-os ambos com uma rapidez inverosímil. Eventualmente, e no caso de se tratar da mesma pessoa, Machim poderia ter sido apenas o autor do projecto do retábulo pétreo da catedral bracarense, orientando pontualmente a sua execução e deslocando-se, a partir de determinada altura, a Coimbra para orientar também as novas obras do cadeiral. Mas, neste caso, não faria sentido justificar a importante concessão de um “...prazo fateuzim in perpetum de huas cazas no chafariz da Rua Nova [...] a Machi pedreiro...”¹⁵⁶ com o seu envolvimento numa “obra que demorava” e, portanto, a sua necessidade “de habitação condigna e próxima da Sé Catedral”¹⁵⁷. O simples facto de se assumir a morosidade das obras de Braga invalida, segundo cremos, a presença simultânea do mesmo artista nas obras do mosteiro de Santa Cruz. Da mesma forma, o argumento da parceria com Diogo de Castilho, que acontece nas duas ocasiões em que surge referida a actividade do *Machim*

¹⁵³ Cf. GRILLO, Fernando. “A escultura em madeira de influência flamenga em Portugal. Artistas e obras”, p.102.

¹⁵⁴ Cf. DIAS, Pedro. “Esculturas e escultores nórdicos em Coimbra”, *A escultura de Coimbra do Gótico ao Maneirismo* (catálogo da exposição), Coimbra, Câmara Municipal, 2003, p.86.

¹⁵⁵ Cf. KRAUS, Dorothy and Henry, *The Gothic Choirstalls of Spain*, p. 103.

¹⁵⁶ DIAS, Pedro. *A escultura de Coimbra do Gótico ao Maneirismo*, p. 86

¹⁵⁷ DIAS, Pedro. *A escultura de Coimbra do Gótico ao Maneirismo*, p. 86.

pedreiro, parece concorrer mais para uma efectiva separação dos dois indivíduos (que poderão até ser mais do que dois) do que justificar-se por um carácter algo acessório do pedreiro/entalhador em relação ao arquitecto, que teria prescindido daquele em determinados momentos, permitindo-lhe assim dedicar-se pontualmente a trabalhos de talha, sendo o cadeiral crúzio resultado de um desses períodos de intervalo das obras de pedraria¹⁵⁸. Por outro lado, o carácter extremamente fragmentário das comparações estilísticas que ainda se podem estabelecer entre o que resta do retábulo e o cadeiral crúzio – e mesmo aqui a comparação limita-se ao guarda-pó¹⁵⁹ – não lhes permite assumir um carácter conclusivo, nem mesmo colmatar as dúvidas que o cruzamento dos dados documentais ocasiona.

Restam-nos, desta forma, dados e possibilidades, mais do que conclusões, resumindo-se este contributo à compilação dos elementos passíveis de ponderação e à delimitação de uma hipótese que, perante os mesmos, se afigura mais plausível: a da presença simultânea em Portugal de dois ou mais indivíduos de nome Machim (diminutivo comum, como vimos), um entregue a trabalhos de talha e outro, ou outros, a trabalhos de escultura em pedra.

A questão seguinte – que, quanto a nós é de resolução bastante mais pacífica – prende-se, então, com a intervenção de João Alemão sobre o cadeiral de Machim. Efectivamente, quase todos os autores¹⁶⁰ que têm abordado, com maior ou menor profundidade, o tema do cadeiral crúzio e das suas várias etapas existenciais são unânimes na referência ao facto de João Alemão, ainda em 1518, ter acrescentado *três cadeiras para os prestes* ao cadeiral que se encontrava na capela-mor, pronto há pelo menos cinco anos. Esta ideia, que não tem qualquer tipo de prova material no próprio conjunto coral, baseia-se simplesmente nos dados documentais contidos nas cartas de Gregório Lourenço¹⁶¹.

Ora, em primeiro lugar, nada nestes documentos nos diz que foram acrescentadas cadeiras ao cadeiral, apenas que foram criadas três cadeiras para os prestes que seriam colocadas do lado da epístola. O mobiliário litúrgico comportava

¹⁵⁸ Cf. DIAS, Pedro. *A escultura de Coimbra do Gótico ao Maneirismo*, p. 88.

¹⁵⁹ DIAS, Pedro. *A escultura de Coimbra do Gótico ao Maneirismo*, p. 87.

¹⁶⁰ Cf. SANTOS, Reinaldo dos, *A Escultura em Portugal*, Lisboa, [s.n.], 1950, vol. II, p.20; SMITH, Robert C., *Cadeiras de Portugal*, p.18 e 19; GRILLO, Fernando. “A escultura em madeira de influência flamenga em Portugal. Artistas e obras”, p. 104; BRAGA, Maria Manuela, *Os Cadeiras de Coro no Final da Idade Média em Portugal*, p.132.

¹⁶¹ Cf. VITERBO, Sousa, *O Mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra...*, pp.25-29.

toda uma série de sedes, ou tipos de assentos, que podiam adquirir contornos mais ou menos elaborados, consoante a sua tipologia ou a função a que se destinavam, sem estarem necessariamente vinculadas ao coro, e muito menos ao conjunto das cadeiras corais. Seguindo apenas a enumeração de António de Vasconcelos, no seu *Compendio de Liturgia*, “*Há na igreja, para os actos litúrgicos, oito espécies de sedes: a cadeira episcopal (sedes episcopalis), o faldistorio (faldistorium), a cadeira parochial, o banco do celebrante e ministros (scamnum), os mochos (scabella), os assentos do côro (subsellia, stalla, sedilia), os confessionários e o púlpito. É expressamente prohibido o usar na igreja cadeira próprias de sala, ou sedes camerales.*”¹⁶² Mesmo na remota hipótese de estas cadeiras se destinarem ao coro, elas não teriam de ter sido literalmente adicionadas ao cadeiral, muito menos em número ímpar, já que se tratava de um conjunto que teria de ter sempre um número par para que a obra fosse harmoniosa, preocupação que, de resto, se demonstra no contrato de Lorete para a desmontagem do cadeiral. Mais remota ainda, seria a possibilidade de o cadeiral se encontrar por completar em 1518 e de, nessa ocasião, João Alemão ter executado as cadeiras em falta mas, como vimos, em 1513 surge uma referência concreta ao pagamento do *acabamento do coro*, em que se diz claramente que *Machim cumpriu aquilo a que era obrigado*, o que inviabiliza de imediato a hipótese de não ter sido concluído.

Neste sentido, não vemos razão para que se atribua a João Alemão qualquer tipo de intervenção sobre o cadeiral crúzio, nem tão pouco para que se repita continuamente a relação estabelecida por Robert Smith entre este entalhador, as estatuetas do peitoril que se apoia sobre os espaldares das cadeiras baixas e as características germânicas do cadeiral que daí se depreendem¹⁶³, até mesmo porque a explicação da existência desse conjunto de esculturas dever-se-á mais à intervenção do próprio rei D. Manuel sobre o programa iconográfico do que propriamente às características individualizadoras de um artista germânico em particular. Só assim se explicará a ocorrência praticamente simultânea deste tipo de elementos – que, como veremos, são particularmente eloquentes na totalidade do discurso de propaganda imperialista e evangelizadora que perpassa todo o cadeiral – em dois cadeirais distintos, criados por artistas diferentes. Eventualmente apresentadas como parte de um dos vários desenhos preparatórios remetidos à corte para avaliação, quer da parte de Machim, quer de Olivier de Gand ou

¹⁶² VASCONCELOS, António Garcia Ribeiro de, *Compendio de Liturgia Romana*, p.79.

¹⁶³ Cf. SMITH, Robert C. *Cadeirais de Portugal*, p. 18 e 19.

já de Fernão Muñoz, as sequências de estatuetas de reis e soldados rendidos e reverentes foram, sem dúvida, intencionalmente repetidas no cadeiral de Santa Cruz de Coimbra e no do Convento de Cristo em Tomar, tal como, ainda que em escalas e localizações diferentes, as habituais esculturas de profetas, sibilas e figuras santificadas. Deste modo, e a menos que João Alemão tenha sido responsável pelo acrescentamento das referidas esculturas em ambos os cadeirais, o agente dessa repetição só poderá ter sido o próprio D. Manuel I.

1.2. Encomenda, projecto e etapas de execução do cadeiral

A encomenda do cadeiral de coro do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra não poderá jamais dissociar-se de duas figuras fundamentais: em primeiro lugar, e previsivelmente, o próprio rei D. Manuel I e, em segundo lugar, o Bispo-Prior D. Pedro Gavião. Efectivamente, é quase impossível não assumir que a passagem do monarca por Coimbra, primeiro em 1498 e depois em 1502, foi tão importante para a criação dos túmulos dos reis, quanto para a do próprio cadeiral. Mesmo antes de se projectar a reformulação completa do espaço religioso que em breve viria a acontecer, é altamente provável que D. Manuel, atento observador das dinâmicas de poder mesmo em contexto religioso, tivesse reflectido acerca da necessidade de revitalizar o espaço coral crúzio, nomeadamente a partir da criação de um cadeiral que pudesse substituir um conjunto de mobiliário coral que, nessa altura, estaria já obsoleto. Efectivamente, a existência de cadeiras no coro de Santa Cruz ainda durante o século XV está documentada no relato de um episódio que terá ocorrido durante a visita do infante D. Pedro, em que se conta como o já idoso prior D. Gonçalo, “*que estava em sua Cadeira do Coro*”¹⁶⁴ não permitiu que o Bispo D. Álvaro o substituísse na função de conceder a bênção aos presentes. Esta simples indicação não nos informa, contudo, sobre o carácter desse conjunto de mobiliário, que tanto poderia ser constituído por simples assentos reunidos num mesmo espaço ou por um verdadeiro cadeiral.

Ainda que a passagem do monarca, e mesmo do futuro prior crúzio, por centros religiosos particularmente dinâmicos do ponto de vista artístico, em território vizinho, tenha tido uma preponderância evidente na percepção efectiva dos modelos que pretendia seguir, através da aposta numa aclimação dos formulários flamengos e

¹⁶⁴ BRAGA, Maria Manuela, *Os Cadeirais de Coro no Final da Idade Média em Portugal*, p. 132.

germânicos, não poderemos assumir que ela tenha constituído um momento primordial de contacto do monarca português com os grandes dispositivos corais que, como vimos, se vinham a construir há séculos um pouco por toda a Europa e, ainda que muito pontualmente, também em Portugal. Compreende-se, no entanto, que tenha sido este contacto próximo com obras como os retábulos e cadeirais de catedrais como as das sempre citadas Sevilha, Plasencia e Toledo, o verdadeiro catalisador da vontade quase impulsiva de criação ou renovação de mobiliário coral entretanto manifestada por D. Manuel nas principais igrejas do reino. De facto, se na sua primeira visita a Tomar, ele compreendeu de imediato que *“huma das mais precisas obras que necessitava o Convento era a Igreja e o Coro, para que como religiosos cumpriram decente e religiosamente todas as funcoes ecclesiasticas dos Officios Divinos.”*¹⁶⁵, já em Alcobaça a existência de um espaço coral apropriado e de um cadeiral ainda em perfeitas condições, não o coibiram de querer um exemplar maior, monumental e, sobretudo, esteticamente *actualizado*.

A encomenda da obra terá, então, partido do próprio monarca, sendo a supervisão entregue a D. Pedro Gavião, experiente na condução de obras de carácter artístico, como havia demonstrado a sua passagem pela Sé da Guarda. Apesar de não restarem quaisquer vestígios dos trâmites em que se terá processado efectivamente a encomenda da obra e, portanto, a entrega da empreitada, podemos suspeitar, de acordo com uma série de dados já aqui enunciados, que se tenha aberto concurso para a arrematação da empreitada, com atribuição da obra ao mestre que simultaneamente oferecia melhores condições de cumprimento por melhor preço (e eventualmente melhor projecto inicial) e melhores referências, dado o provável envolvimento de Olivier de Gand como conselheiro dessa mesma decisão. Outra hipótese, baseada também neste elemento, é a de que a empreitada tenha sido atribuída, directamente e sem necessidade de concurso a Machim, vindo de Espanha já com a missão de trabalhar em Santa Cruz.

Em qualquer um dos casos, o envolvimento de D. Manuel na escolha do mestre e na delimitação do projecto, tanto no seu aspecto formal como no iconográfico, são evidentes. Quando comparado com os programas decorativos de Tomar, do Funchal ou de Alcobaça (que conhecemos através de vívidas descrições¹⁶⁶), todos eles pontuados de

¹⁶⁵ GOMES, Paulo Varela, “In choro clerum...”, p. 39.

¹⁶⁶ Cf. MOREIRA, Rafael. “Dois escultores alemães em Alcobaça...”, pp.104-106.

um vincado carácter religioso e hagiológico, o de Coimbra destaca-se por um tom discursivo muito peculiar, que não deixa de ser religioso no conteúdo mas que se apresenta eminentemente profano na forma, aproximando-se do formulário iconográfico de Tomar mais do que qualquer outro, mas afastando-se dele por um tom *imperialista* que não partilha com mais nenhum.

Se não duvidamos, portanto, em ver D. Manuel atentamente envolvido nas duas primeiras obras de mobiliário coral desse *novo tipo* que ele tanto terá apreciado em Toledo – e às quais imprimiu com maior intensidade os signos do seu discurso político, expansionista e evangelizador –, cremos também que ele tenha deixado à responsabilidade de D. Pedro Gavião as minudências burocráticas e da correcta observância da vontade régia que deu o mote à obra.

Já no que diz respeito à reunião da equipa de trabalho, um terceiro elemento terá de ser tido em consideração: o próprio Mestre entalhador, ou carpinteiro de marcenaria, que seria, no fundo, o mestre-de-obras de um estaleiro cuja forma e regras só podemos imaginar, com base em pistas desejavelmente sólidas. Ainda que à distância de cerca de várias décadas, o *Livro dos Regimentos dos Oficiais Mecânicos da mui nobre e sempre leal cidade de Lisboa*, de 1572¹⁶⁷, não deixa de nos permitir o vislumbre das normas fundamentais do trabalho e organização destes artistas e artífices da madeira que, com as devidas reservas a que a distância temporal nos obriga, terão pautado transversalmente o exercício do ofício de marceneiro e entalhador durante o século XVI.

Se, por um lado, se prevê que os *oficiais* visados neste regimento sejam, ao nível do trabalho artístico da madeira, já maioritariamente portugueses, progressivamente formados nas oficinas dos mestres entalhadores estrangeiros que aportavam a Portugal, talvez não seja de todo inverosímil que as próprias práticas denunciadas nestes documentos normativos provenham tanto de uma vivência empírica do próprio ofício, como dos aportes específicos desses mesmos mestres, maioritariamente flamengos e germânicos, e depois também franceses, cuja regulamentação e organização oficial estariam necessariamente mais desenvolvidas.

¹⁶⁷ Cf. CORREIA, Vergílio. *Livro dos Regimētos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sēpre leal cidade de Lixboa (1572)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926.

Ora, o primeiro dado importante a retirar destes regimentos é, precisamente, a distinção clara entre as vertentes *construtiva* e *decorativa* do trabalho da madeira, pela separação entre os carpinteiros, que embora tendo exame próprio seguem um regimento em vários pontos comum ao dos pedreiros, e os marceneiros, designação geral que inclui aqui os ofícios específicos de entalhador e ensamblador. A distinção entre estes dois domínios estabelece-se, no entanto, mais a nível teórico do que prático, e as próprias determinações regimentares permitem essa constatação. Examinados de forma diferentes, portanto detentores de diferentes saberes ou especializações, entalhadores e ensambladores trabalham frequentemente em ambas as áreas, tomando para si a encomenda total de uma obra que, segundo os escritos regulamentares, deveria ser partilhada. Havendo consciência desta situação, decide-se que “*o entalhador q for examinado pela maneira sobredita [de acordo com o regimento] poderaa tomar obra de ensamblage que teuer ou leuar talha, e não faraa em sua casa ensamblage e a dará a fazer a ensamblador examinado*”¹⁶⁸, e vice-versa. Ou seja, é permitido a ambos arrematarem obras ou receberem encomendas que não sejam exclusivamente da sua especialidade desde que, chegada a altura da ensamblagem ou da decoração escultórica propriamente dita, consoante o caso, ambos remetam essa etapa do trabalho para um oficial qualificado através de um exame que se pretendia o mais rigoroso possível. Obviamente, a aplicação prática destas determinações deverá ter sido mínima e, quanto mais recuarmos no tempo, mais somos tentados a admitir a sua virtual inexistência. No caso das primeiras encomendas, prestigiantes mas de carácter mais estratégico e pontual do que sistemático – e evocamos, para o efeito, os exemplos do retábulo da Sé Velha ou do cadeiral de Santa Cruz – facilmente se compreende que, numa oficina improvisada à chegada de um mestre estrangeiro, que talvez trouxesse consigo alguns oficiais e aprendizes mas que poderia ter de recrutar alguma mão-de-obra local, facilmente se distribuiriam os momentos fundamentais de execução das obras pelos membros da mesma equipa, sem que houvesse necessidade (ou talvez mesmo possibilidade) de recorrer a qualquer outra oficina, organizada em torno de outro mestre, por assim dizer, *especializado*. Muito embora os trabalhos específicos de pintura e douramento, por exemplo, fossem quase sempre realizados por oficiais especializados, e disso são exemplo os casos de João Martins, pintor contratado para a pintura e douramento do coro quatrocentista da Sé Velha de Coimbra, que haveria de ser posteriormente

¹⁶⁸ CORREIA, Vergílio, *Livro dos Regimētos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sēpre leal cidade de Lixboa (1572)*, p.113.

assentado pelo “*carpenteiro que fez a dicta obra*”¹⁶⁹, ou mesmo Jean d’Ypres, que embora sempre referido em parceria com Olivier de Gand, desempenhava uma função completamente diferente da sua. No caso da oficina reunida por Mestre Machim para os trabalhos em Santa Cruz, aplicar-se-á muito provavelmente a mesma lógica de distribuição dos diversos tipos de trabalho, consoante as etapas de corte e desbaste das peças, ensablagem e talhe dos elementos decorativos, entre os oficiais e aprendizes que certamente a constituíam, numa espécie de especialização interna que seria necessariamente gerada pela ausência da especialização ao nível das oficinas de entalhadores e ensabladores que os regimentos de 1572 denunciavam.

No que diz respeito à composição da equipa de trabalho de Machim em Santa Cruz, e partindo do princípio que, tal como João Alemão e tantos outros artistas flamengos e germânicos antes e depois deles, a sua chegada a Portugal teria sido antecedida por uma passagem por território espanhol – que, segundo Rafael Moreira, permitia precisamente a aclimação dos modos artísticos nórdicos ao ambiente ibérico, e por conseguinte a criação de uma arte *hispano-flamenga* que a encomenda portuguesa (manuelina) trataria ainda de filtrar uma vez mais, conferindo-lhe um tom *lusó-flamengo* que melhor corresponderia aos planos gizados por D. Manuel¹⁷⁰ – é de crer que o escultor germânico não tivesse viajado sozinho, fazendo-se acompanhar, pelo menos, alguns auxiliares escolhidos por ele, pelo Mestre que o encaminhou para território nacional, ou por indicação do próprio monarca, cuja minúcia no tratamento dos assuntos artísticos¹⁷¹ torna perfeitamente verosímil uma escolha pessoal de grande parte da mão-de-obra envolvida nos trabalhos que patrocinava directa ou indirectamente.

Estes auxiliares, por sua vez, deverão ter partilhado com Machim a origem germânica, ou muito provavelmente terem sido originários de território flamengo¹⁷², a avaliar pela frequência com que se incluíam nas equipas que trabalhavam nos cadeirais espanhóis e sobretudo, pela abundância de referências a um imaginário e a um fundo proverbial de raiz eminentemente flamenga presente nas esculturas do cadeiral de Santa Cruz. Obviamente, estas referências flamenguizantes, que a cada passo pautam a

¹⁶⁹ GARCIA, Prudêncio Quintino, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*, p.2.

¹⁷⁰ Cf. MOREIRA, Rafael, “Dois escultores alemães em Alcobaça...”, pp. 102 e 103.

¹⁷¹ Cf. MOREIRA, Rafael, “Dois escultores alemães em Alcobaça...”, p. 107.

¹⁷² Da mesma forma, Olivier de Gand manteve na sua equipa dois flamengos, Pedro e Francisco de Antuérpia, que o terão acompanhado, pelo menos desde Toledo até Coimbra. Cf. MOREIRA, Rafael, “Dois escultores alemães em Alcobaça...”, p. 101.

marginalia deste conjunto coral, não devem ser tidas como indício inequívoco da presença de mão-de-obra proveniente da Flandres, mas sim como mais um indicador a ter em conta, mesmo porque na época em questão, a relativa homogeneidade do fundo cultural popular europeu parece ter permitido uma absorção generalizada de provérbios, histórias e imagens provenientes do imaginário e oralidade flamengos. Talvez potenciada por essa autêntica diáspora de artistas oriundos do círculo flamengo, a influência da sua cultura oral e visual fez-se sentir um pouco por toda a Europa e de modo algum se deve crer que as referências contidas em obras como os *Provérbios Flamengos* de Brueghel fossem tidas como crípticas em países como Portugal e Espanha.

Postas, contudo, em acção as estratégias artísticas de D. Manuel, era imperativo que as equipas de trabalho, mesmo as do primeiro ciclo de obras, começassem a adquirir de imediato um carácter misto, permitindo a aprendizagem das técnicas, o domínio das formas, a absorção das sensibilidades estéticas trazidas pelos artistas de além-Pirinéus por parte dos escultores nacionais, bem como a desejada aclimação daqueles às particularidades locais. Assim sendo, a equipa de Machim, que não terá constituído excepção à regra, incluiria certamente alguma mão-de-obra local, previsivelmente empregada ao nível do trabalho de desbaste das peças ou da ensamblagem – tarefas, apesar de tudo, menos exigentes ou de mais fácil supervisão – ou a um nível inicial do trabalho escultórico, funcionando como formação de aprendizes – e, para isso, lá estariam os espaços menos nobres do cadeiral, tradicionalmente aptos a receber imagens de carácter mais *despreocupado*, quer do ponto de vista da temática, quer da execução.

Quanto ao número de pessoas envolvidas, com maior permanência, nos trabalhos de execução de um cadeiral de coro com as dimensões e as características do que vemos hoje em Santa Cruz – o núcleo duro de uma equipa de trabalho que poderia implicar, em determinadas alturas, o recurso a mão-de-obra mais ou menos especializada, consoante os casos - cremos que não seria tão numeroso quanto à partida se possa supor. Ainda que alguns autores apontem, com razão, a dificuldade da avaliação deste tipo de dados, “*não só pela profusão de artistas, mas também pelo carácter colectivo das obras*”¹⁷³, admitimos a hipótese de que a *oficina* responsável pela elaboração do cadeiral crúzio –

¹⁷³ MACEDO, Francisco Pato de, “O retábulo-mor da Sé Velha de Coimbra”, DIAS, Pedro (coord.). *O Brilho do Norte: escultura e escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina (catálogo)*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p. 220.

que, em comparação com os seus congéneres já desaparecidos, tinha dimensões modestas – não tenha exigido mão-de-obra muito numerosa. Efectivamente, se levarmos em conta que Olivier de Gand se fazia acompanhar por cerca de sete oficiais auxiliares¹⁷⁴ e o sócio Fernão Muñoz¹⁷⁵ durante a sua campanha de Tomar, ou que as prescrições contidas no regimento de 1539 indicam expressamente que nenhum oficial do trabalho com a madeira poderia ter mais do “*que dois aprendizes porque tendo mais os não pode bem ensinar*”¹⁷⁶, podemos calcular que a equipa reunida por ou para Machim durante a sua permanência em Santa Cruz, não andasse longe destes números: um total de sete ou oito pessoas, entre as quais se contariam pelo menos um ou dois aprendizes, todos supervisionados pelo oficial mais qualificado, o próprio Mestre.

Como sugerem alguns exemplos, entre os quais se contam os cadeirais de Barcelona e Rouen, o pagamento era diferenciado consoante a própria hierarquia estabelecida no interior da equipa. Assim, os menores montantes seriam auferidos pelos carpinteiros, responsáveis pelo trabalho estrutural, mais exigente do ponto de vista físico mas também menos especializado, razão pela qual eram habitualmente pagos ao dia e não à peça, tal como os ensambladores e restantes oficiais e aprendizes. Os escultores, ou imaginários, auferiam os maiores pagamentos, sendo estes estabelecidos por peça e em função da qualidade do próprio escultor, pelo que o trabalhador mais bem pago da equipa era, naturalmente, o mestre (embora houvesse também ocasiões em que a remuneração deste e dos restantes oficiais tinha uma diferença mínima)¹⁷⁷. Embora tenhamos razões para crer que a natureza contratual da obra de Santa Cruz, estabelecida por empreitada, como era hábito na época, não contemplava estes pagamentos individuais por parte do capítulo ou do próprio monarca, os montantes pagos a Machim durante o decorrer dos trabalhos teriam necessariamente de ser distribuídos pela equipa, obedecendo provavelmente a um tipo de atribuição remuneratória semelhante aos supracitados.

¹⁷⁴ Cf. REIS-SANTOS, Luís. “Olivier de Gand, sculpteur du XVIe siècle au Portugal”, DIAS, Pedro (coord.), *O Brilho do Norte: escultura e escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina (catálogo)*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p. 52.

¹⁷⁵ Cf. MOREIRA, Rafael, “Dois escultores alemães em Alcobça...”, p. 102.

¹⁷⁶ LANGHANS, Franz-Paul, *As Corporações dos Ofícios Mecânicos: subsídios para a sua história*, vol. I, p. 464.

¹⁷⁷ Cf. KRAUS, Henry and Dorothy. *The Gothic Choirstalls of Spain*, p. 108; BEAULIEU, Michèle et BEYER, Victor. *Dictionnaire des Sculpteurs Français du Moyen Age*, p. 38.

Para a criação de um total de cinquenta e duas cadeiras, que correspondiam ao projecto inicial do cadeiral, a referida equipa poderá ter demorado cerca de três a quatro anos, tendo em conta a necessidade de planeamento da obra de acordo com a vontade da encomenda e as especificidades do espaço, a preparação de materiais e os trabalhos de corte, talhe e ensablagem propriamente dito, para além das minudências decorativas que ultimariam a obra. O período de tempo sugerido, que não tendo um carácter determinista, serve apenas como referência aproximada, estabelece-se através da aproximação a exemplos datados, bem como do cruzamento de dados oferecidos por exemplos tão próximos quanto o possível.

Neste sentido, a datação de exemplares de grandes dimensões, com a complexidade formal e decorativa que caracteriza a grande maioria de quantos foram criados na Europa dos séculos XV e XVI, indica-nos que demorariam cerca de uma década a estarem concluídos. Disso são exemplo os casos dos cadeirais de Rouen (1458-1469), Rodez (1478-1489) e Amiens (1508-1519), cuja execução se prolongou durante onze anos¹⁷⁸ ou do cadeiral de Oviedo, inicialmente composto por oitenta cadeiras¹⁷⁹.

A um nível intermédio, o bem documentado caso do cadeiral de Barcelona, ainda que algo recuado em termos de datação (1394-1399), assume-se como paradigmático e fundamental para a compreensão do trabalho oficial ligado à execução de mobiliário coral: apenas para a criação das sessenta e cinco cadeiras baixas que compõem este monumental conjunto, foram necessários cinco anos e cerca de doze trabalhadores, cinco deles (incluindo o mestre, Pere Sanglada ou Ça Anglada) envolvidos na totalidade da obra e os restantes empregados por períodos de um ou dois anos cada¹⁸⁰.

Um outro exemplo, este de muito menores dimensões, é o desaparecido cadeiral de Tomar¹⁸¹, cujo conjunto de vinte e quatro cadeiras, às quais se deve juntar a cátedra grã-mestral, maior e mais complexa, demorou cerca de quatro anos a estar concluído – um tempo que, não sendo proporcional à dimensão da obra, se justifica sobretudo pelos atrasos provocados pelas recusas das primeiras cadeiras de amostra, a que faremos menção adiante, pelo falecimento entretanto ocorrido de Olivier de Gand e sobretudo

¹⁷⁸ Cf. KRAUS, Henry and Dorothy, *The Gothic Choirstalls of Spain*, p.15.

¹⁷⁹ Cf. KRAUS, Henry and Dorothy. *The Gothic Choirstalls of Spain*, p.16.

¹⁸⁰ Cf. KRAUS, Henry and Dorothy. *The Gothic Choirstalls of Spain*, p.15.

¹⁸¹ Vide Vol. II, Anexo II, Fig. 10.

pela impossibilidade de montagem do cadeiral no próprio coro, que estava ainda em construção¹⁸².

Situado, em termos de número de cadeiras e de complexidade construtiva, muito perto do exemplo intermédio, o cadeiral crúzio poderá, portanto, ter sido completado num período médio de quatro anos, tendo, porém, em conta que a ensablagem, ou montagem do cadeiral propriamente dita, seria a etapa de menor duração. Efectivamente, documentos relativos às obras do cadeiral da Catedral de Sevilha revelam que Pyeter Dancart – que substituiu o primeiro mestre após o falecimento deste e, tal como Lorete em Santa Cruz, se comprometeu a executar as novas cadeiras à semelhança das anteriores – demorou apenas três dias a montar as novas cadeiras no coro, ainda que lhe fosse concedido um prazo de cerca de trinta dias para terminar a obra¹⁸³.

Muito mais difícil de perceber é a lógica de divisão do trabalho que terá estado subjacente à execução das diversas partes das quais se compõe o cadeiral de Santa Cruz. Que Machim tivesse sido o autor do seu desenho, não é difícil de crer. Ainda que, como já tivemos oportunidade de referir, fosse frequente a arrematação da execução de projectos previamente elaborados por outros artistas, por parte de determinados mestres entalhadores e respectivas oficinas, não será de excluir a hipótese de que o desenho do cadeiral tivesse sido pedido especificamente a Machim Fernandes – sob uma série de directivas que, a avaliar pelas indicações do próprio rei D. Manuel para a execução dos famosos *encasamentos*, encomendados para uma série de tapeçarias que conteriam representações dos territórios descobertos e dos seus habitantes “no natural”¹⁸⁴, se prevêem precisas e minuciosas – sendo depois submetido à aprovação dos cónegos crúzios, nomeadamente do seu prior, D. Pedro Gavião, e do próprio monarca. A este título, as informações relativas ao atelier estabelecido em Rouen para a execução do cadeiral da catedral voltam a ser particularmente úteis, na medida em que se refere um artista em particular, Adam Laurent “*ouvrier en hucherie*” que é propositadamente

¹⁸² Cf. MOREIRA, Rafael, “Dois escultores alemães em Alcobaça...”, p.102.

¹⁸³ Cf. KRAUS, Henry and Dorothy. *The Gothic Choirstalls of Spain*, p. 148.

¹⁸⁴ FIGUEIREDO, Fidelino de. *A Épica Portuguesa no Século XVI*, p. 152-155. O autor transcreve o documento da referida encomenda, identificando-o apenas como “*Um papel sem data, contendo instruções regias para a tecedura duma serie de tapetes com quadros sobre o descobrimento da India, exaradas por Antonio Carneiro, então secretario de D. Manuel I.*” O documento teria sido já transcrito em BARRETO, J. A. Da Graça, *A descoberta da India ordenada em tapeçaria por mandado de El-Rei D. Manuel I*, Coimbra, 1880; J. Ramos Coelho, *Alguns documentos da Torre do Tombo acêrca dos Descobrimentos e Conquistas dos portugueses*, Lisboa, 1982, versão utilizada pelo autor.

chamado de Auxerre para fazer o padrão da cadeira episcopal em pergaminho, fazer os traços e levantar os moldes da dita cadeira¹⁸⁵. Isto, juntamente com as referências a pagamentos específicos de imagens que se incluem num programa iconográfico claramente delineado pelo próprio capítulo, que atribui a determinados artistas a execução de determinadas peças¹⁸⁶, permite-nos estabelecer alguns paralelismos com os momentos construtivos do cadeiral crúzio, cujo programa terá sido igualmente seguido de perto por parte da entidade religiosa que iria receber e usufruir da obra, o que exigiu certamente um intenso trabalho prévio de planeamento, projecção gráfica e criação de moldes, tanto do conjunto como das suas diversas partes, até se chegar ao modelo definitivo.

Efectivamente, fosse qual fosse o tipo de atribuição da obra, certa seria a necessidade de execução de um modelo do cadeiral ou, pelo menos, de algumas cadeiras de amostra, tal como foi exigido, por exemplo, no caso do referido Adam Laurent, a Rodrigo Alemán antes do começo dos trabalhos do cadeiral de Ciudad Rodrigo¹⁸⁷ ou mesmo a Fernão Muñoz, que teve de enviar para a Corte, em Lisboa, três destes modelos de cadeiras antes que visse as suas (e ainda de Olivier de Gand) propostas aprovadas e pudesse dar início à construção do cadeiral de Tomar¹⁸⁸.

Estabelecido o desenho a seguir, deveriam ter sido distribuídos os trabalhos imediatamente necessários, nomeadamente o corte das peças para ensablagem e, no caso dos elementos decorativos, a transferência dos padrões e desenhos das imagens a esculpir para os próprios blocos de madeira, através de cartões com esboços em tamanho real, ou da transferência directa do próprio esboço em carvão para o suporte lígneo¹⁸⁹, à semelhança do que acontecia na preparação das pinturas. Após a transferência do desenho seguir-se-iam, nestes elementos específicos, o desbaste da madeira, a definição nítida no contraste fundo-figura, no caso dos relevos (bastante

¹⁸⁵ “à venir, à faire le patron de la chaire de Mgr en parchemin, à faire les traits et lever les moules de la dite chaire...”. BEAULIEU, Michèle et BEYER, Victor, *Dictionnaire des Sculpteurs Français du Moyen Age*, p. 38.

¹⁸⁶ Entre as várias referências de pagamentos encontram-se, por exemplo, o de seis imagens “*Abraham, S. Andrieu, David, S. Mathieu, S. Marc, S. Luc, au pris de XX s. chacun ymage*” e “*deux prophètes nommées Moyses et Helye*” atribuídos a Paul Mosselmann, ou ainda o pagamento feito a François Trubert “*pour les images des Sept Vertus : la Prudence, la Justice, la Force, la Tempérance, la Foi, l’Espérance, la Charité, l’Ancienne et la Nouvelle Loi, 4 anges et un autre docteur de l’Eglise pour mettre «aux souspentes des chaires»*”. BEAULIEU, Michèle et BEYER, Victor. *Dictionnaire des Sculpteurs Français du Moyen Age*, p. 39 e 40.

¹⁸⁷ Cf. KRAUS, Henry and Dorothy. *The Gothic Choirstalls of Spain*, p. 157.

¹⁸⁸ Cf. MOREIRA, Rafael, “Dois escultores alemães em Alcobaça...”, p. 102.

¹⁸⁹ Cf. HASLUCK, Paul N. (ed.), *Manual of Traditional Wood Carving*, p. 7 e 61.

numerosos no cadeiral), proceder à modelagem da escultura propriamente dita e finalmente, ao afeiçoamento da madeira, acabamentos e polimento¹⁹⁰.

No caso das esculturas da cimalha e do coroamento, o tipo de trabalho escultórico, menos exigente do ponto de vista técnico do que do compositivo, correspondia a uma prática comumente desenvolvida ao longo do período medieval, aplicando-se sobretudo em elementos como os jubéus, que ainda antes dos grandes retábulos de marcenaria se desenvolviam em soluções de rendilhados vegetalistas de poderoso efeito visual. Ainda que a execução de elementos como as coroas que sobrepujam os quadros da cimalha, ou o friso de enrolamentos vegetalistas pontuados pelas cruces de Cristo, por seguirem um padrão comum que se repete com ligeiras variações, pudesse ter sido atribuída a oficiais não especializados em imaginária, o controlo de factores como a espessura da madeira ou a pressão aplicada às partes mais sensíveis do trabalho, que devia ser mínima¹⁹¹, exigia-lhes uma elevada proficiência no domínio do entalhamento propriamente dito.

Todo o trabalho escultórico do cadeiral, composto de elementos de dimensões consideráveis, exigia o talhe de peças separadas que só posteriormente seriam encaixadas, sendo que as partes correspondentes às juntas só após a ensamblagem poderiam ser devidamente esculpidas e terminadas¹⁹². Isto não só permitia uma maior economia de matéria-prima, pelo aproveitamento de diversas partes de um mesmo bloco, como evitaria possíveis alterações no trabalho final devido à tensão provocada pela natural retracção da madeira¹⁹³. A ocorrência de erros ao nível do encaixe ou mesmo da coincidência das diversas partes do motivo esculpido, que efectivamente parece ter tido lugar no cadeiral crúzio¹⁹⁴, dever-se-á em grande parte a uma descoordenação destas três etapas do trabalho – escultura preliminar, ensamblagem, acabamento. Também o estado da madeira teria de passar por uma criteriosa observância, pois no caso de não se encontrar devidamente seca e limpa provocaria a abertura das juntas das peças ensambladas e desfiguraria o trabalho final. Já a reduzida dimensão das esculturas de vulto que fazem parte do programa iconográfico do cadeiral

¹⁹⁰ HASLUCK, Paul N. (ed.), *Manual of Traditional Wood Carving*, p. 62, 69 e 71.

¹⁹¹ Cf. HASLUCK, Paul N. (ed.), *Manual of Traditional Wood Carving*, p. 79 e 80.

¹⁹² Cf. HASLUCK, Paul N. (ed.), *Manual of Traditional Wood Carving*, p. 94.

¹⁹³ Cf. HASLUCK, Paul N. (ed.), *Manual of Traditional Wood Carving*, p. 94 e 95.

¹⁹⁴ Vide Vol. II, Anexo II, Fig. 11.

não justificaria esta necessidade de trabalho faseado, sendo as figuras directamente esculpidas a partir de blocos maciços.

Não podemos saber se a ensablagem geral das peças estruturais do cadeiral foi realizada na sua totalidade, permitindo depois a adição progressiva dos elementos esculpidos, ou se a montagem das cadeiras no coro, ou seja, na capela-mor, já completamente decoradas, foi acontecendo progressivamente, à medida que iam estando terminadas. Porém, dada a ocorrência simultânea das obras da igreja, não será despropositado pensar que o corte, preparação e acabamento das peças – estruturais e decorativas – tenha acontecido fora da capela-mor, por ventura num espaço anexo à igreja concedido a Machim para lhe servir de oficina durante o tempo necessário ao cumprimento do contrato, e só depois de devidamente preparadas, transportadas para a capela-mor, montadas e eventualmente terminadas ou aperfeiçoadas ao nível de alguns pormenores necessários.

1.3. A divisão do trabalho à luz da materialidade da obra

É um dado adquirido que a decoração da grande maioria dos cadeirais de coro de maiores dimensões e complexidade se ficou a dever ao trabalho de vários artistas, com diferentes preferências, aptidões e características. Bastante comum é também a ideia de que à hierarquia dos espaços constituintes do próprio cadeiral correspondeu frequentemente uma hierarquia de qualificação profissional no que diz respeito às várias valências incluídas numa oficina ou numa equipa relativamente numerosa¹⁹⁵. Menos habitual é, no entanto, a possibilidade ou sequer a tentativa de verificação destes pressupostos através da materialidade das próprias obras. Através da análise sistemática de vários exemplares destes conjuntos corais, mesmo nos de melhor qualidade escultórica, é possível surpreenderem-se diferenças flagrantes entre o tratamento das esculturas dos espaços mais nobres ou de conteúdo religioso e as dos espaços periféricos, claramente profanas.

O carácter inusitado e, por isso mesmo, facilmente sedutor, destas últimas tem provocado um interesse absolutamente parcial por parte de quantos se têm dedicado a

¹⁹⁵ KRAUS, Dorothy and Henry, *The Hidden World of Misericords*, p. ix.

documentar, profissional ou amadoramente, os numerosos cadeirais de coro europeus anteriores ao século XVII, ocasionando um registo sistemático de elementos como as misericórdias que, consideradas isoladamente, sem possibilidade de comparação com as restantes esculturas do cadeiral a que pertencem, podem dar uma ideia errada acerca das características e qualidade escultórica do conjunto. Um exemplo da facilidade com que este equívoco pode ocorrer, sobretudo no caso de não se poder contar com o contacto directo com a obra, é o do cadeiral belga de St. Catharinakerk, Hoogstraten (c. 1531-1548): quem vê imagens das suas misericórdias, onde se desenrolam cenas dinâmicas entre várias personagens, frequentemente sobre fundos arquitectónicos, e se vê tentado a comparar as suas soluções compositivas, o seu tratamento apurado das figuras e, no geral, a sua óptima qualidade escultórica, com a decoração das misericórdias de um cadeiral de investimento mais modesto, como é o de Santa Cruz, corre o risco de remeter estas últimas para as mãos de um aprendiz ou de um escultor de menor proficiência manual e de ver naquelas a obra de um profissional consumado. Pois bem, quando comparadas com as figuras religiosas esculpidas nos painéis laterais ou colocadas sob baldaquinos nas extremidades de cada fila de cadeiras, as misericórdias de Hoogstraten revelam quase de imediato uma diferença de talhe considerável¹⁹⁶, que as coloca numa relação directamente proporcional com as do cadeiral crúzio. O facto de esta diferença as remeter praticamente para a condição de “*esboço*”¹⁹⁷, coloca-nos perante a dúvida habitual das condições da sua autoria, ponderando-se as hipóteses de se tratar efectivamente de um momento de *treino* de aprendizes ou de resultar do trabalho apressado e/ou despreocupado de um artista experiente.

No caso específico do cadeiral crúzio, cuja qualidade escultórica geral não pode demarcar-se de uma relativa mediania, sobretudo quando comparada com tantos exemplos coevos, e ainda que nos seja praticamente impossível estabelecer atribuições consistentes de determinadas peças a determinadas mãos – até porque desconhecemos o número exacto e a qualificação destas – vislumbram-se com alguma facilidade diferenças bastante nítidas entre o trabalho escultórico dos diversos espaços do cadeiral e mesmo entre as várias esculturas ou relevos que decoram cada um deles.

¹⁹⁶ Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 12 e 13.

¹⁹⁷ MAETERLINCK, Louis, *Le Genre Satirique Fantastique et Licencieux dans la Sculpture Flamande et Wallone*, p. 201.

Assim, torna-se evidente que os oficiais ou aprendizes que criaram a esmagadora maioria das misericórdias não deverão ter sido os mesmos – salvo raras exceções – que criaram os *atlantes*, figuras que virtualmente suportam o peso do peitoril das cadeiras baixas, nem as estatuetas que intercalam os quadros urbanos da cimalha. Comparando esculturas como a do atlante mouro do lado do Evangelho ou um dos profetas da cimalha, com as figuras esculpidas nas misericórdias, desde as figurações humanas ou semi-humanas às animais, verifica-se uma diferença flagrante – ao nível do lançamento das linhas compositivas, do tratamento das formas, da qualidade de execução – que apenas se poderá explicar por um de dois factores: a presença de trabalhadores com diferentes níveis de capacidade escultórica ou a execução algo negligente e apressada das esculturas de menor exigência ao nível das imposições da encomenda.

Embora o trabalho das misericórdias seja frequente e acertadamente apontado como particularmente difícil e exigente do ponto de vista da execução, dada a exiguidade do espaço disponível para o talhe¹⁹⁸, a perícia de um mestre consumado, naturalmente o próprio mestre da equipa envolvida na obra, mas também algum oficial particularmente qualificado em trabalhos de imaginária, contornaria facilmente essas dificuldades através de adaptações inventivas ao nível do tamanho, número ou posicionamento das personagens ou motivos a esculpir, sem por isso prejudicar a qualidade do talhe. Exemplo disso é, por exemplo, a misericórdia 42, decorada com uma figura feminina¹⁹⁹, que facilmente se destaca do conjunto tanto pela qualidade da escultura como pela própria forma da consola e definição da mísula e que, juntamente com alguns outros exemplares, nos permite inferir acerca da presença efectiva de artistas com qualidades técnicas desiguais.

No entanto, a possibilidade de haver necessidade de apressar a conclusão da obra, perfeitamente verosímil para o caso de Santa Cruz, dada a previsível vontade de Machim em partir da cidade e responder aos apelos que lhe vinham de Tomar, não deixa de constituir um elemento a ponderar. Efectivamente, várias misericórdias denunciam uma rapidez de execução que chega mesmo às últimas consequências, apresentando esculturas praticamente inacabadas. Tendo em conta que a equipa de Machim não seria muito numerosa, sobretudo ao nível dos elementos fixos, não se afigura absolutamente provável que, ao contrário do que terá acontecido com muitos outros cadeirais da época,

¹⁹⁸ Cf. KRAUS, Henry and Dorothy, *The Hidden World of Misericords*, p. xiv.

¹⁹⁹ Vide Vol. II, Anexo II, Fig. 14.

todo o trabalho de decoração das misericórdias, apoia-mãos e mesmo esculturas terminais dos painéis laterais, cuja vernacularidade as aproxima das anteriores, tenha sido da responsabilidade dos poucos aprendizes que, com toda a probabilidade, fariam parte dessa oficina temporária. No entanto – e a própria análise do total das misericórdias testemunha neste sentido – parece claro que a grande maioria desses trabalhos foram efectivamente atribuídos a oficiais menos proficientes, sendo mesmo alguns deles claramente atribuíveis aos referidos aprendizes, que não teriam possibilidade de iniciar a sua prática em obras oficiais a não ser nesses espaços periféricos, tradicionalmente relegados para o âmbito das imagens lúdicas ou adversativas e, por consequência, para o domínio livremente criativo do artista.

Este carácter experimental do trabalho das misericórdias e apoia-mãos, espaços de treino tanto quanto de demonstração de virtuosismo, não depende, aliás, da sua atribuição exclusiva à mão de aprendizes. Mesmo após o exame que lhes permitia ascenderem à posição de oficiais, marceneiros, ensambladores e entalhadores necessitavam de exercitar continuamente as suas capacidades de talhe e escultura minuciosa, e a decoração destes elementos representava não só uma oportunidade de treino (conveniente porque remunerada) como uma oportunidade de treino sobre bom material, dado que a madeira, sobretudo a de melhor qualidade, era uma matéria-prima dispendiosa. Não surpreende, assim, que a mesma lógica de repetição de motivos por diversas mãos que parece ter presidido à criação das misericórdias do cadeiral da Unterstadtskirche, em Kleve, se encontre também em Santa Cruz, ainda que de forma distinta.

A simples presença, repetidamente detectada no cadeiral renano do século XV, dos mesmos motivos repetidos por duas vezes, tratados de formas diferentes por mãos diferentes, é suficiente para se antever a presença de pelo menos dois indivíduos, entregues a exercícios de destreza técnica e estudo anatómico que, até mesmo pela comparação das diferentes esculturas do conjunto, inevitavelmente, nos conduz à atribuição da sua autoria a aprendizes de entalhador. A imaginária deste cadeiral é sem dúvida reveladora de uma hierarquia baseada na experiência do artista e, obviamente na qualidade do trabalho. E se esta constatação é válida para a maioria dos grandes cadeirais, onde a divisão de tarefas era imperativa pela própria dimensão do trabalho, torna-se especialmente clara e palpável no exemplo de Kleve. Muito embora a qualidade das misericórdias seja, no geral, bastante boa nota-se uma enorme distância

entre elas e todos os restantes elementos iconográficos do cadeiral, sejam eles profanos ou sagrados. Desde os apoia-mãos, às próprias figuram em relevo que pairam sobre as representações de santos nos painéis laterais, às esculturas dos terminais das cadeiras até às próprias esculturas de vulto principais, todos revelam diferentes mãos, diferentes sensibilidades, diferentes hábitos e diferentes formas de transformar a madeira.

A evocação deste exemplo, a tantos níveis paradigmático, serve-nos sobretudo para compreender que apesar das semelhanças gerais – que incluem a dimensão, a desigualdade dos níveis de execução dos diversos níveis decorativos, consoante a sua posição mais ou menos dignificante e o seu conteúdo mais ou menos explicitamente religioso e a criação das misericórdias em pares ou repetições binárias do mesmo tema ou motivo – o cadeiral de Santa Cruz apresenta características próprias que apontam, muito provavelmente, no sentido de uma menor especialização do trabalho aplicado aos diversos elementos a decorar, já que em todos eles se verifica essa oscilação qualitativa, sobretudo ao nível da execução.

Partindo da análise das misericórdias, o exemplo de Kleve serve sobretudo para nos alertar da possibilidade de os pares temáticos identificados (que adiante abordaremos com maior pormenor) indicarem, para além de uma articulação discursiva que claramente concorre para a explicitação da mensagem de cada uma das imagens, a utilização do mesmo tema, ou do mesmo *mote*, para a decoração das misericórdias por parte de entalhadores diferentes. Efectivamente, se algumas das correspondências estabelecidas se baseiam sobretudo na complementaridade temática, como é o caso das misericórdias que apresentam dois episódios da mesma fábula da Raposa e da Cegonha²⁰⁰, outras baseiam-se simplesmente na repetição de motivos, como é o caso das misericórdias onde se esculpam duas figuras humanas de costas²⁰¹, ou ainda das esculturas das aves de asas levantadas²⁰².

Se a motivação destas repetições residiu numa predeterminação programática, por parte do mestre, dos encomendantes ou de ambos, que preferiram conferir uma dinâmica de diálogo às misericórdias do cadeiral, ou se, pelo contrário, encontra a sua explicação numa prática de treino de aprendizes ou escultores menos experientes,

²⁰⁰ Vide Vol. II, Anexo I, inventário de misericórdias (M18 e M48).

²⁰¹ Vide Vol. II, Anexo I, inventário de misericórdias (20 e M35).

²⁰² Vide Vol. II, Anexo I, inventário de misericórdias (M5 e M23).

porventura instituída ao nível das oficinas do círculo flamengo e germânico e inevitavelmente trazida para Portugal por um Mestre que aí fizera a sua aprendizagem, provavelmente nunca o saberemos. No entanto, não nos parece de todo inverosímil que ambas as explicações tenham tido a sua aplicação prática pois, se de facto a particularidade das misericórdias do cadeiral de Santa Cruz partiu de uma prática de treino oficial, nada obsta a que esta mesma prática fosse acomodada a uma conveniência programática, que fazia das imagens esculpidas nos espaços marginais elementos verdadeiramente discursivos e eficazmente persuasivos na sua complementaridade.

Se, do ponto de vista da execução - ou sob os seus aspectos estéticos - as misericórdias de Coimbra não são de uma qualidade superior, quando comparadas com milhares de exemplares coevos (e até anteriores) de misericórdias europeias, ou até mesmo quando comparadas com as misericórdias da Sé do Funchal, que revelam maior cuidado no desenho prévio e nos acabamentos, já do ponto de vista da composição - ou dos aspectos mais técnicos da execução - elas revelam uma complexidade quase inédita.

De facto, a grande maioria das misericórdias, sejam elas flamengas, alemãs, francesas, inglesas, ou até mesmo espanholas, são elaboradas de modo a que a escultura ocupe todo o espaço da misericórdia, não se distinguindo na verdade o bloco de suporte da escultura e destacando-se apenas a moldura da consola na parte superior do assento. Em Coimbra o processo dificulta-se: as esculturas são como que apostas a uma misericórdia que é realmente aparente, com todo o seu corpo modulado, quase sempre, em três lóbulos bem definidos. Isto implica, obviamente, um acréscimo de cuidado na execução desta parte dos assentos, pois a vontade de deixar ambas as partes - a misericórdia propriamente dita e a escultura que a decora - perfeitamente definidas, faz com que a segunda adquira por vezes o carácter aproximado de uma escultura de vulto.

Tudo isto se complica ainda mais se tomarmos em conta um pormenor que a grande maioria das misericórdias deste cadeiral nos oferece e que, até à data, não encontramos de forma sistemática em nenhum outro conjunto coral: as marcas de ensamblagem que se apresentam ao um nível próximo dos contornos das esculturas e que denunciam a utilização de dois blocos de madeira distintos para a execução de cada assento. Sem blocos de madeira com espessura suficiente para permitir a elaboração do assento e da misericórdia em simultâneo, os entalhadores da equipa de Machim viram-

se obrigados a colar dois blocos mais estreitos, devidamente preparado e afeiçoados e, só depois, passar ao desbaste da madeira e ao trabalho escultórico propriamente dito. Se a resistência das consolas assim criadas é surpreendente, dada a utilização de simples aglutinantes e colas de origem natural, e não de pregos ou outro tipo de elementos de fixação, a utilização e a passagem do tempo não deixaram de surtir os seus efeitos, tornando aparentes essas marcas de ensamblagem que inicialmente seriam praticamente invisíveis. Obviamente, o método ideal para a garantia de solidez da peça, sobretudo a longo prazo, consistia no talhe do assento ou tampo completo a partir de um só bloco de madeira, e o facto de que qualquer outro procedimento poderia comprometer a durabilidade do conjunto está bem patente em algumas das misericórdias de Santa Cruz, que sofreram fracturas ou destacamentos de madeira a partir das zonas de colagem dos dois blocos e, noutros casos, acabaram por ser fixadas por meio de pregos, como se pode verificar através dos exemplos das misericórdias 8 e 21.

Apesar das alterações provocadas pelo desgaste da madeira e, por outro lado, pelos sucessivos revestimentos de que ela foi alvo, denota-se uma atenção ao detalhe que nem sempre é bem conseguida. Isto é, contudo, um aspecto geral que carece de uma observação mais atenta dado que dentro desta oscilação na qualidade de execução, existem casos de óptima qualidade e outros de franca mediocridade, que não podem sequer ser explicados pela matéria-prima do cadeiral, posto que o castanho era uma madeira relativamente fácil de trabalhar, sobretudo se comparada com o famoso *bordo de Flandres*, de dureza muito superior. Entre os primeiros casos inscrevem-se, por exemplo, a escultura de uma senhora de roupagens largas e toucado, que parece cingir um cinto²⁰³, ou a cara grotesca, referência algo vaga ao homem verde que surge entre ramos e folhagens, em espaços religiosos de toda a Europa²⁰⁴.

Dos últimos são exemplo os casos do morcego e da coruja²⁰⁵. Esta desigualdade na qualidade escultórica das misericórdias permite-nos, até, isolar alguns núcleos principais de características comuns que, por sua vez, nos permitem vislumbrar a presença - já previsível, de resto - de mãos diferentes na elaboração destas esculturas marginais. A análise destas imagens, à partida tão simples, revela-se absolutamente complexa, sobretudo quando passa pela tentativa de isolamento das mesmas em grupos

²⁰³ Vide Vol. II, Anexo I, inventário de misericórdias (M25).

²⁰⁴ Vide Vol. II, Anexo I, inventário de misericórdias (M58).

²⁰⁵ Vide Vol. II, Anexo I, inventário de misericórdias (M40 e M52).

operativos que nos permitam compreender, antes de mais, as linhas temáticas por elas seguidas e depois, identificar as diversas formas de esculpir que elas transparecem. Esta última, sobretudo, assume particular complexidade porque, sendo evidentes as diferenças entre várias misericórdias, estas diferenças assumem imensas variáveis, desde a opção compositiva, a complementaridade com outras misericórdias que partilhem o mesmo tema, as particularidades da execução, do tratamento dos volumes, dos pormenores dos rostos, até à própria forma ao terminal das mísulas.

Ora, este último aspecto serviu precisamente de elemento de despistagem de algumas dúvidas, porque embora não deva ser tomado como determinante, também não deve ser ignorado, nem considerado fortuito, o facto de ser possível isolar grupos de misericórdias cujos terminais apresentam formas diferentes, desde o semicircular à poligonal²⁰⁶. Desta forma, podemos isolar no conjunto de misericórdias do cadeiral grupos temáticos - frequentemente desdobrado em pares temáticas - e grupos formais, assumindo o risco da divisão pelas vantagens que ela oferece à análise. Isto, obviamente, para além da óbvia divisão com o grupo das misericórdias esculpidas na campanha de Lorete²⁰⁷. Este tipo de percepção de grupos de características próximas poderá concorrer, efectivamente, para a atribuição a determinadas *mãos* e, por conseguinte, para uma melhor compreensão da lógica de divisão do trabalho implementada nos anos em que decorreu a execução do cadeiral, explicitando a ideia de uma menor especialização do trabalho (ao nível de uma mesma equipa), pela prova do envolvimento de artistas com experiência e qualidades muito distintas. Cruzando uma série de informações, que vão desde o tipo de mísula, passando pela correspondência temática até às características de execução das próprias esculturas, podemos então formar – a título de proposta e sem qualquer pretensão de estabelecer atribuições certas e definitivas - quatro grupos aproximadamente.

O grupo mais consistente, que inclui as misericórdias 8, 9, 11, 17, 19, 20, 24, 33, 35, 36, 49, 51 e 54, parece corresponder a um *modus operandi* muito pessoal, que se materializa nas seguintes características: a particular definição das misericórdias, que possuem um pequeno filete reentrante no bordo da consola e uma mísula poligonal, ambos distintos dos restantes tipos de misericórdia; um tratamento particular das esculturas, com formas muito bem definidas, robustas e volumosas; superfícies tratadas

²⁰⁶ Vide Vol. II, Anexo II, Fig. 15.

²⁰⁷ Vide Vol. II, Anexo II, Fig. 16.

de forma simples e sem sugestão de texturas, como acontece com grande parte da; aspecto comum das feições dos animais ou híbridos, com focinhos protuberantes e arredondados, arcadas supraciliares muito marcadas, frequentemente num arquejamento sarcástico e bocas amplamente abertas; tratamento das figuras humanas semelhante ao das esculturas terminais dos painéis laterais. Ainda que não possuam o mesmo tipo de enquadramento (consola e mísula), outras esculturas poderiam eventualmente ser incluídas neste grupo, como por exemplo as das misericórdias 47 e 50.

Parte de um segundo grupo, marcado por um bom lançamento das linhas e dos volumes, ainda que de uma forma menos intensa e menos preenchida do que nos exemplos do grupo anterior, são as misericórdias 22, 37, 38, 45, 57, 59 e 60. Trata-se fundamentalmente de representações de nus humanos, relativamente infantilizados como os restantes, mas de tratamento muito mais minucioso ao nível anatómico, desde as proporções às feições, bem como de alguns animais, tratados de forma igualmente cuidada e seguindo na sua maioria uma disposição diagonal que lhe apoia as patas traseiras no próprio suporte da misericórdia, a tábua que constitui o assento da cadeira, para assim se debruçar sobre algum objecto ou simplesmente se apoiar com os membros dianteiros sobre a mísula.

Um terceiro grupo corresponderá a um tipo de escultura menos proficiente e claramente mais hesitante, do ponto de vista da abordagem ao material, que por vezes não é trabalhado de forma a sugerir os volumes necessários, como do ponto de vista do próprio desenho das figuras, cujos contornos e feições surgem pouco definidos ou demasiado estilizados. Neste grupo incluem-se as misericórdias 5, 6, 14, 16, 21 e 23, que se caracterizam ainda para a tendência de sugerir texturas (penas, pelos, etc.) de uma forma minuciosa mas algo primária.

Por fim, um quarto grupo é constituído por esculturas de animais de contornos tortuosos, corpos curvados ou contorcidos, frequentemente marcados por sulcos e sugestão de aspectos como as costelas, e perfis imprecisos, que por vezes chegam a impossibilitar a identificação das figuras. Entre elas incluem-se as misericórdias 12, 13, 43, 55, 58 e 62.

Sem estarem necessariamente incluídas em nenhum grupo, as misericórdias 34 e 42, 40 e 52, podem ser evocadas como exemplos particularmente significativos da variedade de abordagem escultóricas, ilustrando a oscilação entre uma nítida insipiência

e um óptimo domínio técnico. A singularidade da misericórdia 42²⁰⁸ apresenta, inclusivamente, alguns paralelismos em território espanhol. Se no cadeiral crúzio ela é a única a assumir essa definição bilobada da consola, esta é a forma preferencialmente usada no cadeiral do Funchal e nos cadeirais de Sevilha, Plasencia, Ciudad Rodrigo todas as misericórdias são assim. E, da mesma forma como nos surpreende a sua existência solitária no conjunto das misericórdias trilobadas do cadeiral crúzio, também a presença de uma única misericórdia trilobada no cadeiral de Plasencia provocou surpresa a estudiosos como Henry e Dorothy Kraus²⁰⁹. O facto de todas as cadeiras do coro de Toledo, da autoria de Rodrigo Alemán, possuírem misericórdias com essa definição trilobada – que é mais uma das características que possui em comum com o cadeiral de Santa Cruz – conduziu à lógica conclusão de que a *estranha* misericórdia de Plasencia, aposta ao assento da cadeira do rei, não poderia ter outra autoria que não a do próprio Mestre²¹⁰. Uma marca de individualidade, sem dúvida, que não nos custa ver repetida por Machim no seu primeiro cadeiral criado em território português.

A sugestão destes grupos que, uma vez mais, não assumem o carácter de proposta assertiva, dada a extrema dificuldade de circunscrição deste tipo de elementos em conjuntos absolutamente definidos (e, de resto, vários foram os exemplares excluídos deste exercício), tem como objectivo principal fornecer uma ideia global das diferenças de caracteres que o conjunto das misericórdias do cadeiral crúzio apresenta. A partir delas podemos, quase de imediato, compreender que as semelhanças com o cadeiral de Kleve se ficam pela existência comum de pares temáticos de misericórdias, já que a facilidade de atribuição das esculturas renanas a um número reduzido de entalhadores, que tecnicamente se encontravam em níveis muito aproximados, não tem qualquer paralelo no caso do cadeiral crúzio. Efectivamente, não só somos levados a assumir que as suas misericórdias foram criadas por várias pessoas (um mínimo de quatro, a avaliar pelos grupos sugeridos, embora o número total fosse certamente maior, talvez chegando mesmo a envolver toda a equipa), como se torna nítido que, de forma alguma, estas pessoas pertenciam ao mesmo nível hierárquico dentro da oficina.

A relativa homogeneidade dos apoia-mãos, que lhe é conferida, aliás, pela sua definição formal e iconográfica, não nos permite distinguir com tanta facilidade as

²⁰⁸ Vide Vol. II, Anexo II, Fig. 14.

²⁰⁹ Cf. KRAUS, Henry and Dorothy, *The Gothic Choirstalls of Spain*, p. 165.

²¹⁰ Cf. KRAUS, Henry and Dorothy, *The Gothic Choirstalls of Spain*, p. 165.

diferenças atrás enunciadas, ainda que se note, nalguns casos, uma transferência de motivos e modos de esculpir das misericórdias para estes elementos, de carácter invariavelmente zoomórfico, que indicará com toda a probabilidade uma autoria comum. Da mesma forma, a repetição de alguns motivos como, por exemplo, as águias que surgem em nada menos do que seis apoia-mãos²¹¹, cumprindo, muito provavelmente, a mesma função de ritmar e estruturar a sequência de imagens na qual se inscrevem, igualmente cumprida pelas quatro misericórdias simples e sem decoração da campanha de Machim, vêm recolocar a questão da especialização de um indivíduo, que repete várias vezes os mesmos motivos ou os mesmos temas, ou a utilização do mesmo motivo por parte de vários entalhadores, como parte de um momento didáctico da própria campanha. Absolutamente demonstrativa da brevíssima distância que vai de uma possibilidade a outra, a simples presença de um motivo múltiplo como o da águia, cujas versões seguem aqui exactamente o mesmo desenho, à excepção de um pequeno pormenor (o traço das garras, que é diferente em todas elas) é suficiente para nos colocar perante duas possibilidades entre as quais não há opção possível. Efectivamente, seria tão legítimo pensar que todas estas águias foram esculpidas pelo mesmo entalhador que, dada a lógica de variedade que pontua todo o conjunto iconográfico, foi alterando os únicos pormenores que lhe pareciam alteráveis entre as várias versões, como acreditar que todas elas são resultado do labor de diferentes mãos que, em jeito de competição oficial, seguiram o mesmo desenho geral da figura, personalizando apenas o detalhe das garras, talvez até como *senal*, ou seja, elemento de identificação do autor.

Através da enumeração e observação individual de cada exemplar, apercebemo-nos da existência de algumas formas básicas que se vão repetindo com ligeiras variações, introduzidas conscientemente – verificada na alternância de garras e cascos, no diferente tratamento de pormenores corporais como as costelas salientes ou outro tipo de protuberâncias, ou ainda no curioso provimento de algumas figuras com calçado da época – ou resultantes de diferentes modos de execução e, portanto, de diferentes autorias²¹². Na maior parte dos casos, verifica-se um maior cuidado no acabamento da parte frontal das figuras que, regra geral, são interpretações livres de desenhos de animais – entre os quais se destacam os referentes caninos, felinos e eventualmente

²¹¹ Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 17 a 22.

²¹² Para o reconhecimento de alguns dos conjuntos, ou possibilidades de comparação, mais significativos vide Vol. II, Anexo II, Figs.17 a 34.

bovinos – ou misturas de partes ou características desses animais por forma a sugerir figuras híbridas, por vezes de acentuado carácter grotesco e monstruoso.

Os apoia-mãos das cadeiras de Lorete, para além de reformularem e repetirem quase sempre o motivo da víbora, que tantas vezes surge na marginalia do cadeiral, devem a sua variedade à combinação alternada de diferentes elementos: três tipos de posição (sentado, dobrado sobre si, dobrado numa direcção com a cabeça voltada noutra), dois tipos de terminação para os membros inferiores (cascos ou garras), dois tipos de asas (asas de ave estilizadas ou simuladas pela utilização de elementos vegetalistas) e dois tipos de feições ou expressões faciais (cabeça mais alongada com expressão agressiva e dentes cerrados ou cabeça curta, com o focinho e o queixo repuxados para cima).

Tal como as misericórdias, alguns apoia-mãos revelam traços de ensamblagem, sobretudo nas zonas de união do corpo ao pescoço, ou deste à cabeça, indícios que são particularmente evidentes no caso de algumas figuras mutiladas que, por ausência da cabeça, revelam esse sistema de encaixe.

O escultor ou os escultores dos relevos e terminais dos painéis laterais poderão ter sido perfeitamente, a avaliar pelas semelhanças no tratamento das figuras zoomórficas, híbridas e humanas, os mesmos responsáveis pelas misericórdias que incluímos no primeiro e segundo grupos. A diferença do suporte e do tipo de trabalho justificará eventuais disparidades de resultados em relação às misericórdias e apoia-mãos, mas não em relação às estatuetas do peitoral, ou seja, é de crer que a mão-de-obra mais qualificada que, com maior frequência encontramos a trabalhar nas misericórdias tenha sido igualmente responsável pela execução dos relevos de heráldica régia e cristológica dos painéis laterais, bem como das variadas esculturas que ornaram os seus terminais, mas não que ela tenha participado na criação dos *atlantes*. À hierarquia de espaço a que no início deste estudo nos reportámos começa então a corresponder, de forma mais consistente, uma hierarquia da distribuição do próprio trabalho, sendo as capacidades de cada entalhador colocadas em relação de directa proporcionalidade com a qualidade exigida para as peças que iriam ocupar determinados espaços.

Esclarecidas estas diferenças, acresce dizer que a distinção segura das várias mãos que, uma vez mais, terão operado nestes espaços, é tão difícil de estabelecer quanto nos apoia-mãos. Se os paralelismos com algumas misericórdias, ou grupos de

misericórdias, se verificam com alguma frequência, transparecendo na partilha de motivos como os dos animais curvados da cadeira prioral, ou no aspecto comum das infantilizadas figuras humanas, invariavelmente masculinas, a homogeneidade geral destas esculturas não permite mais do que o estabelecimento de algumas distinções superficiais no tratamento de alguns pormenores. Mesmo assumindo que a decoração de um único painel podia contar com a participação de várias pessoas, até mesmo porque se tratava de peças desmontáveis, possivelmente decoradas em partes e que só posteriormente seriam reunidas – o que nem sempre facilitaria a actividade escultórica, como parece indicar o resultado da ensablagem de um dos painéis laterais do lado do Evangelho em que a asa de um anjo tenente e parte da coroa do escudo nacional parecem ter sido anulados por um erro de cálculo²¹³ – não é fácil destringer o seu contributo individual.

Ainda assim, é possível enunciar alguns casos mais flagrantes, que denotam de forma clara trabalhos de mãos diferentes. Isto acontece, por exemplo, com os painéis de heráldica régia que fechavam o inicialmente o conjunto de cadeiras baixas Machim (PL2 e PL7), sendo que se verificam diferenças entre o tratamento dos rostos, cabelos e asas dos anjos tenentes, e mesmo da coroa que encima o escudo que suportam, no painel do lado do Evangelho e no do lado da Epístola, que inclusivamente apresenta uma maior delicadeza de traços²¹⁴. Da mesma forma, é possível estabelecer esta mesma distinção entre os tenentes que seguram os escudos, pendentes de correias, que decoram os painéis laterais das cadeiras abacial e prioral, apresentando o primeiro uma feição muito mais rude do que o segundo²¹⁵, que recebeu um tratamento bastante mais pormenorizado, indicador claro de um outro tipo de trabalho. Passíveis também de atribuição a diferentes mãos são, por exemplo, algumas das representações masculinas que decoram os terminais dos painéis, podendo certamente aproximar-se a figura do *dentista* da do indivíduo que se curva sobre uma mesa, cujo aspecto nos parece distinto da figura monacal que se senta frente a uma cabana e do indivíduo que cavalga um animal hoje impossível de identificar²¹⁶.

Ainda mais homogêneas, do ponto de vista da execução, e, portanto, mais impermeáveis à leitura de uma autoria múltipla, são as estatuetas que virtualmente

²¹³ Vide Vol. II, Anexo II, Fig. 11.

²¹⁴ Vide Vol. II, Anexo I, inventário de painéis laterais e terminais (PL2 e PL7).

²¹⁵ Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 35 e 36.

²¹⁶ Vide Vol. II, Anexo I, inventário de painéis laterais e terminais.

suportam o peitoril das estantes que servem às cadeiras altas, sucedendo-se numa parada de figuras régias e militares de particular interesse simbólico. Talvez por estarem imediatamente à vista de quantos se encontrassem no espaço coral, porém, já fora do domínio desse profano absolutamente vernacular das misericórdias e apoia-mãos, estas esculturas tenham recebido particular cuidado por parte dos executantes, mais até do que as próprias esculturas de figuras religiosas que pontuam a cimalha (que apresentam também uma qualidade desigual), constituindo porventura o conjunto de melhor qualidade escultórica do cadeiral. Obviamente, a qualidade de execução e a perícia escultórica que temos vindo a referir repetidamente, não são em si mesmas critérios qualitativos para a avaliação do valor ou relevância dos diversos elementos decorativos do cadeiral. Elas servem, sim, como referências necessárias à compreensão dos níveis hierárquicos que, do ponto de vista da aprendizagem e da distribuição do trabalho, se terão estabelecido na equipa dirigida por Machim em Coimbra. Ainda assim, são referências vagas, que apenas nos permitem inferir acerca da actuação de um escultor de maior ou menor experiência, maior ou menor proficiência, e raramente destringer, entre essa indefinição, se estamos perante obras atribuíveis ao próprio Mestre, a um seu potencial colaborador ou parceiro, a um oficial mais ou menos qualificado ou de um aprendiz.

Neste sentido, a óptima qualidade que surge como regra com muito poucas excepções neste conjunto de *atlantes*, pese embora a mutilação de que alguns já foram alvo, concorre para a sua atribuição a uma mão particularmente experiente e/ou proficiente, que poderá muito bem ser a de Machim ou a de um dos seus oficiais, ou de ambos, já que o número elevado de imagens torna compreensível a necessidade de alguma colaboração.

Ascendendo ao nível da decoração vegetalista e da simbólica régia, a atribuição de autorias diversas torna-se tão impossível quanto desnecessária. De facto, a óptima execução da decoração dos colunelos, das esferas armilares e escudos régios, das complexas molduras de enrolamentos vegetalistas, de arcaturas e rendilhados, bem como dos frisos que sobrepujam o dossel, ou das coroas que literalmente coroam cada um dos quadros de paisagens urbanas e portuárias, não invalida a participação de qualquer um dos elementos da equipa de Machim. O domínio das técnicas básicas de talhe necessárias à execução satisfatória dos elementos decorativos das peças de mobiliário que tanto carpinteiro, como marceneiros e ensambladores tinham de criar,

fazia parte das exigências e da aprendizagem do seu ofício, como provam os ditames regimentares que chegaram até nós²¹⁷. Deste modo, a existência de um desenho claramente definido, bem como de algumas peças padrão, permitiria a repetição dos moldes básicos dos elementos decorativos, mesmo por parte de um oficial menos proficiente no trabalho de imaginária.

O mesmo não acontece, todavia, com as estatuetas de profetas, sibilas, santos e figuras várias que intercalam as imagens de cidades, portos e navios, também elas mais exigentes do ponto de vista do trabalho escultórico. Efectivamente, mesmo num espaço elevado, tão dificilmente perceptível em pormenor, a grandiosidade da mensagem não deixou de se espelhar na precisão colocada no tratamento das imagens, ainda que ocasionalmente surjam exemplos de uma execução menos conseguida. Apesar da extrema importância de todo o conjunto, nomeadamente dos melhores exemplares, cuja atribuição certa a Machim retirá-lo-ia da mediania em que se inscreve o nível escultórico do cadeiral e colocá-lo-ia, sem dúvida, na esteira de escultores como Olivier de Gand²¹⁸, as excepções a esta regra de qualidade assumem um particular interesse. E estas excepções surgem de forma mais flagrante no caso da repetição de figuras que, referindo-se à mesma personagem, apresentam níveis de abordagens escultóricas completamente diferentes, como se de um modelo, ou de um original, e de uma cópia se tratassem²¹⁹, o que abre a hipótese de, uma vez mais, a posição das esculturas ter permitido a incorporação do erro, através de momentos de treino que se terão materializado nessas réplicas menos conseguidas de figuras de excepcional qualidade escultórica.

A mesma leve oscilação se verifica, de resto, na execução das perspectivas de cidades, cuja capacidade de sugestão eficaz dos vários planos, é por vezes pontuada por alguns exemplos menos bem conseguidos, onde os níveis se sobrepõem de forma dura, sem espaço de actuação dos mecanismos visuais na criação da necessária *ilusão óptica* que permite a criação dos efeitos desejados²²⁰.

²¹⁷ Cf. “Regimento dos Sambladores, Entalhadores e Imaginarios de 31 de Dezembro de 1549”, LANGHANS, Franz-Paul. *As Corporações dos Ofícios Mecânicos: subsídios para a sua história*, vol. I, pp. 461-467. CORREIA, Vergílio. *Livro dos Regimêtos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sêpre leal cidade de Lixboa (1572)*, pp.109-114.

²¹⁸ Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 37 e 38.

²¹⁹ Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 39 a 42.

²²⁰ Vide Vol. II, Anexo I, inventário de painéis esculpidos da cimalha.

2. A Recriação de um Cadeiral de Coro

A necessidade de transferir o espaço coral, simbólica e materialmente representado pelo cadeiral que nele se incluía, para um piso distinto daquele que dava comum acesso a religiosos e leigos, inscreveu-se, como vimos, no âmbito particular de uma dinâmica Reformista que, de certa forma, procurou *recriar* a vivência religiosa dentro daqueles que, desde o início da campanha manuelina, vinham sendo os *novos* espaços do mosteiro de Santa Cruz. Essa transferência física correspondeu, portanto, a uma série de *recriações* imateriais cuja essência é tão religiosa quanto estética – e quanto conjuntural. Efectivamente, a desmontagem e remontagem do cadeiral, após quase duas décadas de existência verdadeiramente usufruída, seria suficiente para justificar a expressão “*recriação de um cadeiral de coro*”, que escolhemos aqui aplicar. No entanto, às previsíveis sequências de danificação/reparação, perda/substituição, alteração/restituição ou não restituição, que constituiriam a essência dessa recriação de uma obra que possuía um aspecto e uma ordem visual e discursiva original, veio juntar-se, no rasto dessas duas décadas, o prelúdio de uma nova forma de vivência religiosa *oficial* e, sobretudo, um *novo* momento estético, cultivado por *novos* artistas de *novas* nacionalidades.

Francisco Lorete, nome aclimatado como tantos outros, foi um desses novos artistas, cultor particularmente eloquente dessa nova estética baseada no antigo como fórmula de renascimento para o moderno, estética que foi, ela própria, uma *recriação* do passado e que, em 1531, se aplicava com tanto orgulho a uma obra pretérita, com a qual iria conviver, sem nunca a alterar mas sem voltar a permitir-lhe ser o que era. O objectivo desta abordagem, que não pode ser mais do que modesto, ainda que colocado sob a ânsia metaforizante que o próprio tema sugere, é uma vez mais, e à semelhança do que foi feito no capítulo anterior, reunir dados disponíveis mas habitualmente dispersos e, partindo deles, criar as hipóteses possíveis para uma melhor compreensão das forças humanas, intelectuais e físicas, mas também culturais e sociais que, actuando sobre as dinâmicas artísticas das primeiras décadas do século XVI, terão conduzido à criação e recriação de um cadeiral de coro como o do Mosteiro de Santa Cruz.

2.1. A Campanha de Mestre Francisco Lorete em Santa Cruz de Coimbra

Francisco Lorete, ou Francisco do Loreto, como por vezes surge referido na documentação da época em que se fixou em Coimbra, foi então um dos artistas envolvidos nessa nova estética de matriz classicizante, mas sobretudo humanista que, com maior fulgor, passou a ser cultivada na cidade e no país a partir da segunda década de quinhentos. Ainda não suficientemente referido como um dos primeiros cultores verdadeiramente sérios dessa arte renascentista cujos módulos e cujo vocabulário facilmente se identificam como pertencentes a um tempo e a uma cultura determinados, Francisco Lorete poderia ter sido, à primeira vista, e tanto pelo nome como pela forma de trabalhar, um artista italiano. Efectivamente, a frequência do topónimo Loreto em território italiano – cujo exemplo mais conhecido será a cidade vizinha de Ancona – potencial denunciadora de uma origem italiana, encontraria facilmente eco no perfeito domínio de um vocabulário artístico cuja raiz itálica é sobejamente conhecida, presente, por exemplo, nos *grutescos* zoo e fitomórficos do cadeiral de Santa Cruz ou nos medalhões decorados com bustos a três quartos da caixa do órgão da mesma igreja. No entanto, a própria raiz etimológica do nome Loret, Lloret, Lorete ou Loreto, que reside da designação latina de *laurus* ou *lauretum*, revela uma quantidade de possibilidades geográficas e culturais que nos redireccionam para a hipótese de uma origem catalã ou francesa, esta última confirmada, finalmente, de forma directa pelos próprios documentos e de forma indirecta pelo tom de aclimação que perpassa certos elementos das obras crúzias a que já nos referimos.

Apresentado, então, como *Francisco Lorete, francês, carpinteiro de marcenaria*, num contrato de 1531 para a mudança do cadeiral de Santa Cruz para o coro-alto e para a sua ampliação, este oficial inclui-se na leva de artistas franceses que progressivamente foram substituindo os mestres e equipas de origem germânica e flamenga na execução das principais obras do reino, num movimento perfeitamente sintomático da mudança estética que então se começava a operar. Entre as motivações culturais e estéticas, essencialmente imateriais na sua formulação, juntavam-se a notória prosperidade adquirida por Portugal durante os tempos da Expansão, potenciadora de maiores investimentos, bem como um clima genericamente pacífico, que até mesmo D. José de Cristo acreditava ter sido um dos elementos mais apelativos para a escolha de Portugal como destino dos artistas franceses, que fugiam “*de França por os não prenderam para*

*a guerra, e como viessem a Coimbra por a fama da pedra que nella avia muito acomodada para mostrarem nella suas abelidades, fizerão acento e cazarão se na terra, onde deixarão alguas obras dignas de eterna memorea*²²¹.

A origem específica de Francisco Lorete não é fácil de apontar. Como foi já apontado por Pedro Dias, as relações entre Portugal e França, que nem sempre foram pacíficas, pautaram-se sempre por um esforço diplomático de entendimento mútuo que foi abrindo portas a relações comerciais, e também culturais, frequentes e, em determinadas alturas, até mesmo intensas. Assim, ao mesmo tempo que os portos de Bordeaux, Nantes, La Rochelle e Rouen se iam abrindo à presença de comerciantes portugueses, os centros de ensino mais apelativos, como os de Paris, Toulouse, Aix-en-Provence e Montpellier, recebiam vagas sucessivas de estudiosos e intelectuais lusos²²². Obviamente, estas relações não eram unívocas e destes mesmos pontos de contacto mais dinâmicos deverão ter partido os primeiros artistas que, acompanhando as vagas de comerciantes franceses que também aportavam nas costas portuguesas, se aventuraram em terras mais promissoras, acabando por se estabelecer em Portugal, “*quer trabalhando em grandes estaleiros com oficinas montadas, ou ainda vivendo como assalariados, muitas vezes de compatriotas seus*”²²³. Entre os numerosos nomes que chegaram até nós, alguns permitem adicionar às cidades anteriormente referidas, opções como Boulogne e Lille²²⁴, alargando o círculo geográfico das presumíveis proveniências da maioria destes artistas, entre os quais se poderia contar Lorete. De facto, se a sua cidade de origem é impossível de identificar e o seu círculo de influência difícil de detectar no reduzido volume de obra que chegou até nós, os aspectos ligados à sua formação, ao tipo de trabalhos em que esteve envolvido até chegar a Portugal e, uma vez aqui estabelecido, à sua situação profissional.

Se recorremos por várias vezes aos regimentos dos oficiais mecânicos, realizados para a cidade de Lisboa em 1549 e 1572, como elemento de comparação e ponto de partida para algumas considerações sobre a organização e desenvolvimento dos trabalhos de execução do cadeiral de Santa Cruz, não podemos, uma vez mais,

²²¹ B.P.M.P., CRISTO, D. José de, *Miscelaneo*, Ms. 86.

²²² Cf. DIAS, Pedro, “A presença de artistas franceses no Portugal de Quinhentos”, *Mundo da Arte*, nº 15, [s.n.], 1983, p. 4.

²²³ DIAS, Pedro, *A presença de artistas franceses no Portugal de Quinhentos*, p. 7.

²²⁴ Entre as listas de trabalhadores envolvidos nas obras do Mosteiro de Santa Maria de Belém, encontram-se nomes como *João de Bellonha* e *Michael de Lyla*. Cf. DIAS, Pedro, *A presença de artistas franceses no Portugal de Quinhentos*, p. 9.

prescindir deles para tentar compreender qual terá sido, dezoito anos *apenas* após a criação da obra, o enquadramento formativo e profissional do trabalho nele executado por Francisco Lorete.

Pese embora a especificidade do local e das datas, que infelizmente se distanciam do nosso caso de estudo, a ausência de escritos regulamentares da actividade destes *oficiais* que trabalhavam a madeira para o início do século XVI e para a cidade de Coimbra, leva-nos a tentar vislumbrar neste conjunto de prescrições alguns indicadores do que se poderá ter ocorrido algumas décadas antes. Para o caso do trabalho de Lorete, que se conforma em moldes tão distintos do de Machim, o carácter posterior destes regimentos, acaba por apresentar um ponto de contacto fundamental, que não poderíamos aplicar ao artista e à obra de 1513: a preponderância da recuperação do modelo clássico e das obras feitas “*ao romano*”. Desta forma, a descrição das provas a prestar pelo candidato a oficial de ensamblagem ou de talha torna-se efectivamente aplicável, sempre com as devidas reservas, a uma abordagem hipotética da aprendizagem e dos saberes adquiridos pelo mestre francês. Sem nos prendermos aqui com a distinção estabelecida entre os ofícios de ensamblador e entalhador que, como vimos acabava por não ter aplicação prática, podemos inferir dos referidos regimentos que o conjunto das provas a que os candidatos eram submetidos tinham como objectivo avaliar um conjunto de capacidades que iam desde aspectos tão básicos como o domínio dos materiais e a produção própria de tudo quanto fosse necessário à execução do ofício, desde a elaboração das colas²²⁵ e das próprias ferramentas²²⁶, passando pela projecção e execução de estruturas com obediência às regras de proporção²²⁷ e sobretudo com conhecimento das ordens e elementos arquitectónicos²²⁸, até à execução

²²⁵ “*O painel grudaraa cõ grude de pexe que por sua mão faraa diante dos examinadores*”, CORREIA, Vergílio. *Livro dos Regimêtos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sêpre leal cidade de Lixboa (1572)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926, p. 109. Cf. LANGHANS, Franz-Paul. *As Corporações dos Ofícios Mecânicos: subsídios para a sua história*, vol. I, p. 461.

²²⁶ “*Item faraa mais alem da sobredita peça algũs instromêtos per onde se conheça que os sabe fazer e ordenar – a saber – hũa garloppa, hũ rebotte, hũ Guilherme, hũ filharete, hũ ceppo de moldura bem ornada*”. CORREIA, Vergílio. *Livro dos Regimêtos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sêpre leal cidade de Lixboa (1572)*, p. 110.

²²⁷ “*...faraa hũ painel de sete palmos de alto e cinco de largo e isto se entenderaa cõ o quadro que teraa ao redor, o qual ocuparaa por cada parte meo palmo e nelle faraa hũa moldura cõ ceppos soltos muito bem feita e ordenada que ocupe tres partes de quatro da largura do caxilho...*”. CORREIA, Vergílio. *Livro dos Regimêtos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sêpre leal cidade de Lixboa (1572)*, p. 109. Cf. LANGHANS, Franz-Paul. *As Corporações dos Ofícios Mecânicos: subsídios para a sua história*, vol. I, p. 461.

²²⁸ “*Ornaraa este painel cõ duas columnas dóricas proporcionadas a altura delle as quaes depois de torneadas estriaraa pela ordem que estrião as columnas dóricas. [...] Encima das columnas faraa hũ friso assi mesmo dórico cõ tegriphos bem compartidos, architraue, friso e cimalha e encima frontispício*

virtuosa de esculturas de vulto inteiro²²⁹. As referências específicas às ordens arquitectónicas e aos elementos que habitualmente as acompanham, bem como a um tipo de decoração perfeitamente de acordo com o gosto da época²³⁰, “*lavradas Ao Romano como se aguora çustuma*”²³¹, revelam bem a opção de um vocabulário construtivo e decorativo que já não corresponde ao que encontramos no primeiro cadeiral, da autoria ou responsabilidade de Mestre Machim.

Efectivamente, o pouco que chegou até nós de um total de obras que se adivinha volumoso, permite-nos, juntamente com os dados fornecidos pelos termos contratuais, aplicar estas indicações regulamentares à realidade da época e, em particular, ao trabalho de Lorete. Revelador de um virtuosismo surpreendente, este *carpinteiro de marcenaria*, cuja actividade documentada parece, até à data, cingir-se a Coimbra e ao Mosteiro de Santa Cruz (ainda que pontualmente se verifiquem vagas alusões à sua presença noutros locais, como Tomar, onde teria efectuado reparações nos retábulos da charola do Convento de Cristo em 1533²³²), surge quase sempre associado a obras que se poderiam inscrever, à partida, no âmbito mais elementar da carpintaria mas cuja execução acaba sempre por revelar verdadeiros trabalhos artísticos, tanto do ponto de vista da composição como da decoração. E se isto é verdadeiro para o caso das cadeiras do coro e da caixa do órgão, acreditamos que o tenha sido também para a estante e até mesmo para as prensas, que infelizmente não chegaram até aos nossos dias.

de modo que fique acabado e ornado o dito painel vsando em todas as medidas da dita peça as regras da arte e fazendo tudo conforme a traça q estaa no principio deste regimento dando a cada mēbro sua deuida proporção”. CORREIA, Vergílio. *Livro dos Regimētos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sēpre leal cidade de Lixboa (1572)*, pp. 109-111.

²²⁹ “*E o que se quiser examinar de imaginaria, ou esculptura de madeira, faraa hũ Christo de tres palmos de comprido posto na cruz cõ seu caluario: Item faraa mais hũa imagem de nossa Señora cõ o menino Jesu no colo, a qual seraa do mesmo tamanho de Christo laurada toda em redondo: Nas quaes duas peças se mostraraa beleza de rostros, fermosura de mãos, boa ordem nas posturas, e boa inuêção no panno e cabellos. As quaes peças quando fezer se lhe não consintiraa que tenha modello diante nem outra coisa algũa per onde contrafaça.*” CORREIA, Vergílio. *Livro dos Regimētos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sēpre leal cidade de Lixboa (1572)*, p. 110. Cf. LANGHANS, Franz-Paul. *As Corporações dos Ofícios Mecânicos: subsídios para a sua história*, vol. I, p. 462.

²³⁰ “*...o que quiser vsar de obra de talha faraa hũ friso de quatro ou cinco palmos de comprido e hũ de largo, o qual seraa ornado de romano muito bem ordenado e no meo haueraa hũ saraphim muito bem feito e de formoso rosto...*”. CORREIA, Vergílio. *Livro dos Regimētos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sēpre leal cidade de Lixboa (1572)*, p. 111. Cf. LANGHANS, Franz-Paul. *As Corporações dos Ofícios Mecânicos: subsídios para a sua história*, vol. I, p. 462.

²³¹ “*Regimento dos Sambladores, Entalhadores e Imaginarios de 31 de Dezembro de 1549*”, *Livro das Posturas Antigas*, fls. 137-149, in LANGHANS, Franz-Paul, *As Corporações dos Ofícios Mecânicos: subsídios para a sua história*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional de Lisboa, 1943.

²³² *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol. XV, Lisboa-Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, Lda., p. 465.

O primeiro trabalho documentado de Francisco Lorete em Coimbra é, então, o da intervenção sobre o preexistente cadeiral de coro que, de acordo com os planos do reformador Frei Brás de Braga, deveria abandonar o espaço da capela-mor para ocupar local mais recatado, elevando literalmente as vozes dos cantores crúzios sobre os fiéis que circulassem pelo piso térreo e, em simultâneo, proporcionando uma separação entre os corpos laicos e seculares que, a todos os títulos, se afigurava conveniente. Esta intervenção, frequentemente apontada como *simples* processo de desmontagem, transporte, remontagem e ampliação, foi, na verdade, mais complexa e intrusiva, não porque o prior de Santa Cruz o tivesse exigido ou porque Lorete subvertesse os ditames da encomenda mas simplesmente porque a adequação a um espaço diferente exigiu diferentes soluções, da mesma forma que a distância histórica e artística de duas décadas reclamou a aplicação de um formulário estético diverso. Desta forma, a necessidade de colagem da estrutura arquitectónica do cadeiral à estrutura arquitectónica do coro alto, com o respectivo ajustamento do número de cadeiras – que provavelmente corresponderia também ao crescimento natural da comunidade crúzia – e o trabalho escultórico daí resultante, despoletou uma autêntica reformulação da obra original, um segundo momento criativo e, portanto, a sua *recriação*. Talvez mesmo por isso o contrato estabelecido entre o mosteiro e o artista francês se apresente em moldes de obrigação para *fazer* e assentar o coro. Neste contrato, datado de 26 de Junho de 1531, Lorete compromete-se a desmontar todas as cadeiras do coro e a voltar a montá-las, “*cõ seu solhado de nouo em o coro de bobada que hora se fez*”²³³, coro este cuja execução esteve a cargo de Diogo de Castilho. Numa clara demonstração de preocupação com a manutenção do aspecto original do cadeiral, os contratantes – Frei Brás de Braga e Vasco Fernandes Ribeiro, vedor de obras do Mosteiro – deixam explícito que Lorete terá de “*refazer todas e quaesquer peças que as dytas cadeyras para estarem perfeytas como era ao tenpo que se asemtarã omde ora estaam falltarem e se ao desassemtar quebrarem as fazer de nouo ou grudar*”²³⁴. Previa-se, obviamente, que a desmontagem pudesse ser danosa para o cadeiral, daí que se refiram situações como a falta de peças ou a sua fractura, ao mesmo tempo que se reitera a necessidade de um soalho novo. Tratados os aspectos referentes ao conjunto original, pretende-se em seguida que Lorete faça mais quatorze cadeiras, de modo a aproveitar o espaço excedente no coro novo, especificando-se o número em “*oyto gramdes e sejs pequenas*

²³³ GARCIA, Prudêncio Quintino, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*, p. 24.

²³⁴ GARCIA, Prudêncio Quintino, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*, p. 24.

da obra e maneira das que são feytas”²³⁵. Esta simples indicação revela-se mais densa do que à partida poderá parecer; em primeiro lugar porque o número de cadeiras contratadas e executadas não coincide, e em segundo lugar porque a leitura historiográfica da exigência final tem sido largamente exagerada. Em relação ao número de cadeiras, é ponto assente e obrigatoriamente pacífico que às catorze indicadas no contrato acabaram por se juntar mais duas, certamente por se ter chegado entretanto ao entendimento de que assim se criaria um conjunto mais harmonioso, como sugeriu já Maria Manuela Braga. Já em relação ao seu aspecto, a interpretação comumente enunciada tem estendido a exigência de um respeito formal das cadeiras preexistentes a um respeito decorativo que em lado nenhum se refere, tomando por isso o resultado final do trabalho de Lorete como um exercício de auto-afirmação e, em última análise, como o reflexo da prevalência imposta de uma opção artística sobre outra²³⁶. De facto, a exigência aplica-se aos aspectos formais das novas cadeiras, que seguem realmente a estrutura das restantes, mas é óbvio que não se aplica à decoração. É absolutamente claro que a linguagem do primeiro momento do cadeiral (e note-se que os dois momentos distam apenas dezoito anos) era já estranha ao vocabulário criativo de Lorete e dos que com ele trabalhavam. Mesmo a partir do conteúdo do contrato, facilmente se depreende o trabalho de Lorete no cadeiral não resultou de um acto subversivo do artista perante a obrigação da cópia de modelos tardo-góticos, de cuja perpetuação se teria *desobrigado*. Efectivamente, após as recomendações quanto ao número e forma das cadeiras – que incluíam a repetição do formulário das cadeiras principais naquelas que houvessem de ficar nos cantos do dito coro, portanto a fechar as duas filas de cadeiras altas²³⁷ - refere-se também a execução de “*huma estante Rica cõ seu pee oitauado e laurado de Romano e para çima chã tambem fejta como cunpre para serujr em semelhamte coro e que digua cõ as obra das cadejras*”²³⁸. Daqui se depreende, portanto, que a própria encomenda previa a presença desses elementos lavrados *de Romano* nas novas cadeiras, e outra coisa não se esperaria, aliás, de uma encomenda dirigida por Frei Brás de Braga. Ora, assim se esclarece, que o mestre francês não poderia ter-se furtado a repetir um *estilo* que nunca foi obrigado a seguir. Quanto à referida estante, não nos chegou qualquer vestígio dela mas se pudermos assumir que é

²³⁵ GARCIA, Prudêncio Quintino, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*, p. 24.

²³⁶ Cf, DIAS, Pedro, *O Brilho do Norte*, p. 238.

²³⁷ “*E das oyo grandes seram as duas que ham de vijr nos cantos do dyto coro da parte contra o altar moor da sorte e bitolla das outras duas que estam asentadas nos dous cantos da entrada da capella.*” GARCIA, Prudêncio Quintino, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*, p. 24 e 25.

²³⁸ GARCIA, Prudêncio Quintino, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*, p. 25.

a ela que D. Francisco de Mendanha se refere na sua *Descripçam e debuxo do Moesteyro de Santa Cruz de Coimbra*, saberemos pelo menos – salvaguardando as devidas reservas – que era integralmente feita de madeira de nogueira de proveniência nacional e podia suportar quatro livros de grandes dimensões²³⁹. Ainda que o referido religioso seja extremamente parco em palavras quando se trata de descrever a decoração, ou lavor, da estante, não se priva de adjectivá-la de *pomposa*²⁴⁰, o não deixa de sugerir que o resultado final do trabalho de Lorete não terá desiludido a encomenda, que pretendia uma peça *rica*, utilitária mas de aparato.

As pistas deixadas pela materialidade da obra, uma vez mais, dão-nos alguns dados relativamente à qualidade do trabalho de Lorete e da sua equipa, da qual talvez não possamos afastar um indivíduo chamado Charles Francês que pela mesma altura se encontraria em Coimbra, a trabalhar para o mosteiro de Santa Cruz²⁴¹. Se a aparente uniformidade do talhe das misericórdias, *atlantes* e decoração da cimalha resultantes dessa segunda intervenção não nos permite distinguir mais do que um traço autoral, já os painéis laterais e terminais são bem reveladores do trabalho de dois artistas de características bem diferenciadas ou, quando muito, de um artista a trabalhar em dois registos completamente distintos, o que se afigura menos verosímil. Observando, sobretudo, os painéis terminais de ambas as filas de cadeiras, altas e baixas, notamos rapidamente uma oscilação ao nível da sua execução²⁴²: o primeiro e último destes painéis, revelam melhor detalhe e, simultaneamente, maior espontaneidade e delicadeza, assemelhando-se até pela profusão do ouro, a um verdadeiro trabalho de ourivesaria; já o painel terminal número 7 revela uma sensibilidade escultórica distinta, mais impositiva quanto à solidez das formas que, pese embora a óptima execução, não se pautam pela fluidez quase imaterial dos enrolamentos vegetalistas, delírios grotescos e hibridizados, dos restantes painéis.

Independentemente destas diferenças, é perfeitamente visível que, na projecção do programa decorativo, Lorete criou composições de grande qualidade e impressionante efeito visual, articulando a forma das cadeiras principais do cadeiral preexistente e os

²³⁹ Cf. MENDANHA, D. Francisco, “Descripçam e debuxo do Moesteyro de Santa Cruz de Coimbra” (1541), *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. XXIII, Coimbra, Biblioteca da Universidade, 1957, p. 125.

²⁴⁰ Cf. MENDANHA, D. Francisco, “Descripçam e debuxo do Moesteyro de Santa Cruz de Coimbra”, p. 125.

²⁴¹ Cf. DIAS, Pedro, *A Arquitectura de Coimbra na transição do Gótico para a Renascença...*, p.191.

²⁴² Vide Vol. II, Anexo I, inventário de painéis laterais e terminais (PT1, PT2, PT7 e PT8).

discursos vegetalista e *grutesco* da decoração *ao romano*. Essa mesma necessidade de articulação pautou, de resto, as escolhas dos motivos decorativos mais utilizados por Lorete, que aplicou profusamente a forma do *grutesco*, alado ou bípede, quase sempre inspirado no aspecto híbrido e serpentiforme da víbora – miscigenação de formas e elementos de tempos distintos, mas nitidamente próximos, que se detecta noutros exemplos, como nas margens dos fólhos iluminados da Leitura Nova, onde podemos encontrar figuras tão inusitadas como uma destas víboras *grutescas* a tocar gaita-de-foles²⁴³.

No que respeita a outros aspectos eminentemente práticos da obra, o contrato diz-nos que o pagamento acordado foi de setenta e dois mil reis, incluindo apenas o trabalho e não a matéria-prima, já que o Mosteiro fornecia as madeiras necessárias, e que seria saldado faseadamente, à medida que o próprio trabalho fosse avançando²⁴⁴. Em relação a outros pormenores de trabalho, o contrato relativo à obra seguinte poderá ajudar a esclarecer algumas questões.

A 22 de Outubro de 1532, Francisco Lorete contrata a execução da caixa dos *órgãos grandes* de Santa Cruz – que já dez anos antes D. João III tinha como obra necessária, indicando inclusivamente um oficial da corte para avaliar as medidas necessárias para a criação destes²⁴⁵ – tendo como fiador João de Ruão. Mais uma vez, surge com os indicativos de profissão e nacionalidade com que já havia sido referido em 1531, embora surja agora especificado como *oficial*²⁴⁶, o que deixa alguma margem de dúvida quanto à possibilidade de possuir já a qualificação de mestre com que viria a surgir depois, ou se ainda se encontrava em processo de ascensão profissional.

De qualquer forma, o facto de o desenho preparatório se encontrar assinado por Frei Brás de Braga e pelo próprio Francisco Lorete, como consta do contrato, assinala-o desde logo como artista experiente e creditado. Efectivamente, se o documento de 1532 nos oferece uma descrição bastante minuciosa da decoração pretendida para a obra, não se pode conceber que, apenas na altura de firmar o contrato, fosse o executante posto

²⁴³ Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 43 e 44.

²⁴⁴ “E jsto tudo se obrigou a fazer por preço e comtia de setenta e dous mjll rs. bramcos pello feitio e asemto somente por que ha madeira e achegas necesarjas haa dita hobra será o m.ro obrigado a lhe dar. E o dito padre e vedor disseram que se obrigarã por sj e pellas Rendas do dito m.ro a lhe dar e pagar os ditos lxxlj rs aas paguas asi como elle for merecendo cõprindo elle o que djto he.” GARCIA, Prudêncio Quintino, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*, p. 25.

²⁴⁵ Cf. GARCIA, Prudêncio Quintino, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*, p. 200.

²⁴⁶ GARCIA, Prudêncio Quintino, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*, p. 142.

em contacto com os aspectos fundamentais da obra que iria realizar, sem que nisso tivesse qualquer tipo de envolvimento maior. Pelo contrário, dá-se conta de existir já “*mostra e debuxo da dita obra*”²⁴⁷, obviamente elaborado pelo artista de acordo com algumas directivas de Frei Brás, e depois discutido, talvez ajustado nalguns pormenores e, finalmente, assinado pelos dois. Tanto os esboços como as eventuais peças de amostra tiveram duas versões ligeiramente diferentes, ambas assinadas, dado que a caixa do órgão possuía duas faces, uma voltada à nave da igreja e outra (a que hoje subsiste) na “*parte de dentro contra a serventia do coro*”²⁴⁸. Para cada uma destas partes, dá-se uma descrição precisa da decoração, das dimensões e da qualidade do trabalho a realizar, algo que não pode deixar de se considerar particularmente significativo na perspectiva do estabelecimento de alguns paralelismos com as indicações fornecidas – por certo verbalmente, mas talvez também em documentos avulsos cujo rasto se perdeu – para a execução das cadeiras do coro.

Para a face exterior, infelizmente desaparecida aquando da nova substituição do órgão durante o século XVIII, indicava-se, tanto no contrato como no desenho feito em pergaminho, que deveria possuir “*sejs pilares laurados de Romano com suas lapas e castellos e ffrysos cornjsas alquatrauas e envasamentos e Remates*”²⁴⁹. Em relação às dimensões, estabelecem-se quarenta palmos de altura e vinte e cinco palmos de largura, medidas estas que seriam ritmadas pelos seis pilares referidos. A face interior seria “*laurada cõ outros sejs pilares cõ suas vasas e mulduras e capiteis de Romano*”²⁵⁰ e possuiria vinte e cinco palmos de altura e dezasseis de largura, com “*suas portas muy bem lauradas*”²⁵¹. Da obra remanescente ressaltam, efectivamente, estas portas bem lavradas, mas dos pilares, e capitéis *de romano* nada permaneceu. Na verdade, *de romano* já só se encontram os perfis de figuras masculinas e femininas que vão ritmando a moldura semi-circular das portas da caixa²⁵².

As preocupações com a boa execução, firmeza e durabilidade da obra são nítidas em expressões como “*muy bem enxambradas*”, “*muyto fforte lympa e bem feyta*”²⁵³, sendo o prazo concedido para a sua conclusão revelador desses cuidados, posto que

²⁴⁷ GARCIA, Prudêncio Quintino, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*, p. 142.

²⁴⁸ GARCIA, Prudêncio Quintino, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*, p. 142.

²⁴⁹ GARCIA, Prudêncio Quintino, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*, p. 142.

²⁵⁰ GARCIA, Prudêncio Quintino, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*, p. 142.

²⁵¹ GARCIA, Prudêncio Quintino, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*, p. 143.

²⁵² Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 45 e 46.

²⁵³ GARCIA, Prudêncio Quintino, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*, p. 143.

catorze meses seriam, à partida, largamente suficientes para a construção e decoração de uma caixa de órgão de óptima qualidade. Quanto ao pagamento, acordou-se um total de oitenta mil réis, a serem pagos por três vezes: a primeira, de trinta mil reis, imediatamente antes do início dos trabalhos; a segunda, de trinta mil também, a meio da execução da obra, logo que estivesse “*feyta e asentada ametade da dita caixa da parte de dentro cõtra a seruentia do coro, e os pilares da face da Igreja laurados e asentados*”; por fim, vinte mil reais, logo que a obra de talha e ensamblagem estivesse completa. Uma vez mais, e à semelhança do que havia acontecido com a empreitada do cadeiral, os materiais necessários (madeira e colas) eram fornecidos pelo próprio mosteiro, não se incluindo portanto no pagamento.

Mais interessantes ainda, por se tratar de informações raras e valiosas no contexto das tentativas de percepção do desenvolvimento deste tipo de trabalhos, frequentemente mal documentados, são as indicações relativas à equipa de trabalho e ao fiador. A partir das indicações do contrato ficamos, então, a saber que a mão-de-obra permanente para a execução da caixa do órgão constava de três pessoas: o próprio Lorete e outros dois oficiais²⁵⁴. A este número diminuto acrescentava-se, obviamente, todo um conjunto de outras presenças e contribuições pontuais, que iam acontecendo à medida que o desenvolvimento dos trabalhos ia exigindo determinado tipo de qualificação. O mesmo se pode aplicar, obviamente à situação do cadeiral. Embora não saibamos de quanto tempo Lorete dispôs para concluir todo o complicado processo de desmontagem de peças, do seu transporte para o coro alto, da sua reunião de acordo com a ordem original, da sua reparação, e ainda da execução de novas peças, sabemos com certeza que não ultrapassou o limite de um ano e meio, posto que este é o tempo de diferença entre os dois contratos que até agora referimos. Ora, se a primeira empreitada de Lorete em Santa Cruz se afigura bem mais complexa do que a segunda e se o tempo de conclusão de ambas foi semelhante, só podemos supor que a mão-de-obra, tanto permanente como pontual, envolvida na primeira foi muito superior. Não será, portanto, difícil imaginar que um maior número de trabalhadores, nomeadamente carpinteiros (*strictu sensu*) e ensambladores, fosse necessário nos momentos de desmontagem e remontagem das peças do cadeiral, sendo o transporte das mesmas até ao coro alto previsivelmente assegurado por mão-de-obra não qualificada. Para a realização das dezasseis cadeiras novas, Lorete poder-se-á ter feito acompanhar de alguns oficiais e

²⁵⁴ GARCIA, Prudêncio Quintino, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*, p. 143.

aprendizes, cujo número se terá reduzido significativamente para a execução do trabalho escultórico.

Regressando, porém, às obras do órgão, as garantias de execução da obra são consumadas pela apresentação de João de Ruão como fiador de Lorete, obrigando-se a terminar a obra e reembolsar o mosteiro no caso de este não cumprir a sua parte no contrato²⁵⁵. Apesar de não podermos retirar este apontamento do âmbito das formalidades contratuais, que seriam já habituais na época, a sua importância para a compreensão das relações profissionais e até mesmo pessoais estabelecidas entre artistas presentes nos mesmos locais de campanha, por assim dizer, é evidente. Partilhando o local de trabalho, a nacionalidade e até mesmo o domínio artístico – pese embora a especialização material diversa – os dois escultores franceses constituem um exemplo particularmente interessante de um tipo de parceria cujas implicações na própria criação artística não tem sido suficientemente tida em consideração. Embora não seja este ainda o momento oportuno de o fazer, será interessante notar que, à parte as evidentes particularidades do vocabulário decorativo de ambos (idêntico na sua referência comum da decoração *ao romano*, mas distinto na apropriação pessoal que cada um fez das várias possibilidades que constituem este tipo de linguagem artística), a delicadeza do trabalho dos *grutescos*, dos elementos vegetalistas, das miríades de elementos fantasistas e compósitos de João de Ruão é perfeitamente comparável à de Francisco Lorete, e ambas se podem comparar aos trabalhos franceses coevos²⁵⁶. Interessante também é perceber de que forma as próprias circunstâncias históricas e historiográficas influenciam e condicionam o nosso conhecimento de determinados indivíduos como artistas e mentes criativas, relegando outros a um estatuto difuso. Sem qualquer pretensão de acusar a historiografia artística de qualquer exagero quanto à valorização (plenamente justificada, aliás) da obra de João de Ruão, temos a firme convicção de que, não fosse o progressivo desnivelamento do prestígio associado aos diversos estatutos e domínios artísticos que se começava a estabelecer com maior pungência no século XVI, juntamente com uma obra remanescente e/ou identificada extremamente diminuta em número, Francisco Lorete poderia ombrear com este e outros grandes escultores do *Renascimento* em Portugal.

²⁵⁵ GARCIA, Prudêncio Quintino, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*, p. 143 e 144.

²⁵⁶ Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 47 a 29.

A grande consideração em que este artista foi tomado pelo próprio Mosteiro, que está patente no aforamento de um chão na mais prestigante rua da cidade²⁵⁷, não poderia, aliás, concorrer noutro sentido. Só um *servidor* de particular valia para a (ainda) poderosa comunidade crúzia poderia ser incluído nesse corpo de elite a quem se concedia o direito de ocupar a rua de Santa Sofia. De facto, em 1538, Francisco Lorete não só era já claramente designado por “*mestre de carpentarja e obra de maçonaria*”²⁵⁸ – a primeira vez que surge inequivocamente indicado como Mestre – como já se encontra em Coimbra há tempo suficiente para ser considerado morador da cidade. No documento de aforamento pode ler-se que “*avendo respeito ao dito ffrancisco loreto ser serujdor do dito mosteiro elles [os padres de Santa Cruz reunidos em cabido] lhe aforauã como de feito loguo aforarã huum chão sjtuado em a sua Rua de Sãta Sofia o quall tem de frõtarja ao lomguo da dita Rua em vão quatro braças e meia e de comprido atee o vallado sejs bralas e sete palmos e parte de huum cabo com outro chão que ho cõuento tem aforado para casas a bastiã da sjlua e da outra tãbem cõ chão para casas que hee aforado a ejtor fernãdez tabelliam das notas na dita çidade.*”²⁵⁹ Daqui se depreende, desde logo, que o próprio Mosteiro queria afirmar o prestígio da oferta: Francisco Lorete e a sua família passavam a ter a possibilidade de possuir uma habitação de dimensões consideráveis, com a fachada (elemento de reflexo estatutário e de poder económico) voltada à Rua da Sofia, cuja importância é escusado repetir, tendo como vizinhança imediata outros elementos do corpo de elite que gravitava em torno de Santa Cruz e que agora era progressivamente instalado na rua da Sofia, em paralelo com a proliferação de colégios. As implicações urbanísticas das exigências feitas pelos crúzios para a construção da habitação de Lorete são, de facto, bastante significativas para a percepção do estatuto do próprio Mestre e do meio social em que ele se inseria. O aforamento do terreno destinar-se-iam, então à construção de “*huuas casas que tenha dous sobrados dalto do amdar da dita Rua para cima e toda ha fromtarja della fará de pedra e call e as Janellas portaes e fresas que fizer na dita ffronmtarja será todas de muj boa pedrarja bem laurada e asemtada*”²⁶⁰ e, uma vez construídas, as casas deviam manter-se em boas condições, *bem aproveitadas* e nunca arruinadas ou alienadas. Francisco Lorete teria de viver, portanto, uma situação económica suficientemente

²⁵⁷ Cf. GARCIA, Prudêncio Quintino, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*, pp.28-31.

²⁵⁸ GARCIA, Prudêncio Quintino, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*, p.29.

²⁵⁹ GARCIA, Prudêncio Quintino, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*, p.29.

²⁶⁰ GARCIA, Prudêncio Quintino, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*, p.29 e 30.

confortável para suportar os custos de uma construção exigente e da correcta manutenção dos edifícios, para além do óbvio pagamento do foro.

Assim se esboça, portanto, o perfil e projecção profissional de um artista que, sistematicamente apresentado como *carpinteiro de marcenaria* não deixa de se apresentar, na materialização das suas obras, como um *entalhador* por excelência – o que, de resto, confirma a vertigem da compreensão destas indicações de ofício. Estabelecendo um percurso sólido, ainda que quase nunca ligado a encomendas muito volumosas, quer em dimensão quer em importância, entregando-se a obras tão diversas quanto a completa reformulação de um cadeiral de coro ou a construção de prensas para a tipografia do Mosteiro²⁶¹, Francisco Lorete não desaparece no anonimato nem se esgota na perpetuação de uma oficina.

²⁶¹ «item pagamos a ffr.co de loreto por fazer duas presas pera ãcadernar livros oito centos reaes...» Pensamos que a leitura correcta de “*presas*” deva corresponder a “*prensas*”. Cf. CORREIA, Vergilio, “O Livro de Receita e Despesa de Santa Cruz de 1534-1535”, *Obras*, vol. I, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1946, p.242.

IV – UM PARADOXO SIMBÓLICO ENTRE A IMAGEM E A MENSAGEM

Se a leitura de uma obra que se encontra, como vimos, a meio caminho entre a escultura e a arquitectura não fica completa sem a tentativa de apreensão dos seus aspectos construtivos e formais, ela permanece incompleta sem a análise do seu programa decorativo, mesmo porque “*a descodificação da matéria plástica se encontra directamente relacionada com a captação do espaço usufruído*”²⁶².

É sobretudo nesta sua condição de *espaço usufruído* que o cadeiral de Santa Cruz, na sua impositiva dimensão, adquire uma complexidade impressionante, tanto ao nível da estrutura, como da organização e da mensagem do seu discurso iconográfico, que se distribui por espaços físicos e simbólicos distintos, sujeitos a diversas abordagens perceptuais e interpretativas, mas que não deixam de permitir interpenetrações e indefinições de vária ordem. Exemplo significativo deste fenómeno é, por exemplo, a decoração dos painéis laterais que, apesar de dedicada à materialização da heráldica religiosa (cristológica) e nacional (régia), se deixa contaminar por referências várias, nomeadamente ao bestiário e ao quotidiano da época, entregando-se a uma elasticidade discursiva que, sob qualquer exercício analítico mais *dissecador*, se aproximará efectivamente da indefinição.

Retomando o título do capítulo, reafirmamo-nos então perante um subtil paradoxo, que nos coloca entre imagens de feição eminentemente profana, cuja mensagem desemboca quase invariavelmente numa exortação ao desenvolvimento do *ser* religioso, enquanto indivíduo (marginalia) e enquanto parte de uma Igreja com uma missão evangelizadora num mundo recém ampliado (atlantes, heráldica, sucessão de quadros da cimalha). Reconhecendo, assim, que o programa iconográfico do cadeiral de Santa Cruz nos coloca, à medida que avançamos de forma por vezes irresoluta pelos caminhos de uma análise iconológica, perante um universo simbólico, compreendemos imediatamente que ele nos coloca também perante um paradoxo igualmente simbólico – enquanto relação aparente e superficial mas sobretudo enquanto dimensão representativa do próprio conjunto escultórico – entre aquilo que se vê e aquilo que se lê.

²⁶² CRAVEIRO, Maria de Lurdes, *O Renascimento em Coimbra: modelos e programas arquitectónicos*, p. 377.

A destriça entre estes domínios, que assumem variáveis diversas, alimentada por esse mesmo carácter algo paradoxal e definitivamente simbólico – não podemos deixar de insistir – assume-se como algo extremamente complexo. Algo que se reflecte, de imediato, na própria necessidade de definição de domínios operativos que nos permitam passar da observação à identificação e desta à interpretação. Entre eles encontramos, desde logo, os conceitos de *decoração* e *ornamento*, numa divisão já estabelecida e explorada por Luciana Müller Profumo, que tão útil tem sido ao estudo de uma arte de feição *manuelina*²⁶³ ou *renascentista*²⁶⁴, assumindo particular importância para a leitura da obra de arte na sua globalidade, nas suas possibilidades narrativas e nos seus apontamentos mais recreativos. Ainda que este trabalho incida sobretudo sobre o domínio da decoração, as escolhas puramente ornamentais do(s) programador(es) do cadeiral não deixarão de ser tidos em consideração, ainda que por vezes apenas globalmente.

1. Programa Decorativo do Cadeiral

1.1. *Marginalia*

Como referimos no primeiro capítulo deste estudo, o programa decorativo de um cadeiral de coro obedece, para além da habitual hierarquia requerida por uma leitura ascendente, a uma hierarquia determinada pela visão, pelo gesto e pela proximidade com o corpo. E, neste contexto, as misericórdias incluem-se precisamente no nível mais baixo dessa hierarquia: estão colocadas literalmente no nível inferior do cadeiral, no que diz respeito aos vários níveis de leitura iconográfica; a sua função obedece ao gesto menos digno de todos os que compõem o ritual coral, que implica a busca de um alívio que devia ser substituído pelo sacrifício de uma postura recta; a parte do corpo que sobre elas encontra apoio é, igualmente, a menos nobre de todas, se tomarmos como

²⁶³ Cf. PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei: Iconologia da Arquitectura Manuelina na Grande Estremadura*, Coimbra, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras, 1990, p.13 e 14.

²⁶⁴ Cf. CRAVEIRO, Maria de Lurdes, *A arquitectura “ao romano”*, Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX, vol. IX, [s.l.], Fubu Editores, 2009, p.9.

testemunho a ironia que Erasmo coloca nas palavras de uma das personagens do seu “*Convivium fabulosum*”, dizendo “...*partem qua sedemus sibi videri honestissimam.*”²⁶⁵

É esta, porém, apenas uma visão parcial (particularmente concreta, física e escatológica) da relação entre o espaço coral, as exigências dos ofícios divinos e a marginalia dos cadeirais de coro. Uma outra visão, porventura capaz de completar a anterior a um nível mais metafórico e sobretudo mais induzido, prender-se-á com o possível aproveitamento do poder de persuasão psicológica deste tipo de imagens, aparentemente pouco edificantes, para a condução subtil dos religiosos ao estado de fervor e entrega necessário ao bom desempenho dos Ofícios. Qualquer pessoa que passe, ainda que transversalmente, o olhar pelos vários textos bíblicos que compõem os Salmos, percebe rapidamente que entre os cânticos de louvor a Deus se encontram constantes súplicas à protecção e ao auxílio divinos, perante opressões e perigos de vária ordem. Ora, ainda que sem sair do campo da simples conjectura (cujo valor é tão-somente o da oferta de possibilidades, a manter ou a recusar, mediante compreensão mais profunda de determinada problemática), não nos parece inoportuno assumir a marginalia dos cadeirais de coro, no seu núcleo comum de imagens ligadas à sátira e à advertência, ao imaginário do pecado, do demoníaco e do profano, como uma resposta efectiva à necessidade de induzir os monges a um subliminar estado eufórico e extático, na entrega intensa à missão dos Ofícios Divinos.

Não pretendemos, obviamente, estabelecer qualquer tipo de paralelismo entre os ritos corais católicos e as práticas ritualistas de indução deliberada de estados transes frequentes, ainda hoje, em tantos sistemas religiosos. Mas não podemos, no entanto, ignorar que a experiência religiosa é, por definição, tendencialmente transcendental, porque frequentemente ritualizada. A oração, na sua fórmula de constante repetição, constitui uma forma de transcendência e de contacto com o divino pela indução de um fervor crescente e o canto, quando a ela associado, funciona precisamente como potenciador dessa mesma possibilidade de transcendência, por razões tão fundamentais quanto a acção do ritmo, da cadência e da melodia sobre o funcionamento cérebro humano. A tudo isto, bastar-nos-ia acrescentar a aceitação, por parte da própria Igreja, dos êxtases místicos como experiências de contacto directo e íntimo com o Divino, para compreendermos que a opção de dotar um cadeiral de coro com imagens indutoras de

²⁶⁵ Desidério Erasmo, *Colloquia* (1524), *apud cit.* BOWEN, Barbara C. (ed.), *One Hundred Renaissance Jokes - An Anthology*, USA, 1988, p.55.

medo, de repulsa, mas também de simpatia condenável e de tentação, como forma mais ou menos deliberada (não por *uma* mente premeditadora, como é óbvio, mas pelos sistemas de pensamento de uma época) de sublimação psicológica dos seus ocupantes, não é desprovida de sentido.

Transformada num hábito iconográfico estratégico – disseminado pelos espaços corais através da conjugação das determinações (religiosas) da encomenda e das apropriações e transformações (laicas) dos artistas – esta mesma opção colocava os religiosos no limite da sua humanidade. E, uma vez aí, a consciência da necessidade de ajuda divina seria sem dúvida muito mais aguda, e a entrega à misericórdia de Deus, exponencialmente mais intensa.

Depois de um périplo pelos motivos que conformam, de um modo genérico, a *marginalia* do cadeiral de Santa Cruz, começam a tomar forma aqueles aspectos recorrentes que constituem as linhas orientadoras da identidade e da originalidade desta obra, sob o ponto de vista da sua linguagem artística mais *periférica*. Tal como seria de esperar, a partir do reconhecimento de um programa claramente definido nos conjuntos escultóricos superiores, também a *marginalia* parece obedecer, senão a um impulso programático de semelhante consistência, pelo menos a linhas directrizes bem claras e bem próprias. Neste caso particular, não é só a *marginalia* que vive do paradoxo: o próprio cadeiral a ele se oferece, já que pela sua organização e dimensão, oculta da visão imediata aquilo que seria essencial – as esculturas principais, magníficos quadros urbanísticos de carácter epopeico – e oferece ao contacto directo aquilo que, à partida, seria secundário e desejavelmente oculto. Não pretendemos aqui, de maneira nenhuma, elevar as esculturas das misericórdias, apoia-mãos e painéis laterais a expoentes de relevância insustentáveis, muito menos em detrimento do restante conjunto escultórico. Nem poderíamos, aliás, ousar fazê-lo depois de ter tido oportunidade de ver de perto a qualidade e a eloquência desse mesmo conjunto. O certo é, porém, (e é isso que constatamos) que essa *marginalia* está – certamente a par dos painéis heráldicos, da galeria de estatuetas de escravos, mercadores, reis – entre os motivos mais facilmente acessíveis à vista e ao contacto físico. Assim, por todos estes motivos, não será de estranhar que também ela viva de uma intenção e que se ofereça, pelo menos teoricamente, a uma relativa organização.

À medida que vamos enumerando os motivos das misericórdias, apoia-mãos e esculturas terminais dos painéis, vamos tomando conta da recorrência de temas e da recorrência de imagens. Os temas, francamente moralizadores, relacionam-se sobretudo com a fábula, com os provérbios e a cultura popular, com o bestiário e, denominador comum de tudo isto, com a ilustração do pecado e do vício. A intenção última da *marginalia* – se podemos ser delimitadores ao ponto de lhe apor uma intenção última – é sem dúvida, a decoração, o preenchimento de espaços físicos e de espaços mentais. Essa intenção está patente, obviamente, no cadeiral de Santa Cruz e jamais nos poderíamos subtrair a ela. No entanto, se cadeirais houve que se ofereceram a imagens *marginais* de claro sentido lúdico, tanto para entretenimento de que dele usufruíam durante os serviços religiosos, como para os entalhadores que nele trabalhavam, outros submeteram essa possibilidade decorativa e lúdica a uma necessidade de transmissão de mensagens. No cadeiral alemão de Kleve, encontramos autênticas páginas de esboços de artistas que procuravam aperfeiçoar o domínio técnico do talhe da madeira, da representação anatômica humana e animal, da captação de situações. No cadeiral belga de St. Catherinakerk, em Hoogstraten, escultores (ou escultor) já experientes e em plena posse dos recursos técnicos da figuração do corpo e da expressão humana, criaram autênticos quadros de situação, episódios de histórias populares, de ditados e de acontecimentos quotidianos de claro sentido cómico, como as brigas de mulheres. Já no cadeiral inglês do mosteiro de Beverley, ao retrato do quotidiano, do trabalho camponês, dos acontecimentos sazonais, junta-se a sátira de intenção moralizante, sobretudo a troça de grupos sociais ou situações a partir da sua identificação com animais²⁶⁶. As opções programáticas de cada cadeiral são fruto de circunstâncias particulares, é certo, mas tal como não é difícil traçar-lhe uma linha de focos intencionais a partir da recorrência de certos temas ou motivos, também não é muito difícil reconhecer a recorrência desses mesmos focos em certas regiões ou países. Assim, a título de exemplo, podemos admitir (correndo o necessário risco da generalização) uma preferência pelo entretenimento e pela moralização através da representação da luta entre o bem e o mal nos cadeirais ingleses, enquanto que os cadeirais belgas demonstram uma nítida predileção pela sátira de costumes e pela advertência através dos ditados populares. Da mesma forma, encontramos focos regionais, ou mesmo locais, de preferência por certo tipo de vocabulário *marginal*: na

²⁶⁶ Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 53 a 57.

cidade alemã de Lübeck, por exemplo, existem pelo menos três igrejas cujas esculturas de misericórdias e apoia-mãos são integralmente dedicadas à representação do rosto humano, com um detalhe que ora se aproxima da caricatura ora revela uma clara intenção de retrato. Neste contexto, não será de estranhar que o cadeiral de Santa Cruz obedeça a determinadas intenções, inevitavelmente influenciadas pela cultura dos entalhadores que o criaram, mas nem por isso menos claras em relação ao estatuto e aos objectivos da comunidade religiosa que os procurara.

Sem pretender enumerar novamente as imagens que ocupam as cadeiras criadas na primeira campanha, parece-nos inevitável reconhecer que a sua organização temática (logo, ideológica) vive do dinamismo criado entre a associação de temas comuns que se desenvolvem nalgumas misericórdias mas que se apresentam sobretudo sob a forma de dois *episódios* ou duas imagens afins. Tentando sempre evitar as associações forçadas, não podemos deixar de admitir que no conjunto das misericórdias de Santa Cruz se apresentam claras duplas temáticas e até mesmo formais, potenciadoras de curtas linhas de leitura narrativa ou, através dos jogos de formas, de interessantes apontamentos estéticos.

A existência deste tipo de complementaridade temática entre pares de misericórdias não é absolutamente inusitada, verificando-se noutros casos. Ao procurar outro cadeiral nosso *conhecido* de modo a verificar a possibilidade desta mesma recorrência, optámos por utilizar em primeiro lugar um exemplar de influência flamenga que tivesse uma intenção moralizante próxima à que pensamos antever no cadeiral de Coimbra. Assim, depois de observar algumas misericórdias do cadeiral belga de Onze-Lieve Vrouwekerk (Aarschot) verificámos que num total de vinte e nove imagens, pelo menos vinte e duas podiam ser facilmente (algumas até evidentemente) organizadas em pares, sendo que várias se encontravam realmente emparelhadas, pela ordem do cadeiral. Só a título de exemplo, surgem-nos aí: um tocador de alaúde e um tocador de gaita-de-foles; duas personagens mitológicas marinhas; duas misericórdias idênticas, uma com Cristo a resgatar almas do Inferno e outra com o Demónio a conduzi-las para lá; dois episódios do Antigo Testamento, Abraão e Isaac e Moisés com as Tábuas da Lei; outras duas referências ao Antigo Testamento, a dança do rei David e o Filho Pródigo; dois provérbios, “*bocejar ao forno*” e “*atirar pérolas a porcos*”; duas imagens

satíricas, uma dirigida aos judeus e outra aos monges; duas referências à loucura, um homem a cavalgar um animal fabuloso de costas e um bobo com os seus atributos²⁶⁷.

A verificação destas ocorrências no caso de Santa Cruz revela, no entanto, que os pares se encontram frequentemente dispersos pelo cadeirais, e não em directa relação de proximidade ou posição. Isto conduz-nos a uma questão que se prende com a materialidade e a própria execução da obra e que, por via da inteligibilidade dos raciocínios aqui expostos, não pudemos expor nos pontos directamente relacionados com estas problemáticas: a possibilidade, para nós altamente provável, de as misericórdias não ocuparem actualmente os lugares a que originalmente se destinavam. Efectivamente, à excepção das duas cadeiras principais, que possuem assentos de maior largura – estes decorados com o provérbio flamengo “estar sentado entre duas cadeiras” e um episódio da fábula da Raposa e a Cegonha – todos os outros assentos poderiam facilmente ser aplicados aleatoriamente em qualquer cadeira. E a ocasião provável para essa aplicação aleatória seria, obviamente, a da desmontagem do cadeiral e respectiva transferência para o coro-alto. Não cremos, obviamente, que Lorete não tenha feito um levantamento prévio da organização dos vários elementos decorativos do cadeiral antes de o desmontar, de modo a poder proceder à remontagem nos moldes de rigor que lhe eram exigidos. No entanto, e mesmo com as claras determinações contratuais a indicar que os cruzios pretendiam que o seu cadeiral mantivesse o aspecto original, parece-nos provável que as misericórdias, e portanto os assentos amovíveis, não tenham sido alvo de semelhante rigor – ou tenham, por outro lado, sido alvo de uma forma diversa de atribuição de lugares no coro. De facto, o tempo estético era diferente, tal como o quadro mental pelo qual se passou a reger a comunidade dos cónegos regantes de Santa Cruz, pelo que talvez nem Lorete nem Frei Brás de Braga se tenham preocupado em manter a ordem original desses apontamentos decorativos que, em 1531, estariam já a perder a preponderância *educativa* que inicialmente possuíam. Não são raros, também, os casos em que a ordem inicial deste tipo de esculturas acabou por ser alterada ou invertida. Como notou Francis Bond: *“Originally there were no doubt many sequences in the misericords, but they have been subjected to so many changes that in few cases has the sequence been preserved. Thus at Westminster a pair of misericords, now separated, probably originally adjoined; in the one the devil is seizing a monastic miser, whose money is dropping out of his bag; in another a devil is hauling him off,*

²⁶⁷ Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 58 a 65.

bag and all, to hell. At Bristol there is a long sequence from the romance of Reynard the Fox, which has recently been restored to its proper order.”²⁶⁸

Para além disto, o próprio cadeiral vai revelando pistas que indiciam que este tipo de alteração ocorreu efectivamente no caso de Santa Cruz, sob a supervisão de Francisco Lorete ou não. Ao contemplarmos, por exemplo, a ordem das misericórdias, verificamos que existem elementos estruturantes que se repetem em locais-chave das filas de cadeiras. Assim, as misericórdias simples, trilobadas e sem qualquer decoração adicional, encontram-se frequentemente em relação directa e o facto de duas delas se apresentarem precisamente no enfiamento das escadas de acesso às cadeiras altas faz antever a sua função estruturante, conferidora de ritmo ao conjunto. De resto, também as misericórdias de Lorete se sucedem de acordo com uma ordem específica, alternando-se em sequências de acantos, misericórdias simples, querubins e acantos novamente. O facto de apenas uma das filas de cadeiras (as cadeiras baixas do lado da Epístola) não obedecer a esta regra faz-nos ponderar, efectivamente, uma intervenção talvez posterior ao século XVI, que tenha alterado a ordem destas e, eventualmente, de outras misericórdias.

De qualquer forma, e estejam ou não as misericórdias colocadas segundo a sua ordem original, a identificação dos referidos pares temáticos é possível e assume diversas variantes²⁶⁹: duas aves idênticas, possivelmente corvos ou melros (M5 e M23); duas máscaras de expressão grotesca, vinculadas à tradicional representação do homem verde e também dos *mouth-pullers* ingleses (M9 e M17); dois pares de animais afrontados ou colocados em posição simétrica, subsidiários das psicomaquias tradicionalmente associadas à luta entre dragão e leão (M11 e M36); duas víboras, símbolos demoníacos, tal como o dragão, com quem partilha o aspecto e algumas características (M13 e M62); dois episódios da fábula da Raposa e a Cegonha, ou Raposa e o Grou (M18 e M48); dois homens decaídos, nus, deitados de costas e com uma representação anómala da cabeça (M20 e M35); uma cabra debruçada tentando chegar ao seu alimento habitual de ervas ou arbustos, esquematicamente representados por uma folha sinuosa noutra misericórdia (M21 e M46); duas figuras de animais, um cão e um gato, na mesma posição e em interacção com utensílios de cozinha, certamente duas ilustrações de provérbios flamengos, uma identificada (o cão com a cabeça no

²⁶⁸ BOND, Francis, *Wood Carvings in English Churches – Misericords*, p.214.

²⁶⁹ Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 66 a 89.

pote) e outra ainda por identificar (M22 e M60); duas misericórdias com homem e monstro idênticos que cremos serem dois episódios da mesma narrativa, referentes ao criador e à criação (M33 e M51); dois humanos nus em queda segurando algo junto da cabeça (M38 e M57); dois animais nocturnos, a coruja e o morcego, de asas abertas (M40 e M52); duas representações de pecados, ou vícios através de figuras humanas híbridas, colocadas em posições semelhantes (M49 e M50). A nível formal, outros paralelismos se poderiam estabelecer, para além dos que aqui deixamos sugeridos. Efectivamente, a ocorrência de imagens de aspecto semelhante ou características comuns é muito frequente – temos, por exemplo, duas figuras aladas, uma raposa e um grifo (M16 e M37) –, ainda que a falta de ligação temática evidente nos leve a hesitar quanto à sua relação.

1.1.1. O ciclo do Bestiário

*“Escárnio para o seu amigo é aquele que invoca Deus em busca de resposta. [...] Pergunta, pois, aos animais e eles ensinar-te-ão, às aves do céu e elas instruir-te-ão, aos répteis da terra e eles responder-te-ão, e aos peixes do mar e eles te darão lições.”*²⁷⁰

Concebidos por Deus a partir do quinto dia da Criação do Mundo, os animais foram, como toda a Natureza, portadores dos *sinais* e das *mensagens* divinas que cabia ao Homem conhecer, interpretar e aplicar à sua vida. Era assim que a teologia medieval os via, enquanto sinais e alegorias, e era essa com essa visão simbólica que, por extensão, o mundo profano matizava um contacto de diária subsistência com o elemento animal. Num contexto de estreita convivência com este elemento – convivência que chegava mesmo à partilha de tecto, como bem se sabe – a imagem dos animais, que sempre fora uma presença constante no discurso religioso, no imaginário e na arte das culturas que, desde tempos remotos, se foram desenvolvendo em território europeu, adquiria com a cultura medieval uma clara e premeditada predisposição à descodificação, patente no desenvolvimento prolífico dos bestiários.

Efectivamente, os bestiários medievais concorreram para a fixação de um conhecimento de grande espessura histórica no que diz respeito à absorção e

²⁷⁰ *Bíblia*, Job 12: 4-8.

apropriação do mundo natural e das suas possibilidades simbólicas, através da observação mas sobretudo da leitura das obras antigas, umas de carácter eminentemente descritivo e naturalista (embora não correctamente científico) como a *Historia Animalium* de Aristóteles (c. 350 a. C.) ou a *Naturalis Historia* de Plínio o Antigo (c. 77-79), outras já dedicadas à leitura metafísica e moral do reino animal, como o *Physiologus* (obra anónima, escrita em grego no século II). Como seria de esperar, a natural apetência da cultura e do pensamento medieval para a dupla leitura do mundo, numa constante busca do significado menos aparente das coisas e da sua imanência espiritual, fez do *Physiologus* a fonte sistemática – logo seguido das *Etymologiae* de Isidoro de Sevilha (compostas já no dealbar do século VI para o século VII) – dos seus bestiários, repositórios do conhecimento dos vários animais que se sabia ou se supunha habitarem a terra, das suas características físicas e dos seus hábitos, da sua linguagem simbólica e da sua *imagem*. Foi precisamente o seu carácter eminentemente visual, tanto pelas vívidas iluminuras que ilustravam as descrições dos animais como pelo sugestivo dinamismo simbólico das mesmas, que fez do bestiário uma fonte de predilecção da iconografia marginal em geral.

Não será, portanto, de estranhar que um dos ciclos temáticos que podemos circunscrever com maior nitidez na marginalia do cadeiral crúzio seja precisamente o do bestiário, cujas considerações acerca da natureza e das qualidades morais dos animais, tipificadas e personificadas, se tornam apontamentos recorrentes no meio líneo dos cadeirais de cor.

Naturis Bestiarium – animalia quadrupedia

Para principiar a análise dos animais esculpidos no cadeiral de Santa Cruz, a partir das implicações simbólicas do bestiário e da sua frequência no vocabulário *marginal*, teremos em atenção um dos animais mais próximos ao quotidiano do Homem e também um dos mais repetidos na marginalia crúzia: o cão.

Nas *Etymologiae* de Isidoro de Sevilha, o cão é definido como o mais inteligente de todos os animais²⁷¹ e assim permanece nos bestiários medievais, nomeadamente no Bestiário de Aberdeen, um dos mais famosos manuscritos do seu género conservados em território europeu, compilado no século XII e tomado

²⁷¹ HISPALENSIS, Isidorus, *Etymologiae*, Livro XII (traduzido e comentado por Jacques André), Paris, Les Belles Lettres, 1983, p.110.

inevitavelmente como ponto de referência sistemática (sobretudo pela sua integridade e pela facilidade de acesso ao seu conteúdo²⁷²) das presentes considerações acerca das *visões* de animais que os entalhadores da campanha de mestre Machim cristalizaram no cadeiral crúzio. De acordo com o texto deste bestiário, que dedica longa atenção à descrição do cão, da sua bravura e da sua extrema lealdade para com o homem, os pregadores assemelham-se-lhe na medida em que, através dos seus bons exemplos e bons conselhos, como através da confissão, purificam o coração dos homens, tal como a língua do cão purifica as suas feridas²⁷³.

No entanto, e como prova de que nas descrições do bestiário a dualidade dos animais é regra quase absoluta, depressa se repara que o hábito do cão em consumir o seu próprio vômito “*significa aqueles que, após a confissão, reincidem incautamente nos seus erros*”²⁷⁴. Esta oscilação nas implicações morais dos comportamentos e características do cão é tão mais significativa quanto nos permite confirmar o tom definitivamente negativo, porque fundamentalmente adversativo, da *marginalia* do cadeiral crúzio. Se exemplos existem em que o cão surge num contexto bem mais condizente com a fidelidade e companheirismo que o bestiário lhe atribui, como, por exemplo, no cadeiral inglês do mosteiro de Beverley (c. 1520)²⁷⁵, noutros casos prefere-se mostrar o seu lado mais irreflectido ou mais travesso (numa misericórdia do cadeiral galês de St. David surgem dois cães a disputar um osso e no cadeiral alemão de Kleve esculpiu-se o conhecido motivo do cão com a cabeça no pote²⁷⁶). No entanto, poucos casos há em que, como no cadeiral de Santa Cruz, se tenha procurado tão insistentemente vincar os seus defeitos e as suas associações depreciativas, através da combinação de fórmulas já cristalizadas pela iconografia dos cadeirais de coro: aparecem-nos, então, os motivos do cão com osso, do cão com a cabeça no pote, do cão

²⁷² Graças ao projecto exemplar levado a cabo pela Universidade de Aberdeen para tornar divulgar e tornar acessível esta obra felizmente conservada (Aberdeen University Library MS 24), é possível aceder a todas as imagens do manuscrito, bem como ao texto integral, transcrito e traduzido no site “The Aberdeen Bestiary Project” (<http://www.abdn.ac.uk/bestiary/index.hti>)

²⁷³ “*Cuius figuram in quibusdam rebus predicatorum habent, qui semper admonendo ac exercendo que recta sunt insidias diaboli propellunt, ne thesaurum domini, id est animas Christianorum rapiendo ipse auferat. Lingua canis dum lingit vulnus curat. Quia peccorum vulnera cum in confessione nudantur, sacerdotum correctione mundantur. Intestina quoque hominis curat lingua canis, quia secreta cordis sepe mundantur opere et sermone doctoris.*” in *The Aberdeen Bestiary*, fl. 19v, disponível online (in <http://www.abdn.ac.uk/bestiary/translat/19v.hti>)

²⁷⁴ “*Quod canis ad vomitum redeat, significat quosdam post peractam confessionem incaute ad perpetrata facinora redire.*” in *The Aberdeen Bestiary*, fl. 25r, disponível online (in <http://www.abdn.ac.uk/bestiary/translat/19v.hti>)

²⁷⁵ Vide Vol. II, Anexo II, Fig. 57.

²⁷⁶ Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 90 e 91.

acorrentado e até mesmo do cão hidrófobo e hibridizado, todos eles passíveis de uma interpretação ligada à ilustração de defeitos e pecados e à indução de conclusões moralizadoras.

No primeiro caso, temos como que um cruzamento de referências entre o bestiário, o fabulário greco-latino e a cultura popular dos provérbios, na medida em que a imagem do cão que rói ou transporta um osso na boca reporta-se tão facilmente aos pecados da inveja e da cobiça, como às fábulas do *Cão e a Sombra* e do *Cão Invejoso*²⁷⁷, repetidas vezes sem conta nas várias edições e versões das Fábulas de Esopo, como ainda à expressão popular “*dois cães a um osso.*” Trata-se, como a grande maioria das imagens que se incluem nessa categoria inquieta da *marginalia*, de uma referência visual com profundas raízes no pensamento e na oralidade popular e profana, cuja eficiência na transmissão de mensagens moralizadoras depressa foi apropriada pela Igreja. Daí que possamos encontrá-la plasmada em diversos suportes, ao longo de vários séculos e em territórios distintos, nomeadamente, e a nível literário, na obra de Geoffrey Chaucer (*The Canterbury Tales*, 1387-1400), onde encontramos já esta associação do cão à cobiça vã: “*We strive as the hounds did for the bone/they fought all day, and their share was none*”.²⁷⁸

Segundo Paulo Pereira, ao traçar um claro paralelo entre estes motivos caninos do cadeiral crúzio e os da tábua de *Cristo e o Centurião*, da Charola de Tomar (c.1510), “*o cão que rói é uma imagem negativa, síntese do mal*”²⁷⁹. A propósito desta pintura, aliás, é necessário salientar a representação simultânea das duas visões do cão que vimos já plasmadas no bestiário e no pensamento da época: o cão negro que rói um osso é acompanhado pelo cão branco, sereno e fiel, algo que, na opinião de Dagoberto Markl e Fernando António Pereira que não só representa “*um verdadeiro mistério*”, pela implicação do “*combate entre o bem e o mal, entre a virtude e o vício*”²⁸⁰, como indicia também uma cultura artística especificamente flamenga. Ora, se como Paulo Pereira bem esclareceu, a preferência iconográfica pelas psicomaquias foi tão comum no meio

²⁷⁷ Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 92 e 93.

²⁷⁸ No original “*We stryve as dide the houndes for the boon; They fought al day, and yet hir part was noon.*” CHAUCER, Geoffrey, *The Canterbury Tales (The Knight's Tale)*, l. 1177 e 1178 (in <http://www.courses.fas.harvard.edu/~chaucer/teachslf/kt-par1.htm>)

²⁷⁹ PEREIRA, Paulo. *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, p. 171.

²⁸⁰ MARKL, Dagoberto e BAPTISTA PEREIRA, Fernando António. “História da Arte em Portugal”, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, vol. 6, p. 89.

artístico português como no flamengo²⁸¹, cremos que as formas de que ela se reveste neste momento específico do século XVI assumem, de facto, um grande contributo da difusão da arte flamenga e das suas preferências iconográficas. Neste sentido, vemos surgir recorrentemente o motivo do cão com o osso, na sua versão simplificada ou na versão completa de dois cães que disputam o mesmo osso, como metáfora da inveja e da cobiça, tanto em conjuntos corais tão distantes quanto tão distantes quanto o de St. David de Llawhaden, anteriormente referido, como em obras de Hieronymus Bosch, Gerard David ou Hans Holbein²⁸².

Esta conotação com a inveja associa-se frequentemente, e inclusivamente na pintura, à vaidade e à vanglória, através da figura do cão que orgulhosamente ostenta a sua coleira de guizos. No cadeiral de Santa Cruz, ele surge literalmente acorrentado a uma misericórdia. A estranha modelação do corpo deste cão, transformado numa figura quase monstruosa dificultou durante algum tempo a sua identificação, tanto que mesmo a experiência de Elaine Block não lhe permitiu identificar senão um “*monstro com coleira de guizos*”²⁸³. Já Augusto Nunes Pereira viu nesta misericórdia o cão da fábula de Fedro, alimentado pelo homem mas eventualmente consumido pela falta de liberdade, sendo esta uma associação à fabularia que Maria Manuela Braga redirecciona para Esopo²⁸⁴. De facto, o cão acorrentado repete-se no cadeiral do Funchal, com a clareza de linhas característica das suas misericórdias²⁸⁵. No entanto, apresentando-se ambos notoriamente magros, espanta-nos a sua ligação à fábula em que “*o lobo encontra um cão bem composto de carnes, dando provas de bem tratado*”²⁸⁶. No entanto, como referimos já, esta insistência na magreza do cão pode estar relacionada, de um ponto de vista simbólico, com o desfecho e a moral da fábula: a liberdade é mais preciosa do que qualquer conforto aparentemente gratuito. Qualquer que seja a sua fundamentação efectiva, a verdade é que o motivo acabou por ser absorvido pela iconografia da época, repetindo-se em locais absolutamente distintos e sob vários suportes, desde a decoração de cadeirais de coro – como no exemplar alemão de Blaubeuren²⁸⁷ – à própria pintura, encontrando-se, uma vez mais, na Charola do Convento de Cristo em Tomar. Para além deste, também o motivo do cão hidrófobo,

²⁸¹ PEREIRA, Paulo. *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, p. 129

²⁸² *Vide* Vol. II, Anexo II, Figs. 94 a 97.

²⁸³ BLOCK, Elaine C., *Corpus of Medieval Misericords: Iberia*, Turnhout, Brepols, 2004, p.8.

²⁸⁴ BRAGA, Maria Manuela, *Os Cadeirais de Coro no Final da Idade Média em Portugal*, p. 172.

²⁸⁵ *Vide* Vol. II, Anexo II, Fig. 98.

²⁸⁶ PEREIRA, Augusto Nunes, *Do Cadeiral de Santa Cruz*, p. 92.

²⁸⁷ *Vide* Vol. II, Anexo II, Fig. 99.

raivoso e ameaçador, constitui um dos elementos mais consistentes da marginalia do cadeiral crúzio, ladrando quase *ruidosamente* sobre os painéis que separam as cadeiras, ou repetindo-se sob uma miríade de formas híbridas na longa galeria de criaturas monstruosas dos apoia-mãos.

Outro animal interessante, pela sua caracterização no bestiário e pela sua peculiar aparição no cadeiral, em articulação com outra imagem, ambas presentes em misericórdias, é a da cabra. A relação que aqui estabelecemos entre a escultura de uma cabra que se equilibra no espaço da misericórdia, apoiando as patas dianteiras na mísula como se quisesse chegar a qualquer coisa que fica fora do espaço restrito do assento, e representação de uma folha sinuosa, semelhante a um dente-de-leão ou outra erva silvestre²⁸⁸, justifica-se e apoia-se em numerosos paralelos, verificáveis ao nível da iconografia e da literatura. Desde Plínio, passando por Isidoro de Sevilha, até aos bestiários propriamente ditos, todos referem a associação da cabra selvagem, ou cabra montês, ao seu alimento favorito, as ervas ou arbustos²⁸⁹, que escolhia cuidadosamente, posto que era dotada de uma excelente visão. Para além disto, se por acaso fosse ferida, corria a procurar determinada erva medicinal que, apenas pelo toque, a curava. Da mesma forma, o bom pregador sabia escolher os melhores escritos e meditar sobre eles e, sempre que se encontrasse ferido pelo pecado, corria em direcção a Cristo, que igualmente o curava, livrando-o do demónio por via da confissão²⁹⁰. Uma vez mais, o tema escolhido para ornar as misericórdias do cadeiral crúzio não foi, de forma alguma, inconsequente, relacionando-se com o comportamento exemplar que se esperava por parte dos religiosos. Ainda que não possamos descartar a tradicional associação da cabra e do bode ao pecado da luxúria, não podemos também deixar de ter em consideração a grande repercussão que as ideias acima enunciadas acabaram por ter, mesmo em Portugal. No *Horto do Esposo*, as características naturais e as implicações morais da cabra montês são enunciadas de forma idêntica à que vemos nos bestiários: “*vee muy agudamête e mora ênos muy altos motes [...] E esta animalia he temerosa e nõ se sabe defender seno fugindo. E diz Aristoteles que, quando he chagada, que come hũa herva que chama dracũdea e asy tira a seeta ou dardo do corpo. E, assy como esta animalia vee muy agudamête, bem asy Jhesu Christo vee muy claramente os*

²⁸⁸ Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 101 e 102.

²⁸⁹ Cf. HISPALENSIS, Isidorus, *Etymologiae*, Livro XII, p.48.

²⁹⁰ *The Aberdeen Bestiary*, fl. 25r (disponível online: <http://www.abdn.ac.uk/bestiary/translat/14v.hti>).

aseytamêtos do diaboo, que se não pode esconder nãe cobrir da sua sabẽça.”²⁹¹ E no *Auto das Fadas* (1511), diz Gil Vicente que “*Este animal se apacenta na mais aspera verdura por experimentar ventura.*”²⁹² Não surpreende, portanto, que a cabra que tenta alcançar os ramos de um arbusto ou se debruce sobre as ervas se tenha tornado um motivo decorativo frequente, fazendo ecoar as iluminuras dos bestiários²⁹³ sobre os mais variados suportes, nos mais variados locais. De facto, não temos de ir mais longe do que a Sé Velha de Coimbra para voltar a encontrar, na cercadura do retábulo de Olivier de Gand, a imagem do caprino que se empoleira em ramos de sinuosa folhagem²⁹⁴.

Naturis Bestiarium – De avibus

“*As aves têm um só nome, mas uma grande variedade de espécies. Porque, tal como diferem no seu aspecto, diferem na sua natureza. Porque algumas são ingênuas, como as pombas; outras são ardilosas, como a perdiz; algumas vêm obedientemente à mão, como os falcões; outras evitam-na, como os garamantes...*”²⁹⁵

Reiteradamente, o bestiário medieval fixou durante longos séculos as qualidades naturais e morais de animais reais e míticos, fazendo dos seus comportamentos e características intrínsecas exemplos a seguir ou a evitar pelos homens. É isso, precisamente, que se denuncia ao fazer corresponder a diversidade do *aspecto* das aves à diversidade da sua *natureza* no excerto supracitado, e é isso também que se pretende transmitir ao colocar aves como o corvo ou o melro, a coruja e o morcego (então considerado como pássaro) entre a marginalia do cadeiral de Santa Cruz.

Ora, a primeira ave a surgir durante a inventariação dos motivos decorativos das misericórdias, com paralelo numa outra cadeira do lado da Epístola (M5 e M23)²⁹⁶, será

²⁹¹ *Horto do Esposo, apud cit.* CHAVES, Maria Adelaide Godinho, *Formas de Pensamento em Portugal no século XV*, Lisboa, Livros Horizonte, [s.d.], p. 184.

²⁹² VICENTE, Gil, “Auto das Fadas”, *Colecção Clássicos Sá da Costa*, vol. V, Lisboa, Ed. Marques Braga, 1944, pp.206-217.

²⁹³ Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 103 e 104.

²⁹⁴ Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 105 e 106.

²⁹⁵ Tradução da autora a partir da transcrição latina e versão inglesa do original: “*Unum autem nomen avium sed genus \diversum. Nam sicut species sibi differunt, ita et nature \diversitate. Nam alie simplices sunt ut columbe, alie astute \ut perdix, alie ad manum se subiciunt ut accipitres, alie reformi\dant ut garamantes.*” in *The Aberdeen Bestiary*, fl. 25r

(disponível online: <http://www.abdn.ac.uk/bestiary/translat/25r.hti>)

²⁹⁶ Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 107 e 108.

provavelmente a representação de um corvo ou um melro e seu significado no contexto do cadeiral, talvez mais do que relacionado com o ciclo do fabulário, do qual não encontramos nenhuma pista narrativa em qualquer outra misericórdia, deverá ligar-se à visão que o bestiário medieval nos lega destas aves.

A sua identificação com o corvo²⁹⁷ carece, antes de mais, de uma ressalva prévia, dada a natural confusão que frequentemente sobrevém a partir do confronto com este mesmo legado literário. Isto porque, se os escritos da época estabelecem já a distinção entre duas espécies particulares, o *corvus cornix* e o *corvus corax*, associando-lhes comportamentos simbólicos diferentes, esta distinção raramente é vertida para o domínio da representação artística - exceptuando-se aqui, como é óbvio, a ilustração dos próprios bestiários, que alcançou por vezes um apuramento descritivo quase naturalista.

Assim, Maria Manuela Braga acentua a identificação estabelecida pela cultura popular entre o corvo (*corvus corax*) e o comportamento traiçoeiro, perceptível tanto no fundo proverbial português quanto no castelhano, associando ainda a sua conotação negativa ao “*facto destes animais abandonarem as crias (como se diz no Physiologus)*.”²⁹⁸ Embora a maior parte das versões do *Physiologus* não contenham referências directas ao corvo (nas obras que consultámos²⁹⁹, ele surge apenas como apontamento em episódios protagonizados pela raposa), este pressuposto poderá filiar-se na ideia de que referida ave não alimenta os filhos até que lhes reconheça a cor negra das penas, alimentando-os depois abundantemente³⁰⁰, o que denota claramente a conotação negativa de um ser caprichoso e avaro, frequente símbolo do mal.

Por outro lado, a tradição do bestiário diz-nos também que o corvo (*corvus cornix*), não só é monógamo e sempre fiel ao seu par, como protege e cuida das suas crias atentamente, servindo de exemplo para os homens no que diz respeito às responsabilidades da paternidade, sobretudo numa altura em que o aborto e o infanticídio eram uma realidade diária e uma preocupação para a Igreja. No bestiário

²⁹⁷ Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 109 e 110.

²⁹⁸ BRAGA, Maria Manuela Correia. *Os Cadeirais de Coro no Final da Idade Média em Portugal*, p. 212.

²⁹⁹ Cf. *Physiologus: a metrical bestiary of twelve chapters by Bishop Theobald (1492)*, (trad. Alan Wood Rendell), London, John & Edward Bumpus, 1928; ARMISTEAD, Mary Allyson, *The Middle English Physiologus: A Critical Translation and Commentary*, Blacksburg, [s.n.], 2001.

³⁰⁰ Cf. ANGLICUS, Bartolomaeus. *De proprietatibus rerum*. Anton Koberger, 1483, Livro XII (cópia conservada na Universidade Complutense de Madrid (disponível online: <http://www.archive.org/stream/depropriatibus00anglgoog#page/n5/mode/1up>)); *The Aberdeen Bestiary*, fl. 37r (disponível online: <http://www.abdn.ac.uk/bestiary/translat/37r.hti>)

concretiza-se assim a exortação: “*Aprendam os homens a amar os seus filhos pelo exemplo e a piedade do corvo. Quando os seus filhos estão em voo, os corvos seguem-nos atentamente e alimentam-nos ansiosamente quando eles estão fracos. E só prescindem da sua responsabilidade de alimentar as suas crias passado muito tempo. Pelo contrário, as mulheres do nosso género rapidamente desmamam os seus filhos, mesmo aqueles que amam.*”³⁰¹ Aviso simultaneamente interno e externo, ou seja, ao nível dos comportamentos dos próprios religiosos e da sociedade na qual se inseriam com um corpo familiar, a simbologia doutrinal do corvo, aplicada como hipótese às aves das misericórdias do cadeiral crúzio, poderia perfeitamente implicar a ilustração da fidelidade conjugal, materializada na presença de duas aves idênticas e metaforizada na fidelidade dos cónegos à Fé com a qual se haviam comprometido, bem como a diligência paternal que deveriam aplicar à condução dos seus fiéis, já que a via canonical regente dos crúzios, por ser mais flexível e permissiva, contemplava uma acção pastoral nem sempre comum entre estas ordens monásticas³⁰². Ilustraria, simultaneamente, a necessidade do cultivo dessas mesmas virtudes entre os próprios fiéis, remetendo-se, em última análise, e por antinomia, para a frequência dos pecados do *século*, neste caso a infidelidade e a negligência infantil consumada sobretudo, como já referimos, no aborto e no infanticídio. Apesar da habitual oscilação simbólica dos animais do bestiário entre o bom e o mau exemplo, o corvo possui quase sempre uma carga simbólica negativa.

Assumindo também a identificação das esculturas das referidas misericórdias como corvos, e estendendo até esta identificação à M6 – algo que, pelas semelhanças físicas da ave aí representada, se afigura provável –, Augusto Nunes Pereira soube, sem passar necessariamente pelo âmbito do bestiário, explorar a sua carga simbólica negativa de uma forma não determinista. A propósito dela, este autor recorre às Metamorfoses de Ovídio para explicar a transformação do corvo de ave branca em ave negra, indício de punição e de queda em desgraça de um animal que, a partir daí, seria frequentemente conotado com maus presságios, tanto nos escritos clássicos como tradição oral portuguesa, que retoma precisamente a associação desta ave à necrofagia

³⁰¹ Tradução da autora a partir da transcrição latina e versão inglesa do original: “*Discant homines amare filios ex usu et pieta/te cornicum, que etiam volantes filios comitatu sedulo prose\ quantur, et sollicite ne teneri forte deficiant, cibum suggerunt,\ ac plurimo temporis spacio nutriendi officia non relinquunt. At vero femine nostri generis cito ablactant etiam illos quos dili\ gunt...*” in *The Aberdeen Bestiary*, fl. 58r, (disponível online: <http://www.abdn.ac.uk/bestiary/translat/58r.hti>)

³⁰² Cf. GOMES, Saul António, “A religião dos clérigos: vivências espirituais, elaboração doutrinal e transmissão cultural”, p.362-363.

indiciada no episódio bíblico das aves de Noé³⁰³. Embora este não se referira pejorativamente ao corvo, acaba por dar à pomba um protagonismo positivo que terá dado origem ao desenvolvimento de leituras posteriores que perfilharam a ideia da pomba abençoada que retorna à Arca para dar as boas novas a Noé, por oposição ao corvo que se entrega ao *festim* resultante do dilúvio. Apesar destas associações nocivas, o corvo foi tendo, acautela Augusto Nunes Pereira, momentos de reabilitação, tanto através da Bíblia como da hagiografia, acompanhando fielmente figuras como o profeta Elias, S. Vicente, S. Bento e S. Paulo Eremita³⁰⁴.

A força desta hipótese de identificação – que pretende sobretudo funcionar como exercício reflexivo acerca das possibilidades simbólicas da iconografia marginal de um cadeiral de coro, e nunca como simples obsessão taxonómica – não anula, no entanto, a validade de outras possibilidades.

Desta forma, a segunda hipótese de identificação destas aves faz-se no sentido da sua ligação ao melro³⁰⁵ e deste à insídia da luxúria e ao prazer carnal, veiculada também pelo bestiário. Significativamente, esta relação entre o melro e o pecado estabelece-se fundamentalmente através do canto melodioso da ave e do seu voo gracioso, evocador de uma dança tentadora. Já Isidoro de Sevilha, nas suas Etimologias, dizia que ao melro se dava o nome de *medula* pela sua capacidade de cantar ritmicamente³⁰⁶. Actividade fundamental do espaço coral e da comunidade religiosa reunida *em coro*, o canto servia de instrumento de adoração e louvor, de exercício de virtude e de elevação do espírito, na sua vertente litúrgica, porém, a sua versão mais cruamente profana era vista como algo prejudicial e nocivo no seio da igreja, pelo menos em teoria. É este, aliás, um dos pressupostos teóricos que se pretendem pôr em prática a partir do Concílio de Trento, pretensão patente na algo tardia determinação do *Ordinário* de Santa Cruz, de 1579, de que “*Nenhum religioso da Congregação cantará cantigas profanas no mosteiro nã fora delle sob pena de culpa graue.*”³⁰⁷ Ora, ainda que esta proibição indicie precisamente o cultivo do canto profano dentro do mosteiro cruzio, nada nos leva a crer que o conteúdo destas composições tivesse algo a ver com a

³⁰³ Cf. PEREIRA, Augusto Nunes. *Do Cadeiral de Santa Cruz*, p. 52 e 53.

³⁰⁴ Cf. PEREIRA, Augusto Nunes. *Do Cadeiral de Santa Cruz*, p. 53.

³⁰⁵ Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 111 e 112.

³⁰⁶ “*Ysidorus de merula: Merula\ antiquitus medula [PL, modula] vocabatur, eo quod moduletur.*” in *The Aberdeen Bestiary*, fl. 49v, (disponível online, in <http://www.abdn.ac.uk/bestiary/translat/49v.hti>)

³⁰⁷ “Ordinário dos Canonicos Regulares da Ordem do Bemaventurado nosso padre S. Augustinho, da congregação de Sancta Cruz de Coimbra”, Lisboa, 1579, fol. 81 e 81v, in PINHO, Ernesto Gonçalves de. *Santa Cruz de Coimbra, centro de actividade musical...*, p. 33.

melodia veladamente libidinosa transportada pelo melro e subtilmente condenada pela sua colocação entre o espaço semântico marginal das misericórdias. Bem conhecida de todos os religiosos era, efectivamente, a relação desta ave com as ardências da luxúria, experimentadas por S. Bento de forma particularmente aguda, como descreve S. Gregório: “*Estando um dia sozinho o abençoado Bento, apareceu o tentador. Porque uma ave pequena e negra, vulgarmente chamada de melro [merula] começou a voar junto do seu rosto de forma tão sinuosa que Bento poderia tê-la agarrado se quisesse. Mas ele fez o sinal da cruz, e a ave partiu. Depois da partida da ave, tamanha foi a tentação da carne como o santo homem jamais havia experimentado. Porque, enfim, o espírito maligno colocou perante os olhos da sua mente a imagem de uma mulher que havia visto.*”³⁰⁸ Culminando a narrativa no acto desesperado de S. Bento que, despojado já das suas vestes, se entrega à tortura física num monte de silva de forma a evitar a contaminação dos sentimentos luxuriosos, rapidamente se confirma, uma vez mais, a mulher como instrumento do demónio para a queda do homem em pecado e se consagra, também, o melro como símbolo da tentação dos prazeres carnavais, a serem evitados a todo o custo por aqueles que procuram a disciplina da verdadeira fé.

Para além destas duas, a única ave (no sentido actual do termo) que encontramos isoladamente numa misericórdia do cadeiral é a coruja, cuja dupla simbologia a transforma num elemento desejado pela *marginalia*, tão dada à ambiguidade absoluta quanto a uma linguagem quase maniqueísta. Assim, a associação da coruja à sabedoria e à prudência, mas também aos maus presságios, à noite e à morte é perfeitamente apropriada ao espaço do cadeiral, onde o sagrado e o profano tão depressa se separam como se confundem. E esta adequação é tão mais verdadeira quanto a imagem da coruja se associa à de um outro ser alado, durante muito tempo considerado também um pássaro, e igualmente dado à ambiguidade: o morcego. Cremos, efectivamente, que as imagens da coruja (*noctua*) e do morcego (*vespertilio*)³⁰⁹ constituem mais uma combinação temática no sistema dialogante de pares que podemos vislumbrar na quase totalidade do conjunto de misericórdias do cadeiral de Santa Cruz. Próximas pelo seu

³⁰⁸ Tradução da autora a partir da transcrição latina e versão inglesa do original: “*Quadam vero die dum solus esset beatus Benedictus, temptator affu\ it. Nam nigra parvaque avis que vulgo merula vocatur\ circa eius faciem volitare cepit, eiusque vultui importu\ ne insistere, ita ut capi manu posset, si hanc vir sanctus\ tenere voluisset. Sed signo crucis edito, recessit avis.\ Tanta autem carnis temptatio avi eadem recedente se\ cuta est, quantam vir sanctus nunquam fuerat expertus. Quan\ dam namque aliquando feminam viderat, quam ma\ lignus spiritus ante eius mentis oculos reduxit.*” in *The Aberdeen Bestiary*, fl. 49v, disponível online (in <http://www.abdn.ac.uk/bestiary/translat/49v.hti>)

³⁰⁹ Vide Vol. II, Anexo I, inventário de misericórdias (M40 e M52).

aspecto, já que tanto a qualidade do talhe quanto a própria apresentação dos animais são idênticos, fazendo prever o trabalho de uma mesma *mão*, elas aproximam-se também pela sua simbologia e pela frequência com que surgem, isoladamente mas também em estreita convivência, em cadeirais de coro e manuscritos iluminados, como é o caso, por exemplo, do cadeiral holandês de Oude Kerk (Amesterdão, 1480)³¹⁰ ou do bestiário trecentista (MS. Douce 151) da Bodleian Library³¹¹.

Numa confirmação do tom geral de advertência da marginalia do cadeiral crúzio, estes animais nocturnos não têm como objectivo funcionar como apontamentos naturalistas do mundo exterior, mas sim trazer à mente dos ocupantes das suas cadeiras alguns aspectos da sua simbologia e, portanto alguns avisos específicos. Em relação à coruja, e embora o Bestiário de Aberdeen lhe seja particularmente favorável, ao compará-la com Cristo, que ama a *escuridão*, metaforicamente entendida como os pecadores com os quais ele procura conviver de forma a resgatá-los da noite profunda em que se encontram³¹², a sua associação literal à escuridão nocturna remeteu-a para os domínios da ignorância, num interessante paradoxo com o que acontecia na Antiguidade greco-romana e que acontece ainda hoje. Recusando-se a encarar a luz, ela assemelhava-se aos judeus, que recusavam a iluminação da verdadeira fé – lembre-se que a Sinagoga era quase sempre representada de olhos vendados – pelo que a assimilação simbólica entre ambos foi frequente e terá mesmo ocasionalmente sofrido uma completa identificação, como num poema do século XII, referido por Francis Bond, em que se diz que Cristo foi morto por corujas, “*Christus a noctuis datur supplicio*”³¹³.

Da mesma forma, também o morcego não é completamente desconsiderado no bestiário, onde se realça até a sua exemplar qualidade de ser solidário, já que, tendo os morcegos o hábito de se pendurarem uns nos outros, como que formando um cacho de uvas, e dando-se o caso de cair o primeiro, cairiam todos³¹⁴. Todavia, aquilo que mais se

³¹⁰ Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 113 e 114.

³¹¹ Cf. YAPP, Brunsdon. *Birds in medieval manuscripts*, The British Library, London, 1981, p. 40.

³¹² “*Mystice nicticorax Christum\ significat qui noctis tenebras amat, quia non vult mortem peccatoris\ sed ut convertatur et vivat.*” *The Aberdeen Bestiary*, fl. 35v, disponível online (in <http://www.abdn.ac.uk/bestiary/translat/35v.hti>)

³¹³ BOND, Francis. *Wood Carvings in English Churches. I. Misericords*, p. 47.

³¹⁴ “*...sibi invicem adherent et quasi specie botrionis ex aliquo loco pendent, ac si se ultima queque laxa\ verit, omnes resolvuntur, quod fit quodam munere caritatis que dif\ [A, ficile in hominibus huiusmodi reperitur.*” *The Aberdeen Bestiary*, fl. 51v, disponível online (in <http://www.abdn.ac.uk/bestiary/translat/51v.hti>)

salientava a propósito deste animal era o facto, absolutamente estranho, de se tratar de uma ave com dentes em vez de bico, pregas de pele em vez de asas, pêlo em vez de penas e crias dadas à luz naturalmente em vez de chocadas em ovos³¹⁵. Em termos de implicações morais, e como bem salientou Augusto Nunes Pereira, estas observações transportavam consigo a duplicidade e a hipocrisia de uma criatura que “*parece o que não é, e é o que não parece*”³¹⁶. Este aspecto foi, aliás, versado pelo fabulário greco-romano através da fábula do Morcego, as Aves e os Animais Terrestres³¹⁷, parte do legado de Esopo, com a mesma intenção moralizadora e adversativa. Segundo esta, encontrando-se as aves e as bestas prestes a entrar em guerra, e precisando o morcego de tomar uma das partes, este não soube decidir-se, mudando constantemente de facção até que a paz acabou por se antecipar ao conflito e nenhum dos grupos quis incluí-lo nas celebrações, pelo que o morcego fugiu da luz para se entregar às escuras sombras da noite. Desta forma se explica o carácter noctívago do morcego como consequência de um defeito moral, e simultaneamente se faz da característica indefinição biológica deste animal um exemplo da indefinição do carácter dos indecisos e dos cobardes, que hesitam em vez de agir, que não se sabem definir e por isso não têm onde se incluir, que querem tomar dois lados e acabam por não aceites em nenhum. Motivo muito frequente na *marginalia* dos cadeirais de coro, o morcego, enquanto “*vile animal*”³¹⁸, tem acima de tudo, uma óbvia conotação com a noite, a tentação, o medo e o demónio, elementos compreensivelmente relegados para o espaço mais ou menos controlado da periferia do domínio religioso.

De conotação muito mais positiva no âmbito deste conjunto escultórico e temático, são outras aves, de conotação eminentemente religiosa, por oferecerem o bom exemplo de forma directa e não inferida, como acontece com as restantes. Entre estas, destaca-se, pelo seu número a águia, logo seguida do pelicano.

A primeira, que cremos encontrar-se repetida por várias vezes nos apoia-mãos do cadeiral, assumiu desde cedo uma carga simbólica de poder e *status* extremamente apetecida pela Igreja, sucessora das estruturas do Império Romano. Símbolo heráldico

³¹⁵ Cf. *The Aberdeen Bestiary*, fl. 51r e 51v

(disponível online: <http://www.abdn.ac.uk/bestiary/translat/35v.hti>)

³¹⁶ PEREIRA, Augusto Nunes, *Do Cadeiral de Santa Cruz*, p. 44.

³¹⁷ Cf. GIBBS, Laura. *Aesop's Fables. A new translation by Laura Gibbs*. Oxford, Oxford University Press, 2002 (disponível online, in <http://mythfolklore.net/aesopica/oxford/363.htm>). *Vide* Vol. II, Anexo II, Fig. 115.

³¹⁸ *The Bestiary of Aberdeen*, fl. 51v, (disponível online: <http://www.abdn.ac.uk/bestiary/translat/51v.hti>)

por excelência, animal simbólico de um dos Evangelistas, ela tinha também no bestiário um reflexo da sua superioridade, enquanto elemento metafórico e enquanto parte de um reino animal frequentemente fantasiado. Desde Isidoro de Sevilha – cuja obra, como vimos, era já subsidiária de um legado mais espesso – que os escritos medievais perpetuavam a ideia de que a águia era dotada de uma capacidade de visão extraordinária, sendo capaz de olhar a luz solar sem hesitação e tendo por hábito rejeitar as crias que o não conseguissem fazer³¹⁹. Quando a idade lhe começava a turvar a vista, ela voava em direcção ao Sol, aproximando-se de tal forma que queimava os olhos e as penas e assim, cega e moribunda, mergulhava por três vezes numa nascente de água pura, acabando por recuperar a sua visão e a sua juventude. As implicações teológicas destas supostas características são evidentes, pois todo o cristão deveria mergulhar “*por três vezes nas águas regeneradoras do baptismo, em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo*”³²⁰. As águias que se repetem continuamente entre as convulsivas criaturas dos apoia-mãos deverão, assim, cumprir – a par do seu evidente papel decorativo e estruturante no contexto rítmico do conjunto – uma função simbólica de contenção do mal e do pecado, do desconforto e da punição latente das restantes figuras, com metáfora para a possibilidade de salvação, regeneração e resgate da alma.

No mesmo sentido se deverá entender a presença do pelicano num dos painéis laterais das cadeiras do lado do Evangelho. Símbolo omnipresente na arte religiosa de quase todas as épocas, o pelicano em piedade tem uma longa história de relação metafórica com o sacrifício purificador, de si próprio e dos outros, que, como argutamente apontou Francis Bond, vai desde S. Tomás de Aquino a Shakespeare. Apesar de algumas variantes, veiculou-se a ideia de que, perante as crias mortas (por si própria ou pelo progenitor) o pelicano fêmea infligia golpes no próprio peito até que o sangue, ao jorrar, ressuscitasse e alimentasse as pequenas aves. O pelicano é, assim, um claro símbolo cristológico, posto que Cristo também ofereceu o seu sangue em sacrifício para salvar e regenerar a Humanidade.

No entanto, cremos que no cadeiral crúzio a figura do pelicano surge com um sentido mais específico, que não só concorre para a compreensão da enigmática figura do monge que com ele partilha o espaço superior do painel lateral como, por via desta relação, nos permite estabelecer, pela primeira vez, uma ligação explícita entre a

³¹⁹ Cf. HISPALENSIS, Isidorus, *Etymologiae*, Livro XII, p.230.

³²⁰ BOND, Francis, *Wood Carvings in English Churches. I. Misericords*, p.35.

iconografia do cadeiral e o próprio conteúdo dos cânticos corais entoados naqueles espaço. “*Eu sou como o pelicano no deserto*”³²¹ era o verso salmístico evocado por quantos pretendiam explicar as características do pelicano, tido nos bestiários como ave autóctone do deserto Egípcio e, portanto, equivalente dos homens que procuravam a solidão, o recolhimento e o retiro do mundo, como meio de fuga ao pecado³²². No seu comentário ao salmo 102, Santo Agostinho enunciou as características do pelicano (e também do mocho, ainda que com menor atenção), enfatizando precisamente a sua existência em locais desconhecidos e solitários e a sua relação com Cristo³²³. O monge sentado em frente a uma modesta cabana, *como o pelicano no deserto*, será então o asceta que, sacrificando a sua vida mundana, se retira em busca da regeneração e da ressurreição da alma que só o exemplo de Cristo lhe poderá oferecer.

1.1.2. O Ciclo do Fabulário

Frequentemente colocadas em estreito diálogo com o discurso do Bestiário, as fábulas parecem ter servido muitas vezes como veículo rápido e incisivo dos conteúdos especificamente moralizadores dessas descrições dos animais. À brevidade do texto que, escrito ou dito, era fácil de transmitir e decorar, juntava-se o fascínio quase arquetípico pelo protagonismo dado aos animais e a previsibilidade da sua conclusão e assimilação dos seus óbvios pressupostos morais possibilitaram a enorme longevidade e o enorme sucesso destas pequenas histórias junto dos mais variados grupos sociais. Progressivamente aumentado e transformado, o legado de Esopo e de Fedro foi cristalizando uma longa tradição oral que, inscrita depois na literatura de *exemplo*, tinha como objectivo fundamental propiciar “*ao leitor e auditor uma fácil lição de tipo moral e edificante*”³²⁴, bebendo frequentemente do conhecimento do bestiário e vertendo, por sua vez, esse conhecimento, já digerido e aligeirado, sob a forma de dito proverbial. Cumprindo, assim, uma função eminentemente didáctica, a fábula assume particular

³²¹ *Bíblia*, Salmos 102:6

³²² *The Bestiary of Aberdeen*, fls. 34v e 35r

(disponível online: <http://www.abdn.ac.uk/bestiary/translat/34v.htm> e <http://www.abdn.ac.uk/bestiary/translat/35r.htm>)

³²³ SCHAFF, Philip, *St. Augustine: Exposition on the Book of Psalms*, New York, Christian Literature Publishing., 1886, p.877.

³²⁴ LANCIANI, G. e TAVANI, G. (dir.). “Fábula”, *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993, p. 253.

importância no contexto da compreensão da própria *marginalia* e sobretudo da sua colocação entre a espontaneidade e a intencionalidade.

Efectivamente, por mais que o domínio específico deste vasto e heterogéneo vocabulário artístico se furte à aplicação de definições e atribuições deterministas e unívocas, torna-se evidente que, no cadeiral de Santa Cruz, como em tantos outros cadeirais e em tantos outros objectos ou espaços artísticos pelos quais se disseminam estas imagens marginais, a sua existência e as suas especificidades temáticas não só são perfeitamente intencionais como cumprem uma função moralizadora, exemplar e educativa. Nada disto exclui, obviamente, a vertente lúdica dessas mesmas imagens, da mesma forma que esta não se esgota no carácter didáctico das fábulas, cuja fórmula era, ela própria, concebida para entreter: ou *educar entretendo*. Desta forma, não surpreende que o programa decorativo do cadeiral crúzio seja rico em imagens retiradas do fabulário, funcionando algumas misericórdias como autênticos Isopetes esculpidos e, significativamente, divididos por episódios – talvez por imposição de um *modus operandi* que não consentia a complexidade da colocação de mais do que duas figuras por misericórdia, talvez por opção consciente e concertada dos encomendantes e do mestre do cadeiral, que preferiram complexificar a leitura das imagens pela aposta na complementaridade de pares de misericórdias, hipótese que se torna tão mais interessante quanto nos é possível reconhecer situações em que a síntese foi preferida e, acima de tudo, eficaz, como é o caso da ilustração da fábula da Raposa e da Cegonha nos Provérbios Flamengos, de Pieter Brueghel (1559).

De acordo com Augusto Nunes Pereira, “no Cadeiral, a raposa simboliza o tentador, o demónio, que também usa os mais diversos ardis. Louis Réau informa que este tema é um dos assuntos favoritos dos entalhadores das «misericórdias»”³²⁵. É-o, de facto. E esta preferência faz-nos questionar precisamente o tipo de mensagem que o/os entalhador/es das misericórdias de Santa Cruz queriam transmitir através das várias esculturas que fizeram acerca do tema, ou melhor, o tipo de disposição visual por ele/eles utilizada para a transmissão dessa mensagem. Na verdade, as misericórdias que nos parecem estar directa e indubitavelmente relacionadas com as fábulas de Esopo são quatro (ignorando por enquanto as semelhanças que o suposto *Pégaso* da misericórdia número 37 apresenta com a figura da raposa). Pela ordem da numeração que

³²⁵ PEREIRA, Augusto Nunes, *Do Cadeiral de Santa Cruz*, p.128.

estabelecemos, temos os seguintes episódios: a Raposa e a Cegonha em casa da Raposa (M48); a Raposa e a Cegonha na casa da Cegonha (M18); a Raposa e as Uvas (M15); e a Raposa e a Cegonha (M14).

A primeira referência praticamente inequívoca ao fabulário que nos surge nas misericórdias do cadeiral é a da M14, onde se representou uma cegonha ou um grou, junto de uma raposa ou um lobo. A relativa indefinição das esculturas deste tipo de representações nas misericórdias do cadeiral de Santa Cruz, que eleva exponencialmente a possibilidade de confusão entre animais já de si parecidos, faz-nos reconhecer a possibilidade de ser tratar de um momento prévio ao desenvolvimento da fábula da Raposa e da Cegonha, mas a coerência da complementaridade dos pares temáticos ao longo das filas de cadeiras, e sobretudo a semelhança do canídeo com o lobo da M7 e a própria proximidade do bico da ave ao focinho deste, faz com que se afigure mais provável a hipótese de estarmos perante a ilustração da fábula do Lobo e do Grou, atribuída a Fedro. Conhecida de qualquer pessoa, desde a infância, esta fábula culmina com o lobo, já liberto do osso que lhe obstruía a garganta e lhe provocava um terrível sofrimento, a advertir o grou para a sorte que havia tido por ter estado com a cabeça dentro da boca de um predador e não a ter perdido, deprendendo-se daqui que a gratidão e a ganância não são sentimentos compatíveis, sendo a primeira muito mais dignificante e compensadora.

Logo na misericórdia seguinte, surge-nos uma representação simples e esquemática da fábula da *Raposa e as Uvas*³²⁶. Motivo presente, por exemplo, nos cadeirais do Funchal e de Yuste³²⁷, revela a frequente fusão entre as fábulas e as observações enciclopédicas reunidas nos bestiários. Assim, segundo Bartolomaeus Anglicus, professor na Universidade de Paris, “*As raposas vagueiam e escondem-se sob as videiras, cobiçando, roendo e importunando as uvas da vinha, sobretudo quando os guardas e os criados são negligentes e irresponsáveis...*”³²⁸. O interesse do cobiçoso animal pelos frutos das videiras parece, de facto, ser transversal à fabulária, embora na estória de Esopo a raposa não chegue a concretizar a razia que o mestre inglês denuncia, por não conseguir chegar aos ramos onde se encontram as uvas. Perante o evidente fracasso, ela opta – astuciosamente, como sempre – por desdenhar dos frutos, residindo

³²⁶ Vide Vol. II, Anexo I, inventário de misericórdias (M15).

³²⁷ Vide Vol. II, Anexo II, Fig. 122.

³²⁸ ANGLICUS, Bartolomaeus, *De Proprietatibus Rerum*, Livro XVII, Anton Koberger, 1483.

a moral da história no reconhecimento de que é mais sensato ocultar o interesse sobre aquilo que não se pode alcançar, pelo que, por uma vez, a astúcia da raposa passa por exemplo louvável e a seguir. A escala, aparentemente inusitada pelo seu desfasamento, a que se encontra a escultura desta misericórdia é plenamente justificada pelo conteúdo da fábula, pois era suposto transmitir a ideia de dificuldade de acesso do animal à planta, algo que se repete noutras representações do mesmo tema³²⁹.

Parte da mesma fábula são, sem dúvida, os dois episódios da Raposa e a Cegonha: numa misericórdia surge a raposa a comer confortavelmente de uma taça enquanto a cegonha se vê impossibilitada de o fazer; noutra, é a vez da cegonha tomar a sua refeição por uma jarra de gargalo alto (que se encontra já partida) enquanto a raposa passa fome. Estas duas misericórdias ilustram perfeitamente a narrativa de Esopo em que a Raposa convida a Cegonha para jantar e não lhe oferece nada para além de um pouco de sopa numa tigela rasa (que a ave não conseguia, obviamente alcançar). Como vingança, a Cegonha convida a Raposa para jantar em sua casa também e, no dia combinado, a ave serve o jantar num jarro alto estreito, onde só o seu bico cabe³³⁰. Moral da história: uma indelicadeza paga-se com outra ou, na forma corrente, “*amor com amor se paga*”.

Este dois pequenos apontamentos moralizantes encontram-se condensados num só nos *Provérbios Flamengos* de Brueghel, que mostra os dois azedos companheiros à mesa para ilustrar o provérbio “*A raposa e o grou entretêm-se um ao outro*”³³¹, ou seja, quando a impostura tem companhia, não há com que se preocupar. Na verdade, não seria difícil acreditar que estas duas misericórdias fossem precedidas pela M14 que nos apresenta os dois animais em amena (eventualmente alegre) convivência, tal como Esopo os apresenta antes dos incidentes seguintes. A importância da relação destes três elementos não residirá tanto na colagem à fábula, que é óbvia e não apresenta novidades, mas sobretudo na possibilidade de uma sequência intencional e narrativa no cadeiral. Daí, advêm outras questões. A primeira prende-se precisamente com a numeração actual destas misericórdias, que é absolutamente díspar. A segunda relaciona-se com a sua autoria. Assim, torna-se quase inevitável colocar a hipótese de uma organização outra: várias são as misericórdias que se encontram espalhadas pelas

³²⁹ Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 123 e 124.

³³⁰ Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 116 a 119.

³³¹ Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 120 e 121.

várias cadeiras, sem relação aparente, mas que, feitas as comparações (ao nível do tema e da própria factura) fazem todo o sentido juntas, o que nos leva a pensar novamente na possibilidade de uma troca do local original destes elementos, aquando da intervenção de Lorete ou posteriormente. Depois, a comparação destas três misericórdias especificamente revela, a nosso ver, um dado importante: a presença de, pelo menos, duas mãos diferentes. A diferença do tratamento dos animais entre as misericórdias que constituem este *ciclo* parece-nos demasiado evidente, sobretudo na modelação da raposa.

1.1.3. *Provérbios e Cultura Popular*

Outro sinal evidente da presença de motivos das culturas flamenga e germânica no cadeiral de Santa Cruz, é a representação do provérbio que, apesar de ligeiras variações, se pode traduzir no geral como “*encontrar o cão na panela*”³³². Alguém que encontra o cão na panela (no pote ou no caldeiro, como se queira), chegou tarde demais para aproveitar uma oportunidade ou prevenir inconvenientes; foi descuidado e displicente e, por isso mesmo, sofreu com o oportunismo de outrem. O motivo, que é comum em tantos cadeirais alemães³³³, holandeses e belgas, surge também nos *Provérbios Flamengos* – onde, curiosamente, Brueghel pintou lado a lado os dois provérbios flamengos que encontramos no cadeiral (o cão com a cabeça no pote e o indeciso sentado entre duas cadeiras).

Para Monsenhor Augusto Nunes Pereira, a misericórdia número 22, que se encontra nas cadeiras baixas do lado da Epístola, ilustraria porventura uma fábula, talvez envolvendo um cão ou um gato, utilizada pelo escultor tanto pelo carácter pitoresco da cena como para simbolizar o pecado da gula e a tentação do Demónio³³⁴. Já Maria Manuela Braga vê nela uma ilustração do “*caldo entornado*”, resultado das cenas de violência doméstica (baseadas numa idealização do mundo às avessas, com a mulher a castigar o marido por este chegar tarde a casa), e simplificação das mesmas. Muito embora os cadeirais germânicos e flamengos utilizem recorrentemente o episódio do cão individualizado, o cadeiral de coro do mosteiro de Beverley, contemporâneo do

³³² BOND, Francis, *Wood Carvings in English Churches – Misericords*, p.89.

³³³ *Vide* Vol. II, Anexo II, Figs. 125 a 127.

³³⁴ PEREIRA, Augusto Nunes, *Do Cadeiral de Santa Cruz*, p. 129 e 130

exemplar crúzio, apresenta-nos precisamente a cena de “*uma mulher a castigar o marido com um pau enquanto o animal doméstico aproveita a briga e come o repasto do pote*”³³⁵. Na verdade, talvez a própria tradição oral alemã não esteja muito longe do tema, através do provérbio *Wenn zwei sich streiten, freut sich der Dritte*: quando dois discutem, o terceiro regozija. Dada a particular apetência da *marginalia* dos cadeirais ingleses pelos temas de conflitos entre marido e mulher, professor e aluno, combates, etc., nada custaria a crer que se tratasse apenas de uma união conveniente e pontual de dois ditos populares, até porque se o motivo completo fosse tão frequente assim por toda a Europa, Brueghel tê-lo-ia certamente incluído nos seus *Provérbios*, ao invés de ilustrar apenas o motivo do cão. No entanto, a referida associação do cão com a cabeça no pote ao ambiente doméstico não deixa de apresentar plena validade, até pela carga metafórica que apresenta, enquanto referência à preguiça e à negligência, traduzidas em falta de higiene. É neste sentido que Francis Bond refere o antigo hábito de se darem os recipientes a lambar aos cães como formar de os *limpar*, posteriormente reflectido nos letreiros jocosos colocados à entrada de algumas tabernas e estalagens inglesas, com as expressões “*Dog and Pot*”, “*Dog and Crock*” ou “*The Dog’s Head in a Pot*”³³⁶. Todas estas hipóteses confluem, afinal, para a confirmação da popularidade do motivo, a que o artista (ou um dos artistas) das misericórdias de Santa Cruz não foi alheio.

Para além desta, outra referência proverbial foi plasmada no material lígneo do coro de Santa Cruz. Os provérbios flamengos que envolvem a noção de estar “*sentado entre duas cadeiras*” são uma óbvia referência àqueles que, por serem inseguros ou gananciosos, não conseguem optar por uma de duas opções que têm em mãos e acabam por pagar o preço da sua indecisão com a decepção, ou seja, *sentam-se no chão*.

A imagem da misericórdia número 47 (aposta ao assento da cadeira prioral) permaneceu durante longo tempo uma incógnita, e interessante seria saber desde quando a linguagem flamenga que ela encerra deixou de ser inteligível. A observação de Augusto Nunes Pereira acabaria por remetê-la para o âmbito de “*uma figura misteriosa*”, entre “*uma estrutura que se não sabe bem o que seja*” e “*um objecto semelhante a uma foice*”³³⁷. Porém, o humilde reconhecimento das suas limitações quanto à identificação e interpretação de algumas figuras – limitações a que

³³⁵ BRAGA, Maria Manuela, “A Marginalia Satírica nos Cadeirais do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e Sé do Funchal”, *Medievalista*, ano 1, nº1, 2005, p.4.

³³⁶ BOND, Francis, *Wood Carvings in English Churches – Misericords*, p.89.

³³⁷ PEREIRA, Augusto Nunes, *Do Cadeiral de Santa Cruz*, p. 61.

permanecemos, aliás, sujeitos – levou-o a legar “*a outros e ao futuro mais correcta leitura deste motivo*”³³⁸. De seguida, Maria Manuela Braga identificou o motivo como “*Jovem nu com gadanha numa das mãos e caixa ou ampulheta na outra*”³³⁹. Ora, como bem revelou a experiência de Elaine Block, a misericórdia revela um provérbio flamengo³⁴⁰, indício seguro das influências do cadeiral crúzio.

“*Estar sentado entre duas cadeiras*”, deixar passar a ocasião graças a hesitações e indecisões escusadas e não obter nada além do desconforto, revela um defeito do carácter humano que a implacável tradição oral, cristalizada nos provérbios, não pode deixar passar. Assim, o motivo tem lugar nos *Provérbios Flamengos* de Pieter Brueghel (1559)³⁴¹, verdadeiro álbum da tradição proverbial e popular dos Países Baixos do século XVI. A identificação do tipo de cadeira, que se encontra em várias obras, desde Vasco Fernandes a Brueghel e Rogier van der Weyden³⁴², bastaria para perceber a influência do motivo e a sua ligação aos provérbios. No entanto, ele repete-se nitidamente, pelo menos em dois outros locais, no cadeiral holandês de Oude Kerk, em Amsterdão e no cadeiral alemão de Sankt Martinikirche em Emmerich³⁴³, que nos apresentam homens entre duas cadeiras idênticas às da misericórdia de Santa Cruz. O facto de ambos se apresentarem vestidos indicia, no entanto, uma particularidade da *marginalia* do cadeiral crúzio: o facto de todas as figuras humanas (excluindo, obviamente, as híbridas) que ilustram pecados, vícios ou defeitos, se encontrarem nuas. O significado desta opção terá eventualmente mais nuances do que aquelas que poderemos aqui explorar, sobretudo numa altura em que a nudez estava prestes a irromper no mundo das artes plásticas com especial intensidade e frequentemente sem a aposição de conotações negativas. No entanto, não podemos deixar de remeter esta utilização particular da nudez para uma eventual conotação de vergonha e predisposição para o pecado, associados às figuras edénicas de Adão e Eva. Despojados das suas roupas – que, de acordo com as implicações do pecado original deveriam ser marcas funestas da infelicidade humana, mas que afinal acabaram por se transformar em sinais de *status* e dignidade – os pecadores do cadeiral encontram-se já afastados do mundo

³³⁸ PEREIRA, Augusto Nunes, *Do Cadeiral de Santa Cruz*, p. 61 e 62.

³³⁹ BRAGA, Maria Manuela, *Os Cadeirais de Coro no final da Idade Média em Portugal*, p.67

³⁴⁰ BLOCK, Elaine C., *Corpus of Medieval Misericords: Iberia*, p.9.

³⁴¹ Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 128 e 129.

³⁴² Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 132 e 133.

³⁴³ Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 130 e 131.

quotidiano e comum, tal como as almas que os demónios de Bosch tão prazenteiramente recebiam.

Um novo provérbio estará representado, porventura, noutra misericórdia (M60), que apresenta um animal semelhante a um gato a aproximar-se de uma grelha onde se encontra uma pata de bovino (identificada por comparação com a escultura do vitelo do painel lateral). Probabilíssima referência proverbial, talvez relacionada com as expressões espanholas “*La carne buena, la lleva el gato*” ou “*Esta la asadura en la espetera por que el gato no va a ella*”³⁴⁴, ou ainda com um hipotético equivalente da expressão irlandesa “*As honest as a cat when the meat is out of reach*”. Ou ainda, como refere Manuela Braga, em paralelo com a expressão comum “*como gato pelas brasas*”, embora nos pareça que a representação da grelha com a pata de bovino seja demasiado específica e exija uma *tradução* menos vaga. Mais assertiva poderá ser outra explicação adiantada pela mesma autora, que oferece a possibilidade de relação desta imagem com uma referência metafórica à temeridade³⁴⁵, se a pudermos associar a um equivalente do provérbio português “*quem não arrisca não petisca*”.

Outro tema proveniente de um fundo cultural eminentemente popular é o do porco ou javali gaiteiro, que se presta a diversas variantes. Tema omnipresente na marginalia dos cadeirais, o divertimento popular materializou-se frequentemente nos cadeirais através de esculturas de gaiteiros, humanos ou animais.

Instrumento de origem pastoril, a gaita-de-foles passou a ser presença recorrente no meio popular, tornando-se frequentemente, “*se não um símbolo fálico [...] pelo menos um símbolo de bacanal*”³⁴⁶. É esta associação constante da música, da festa e do baile à gaita-de-foles enquanto instrumento de conotação sexual que vemos, precisamente no *Baile de Casamento ao Ar Livre* de Pieter Brueghel (1566)³⁴⁷. De facto, as implicações da presença deste instrumento são óbvias e não dão margem a muitas necessidades de interpretação. No entanto, o seu carácter goliardesco e eminentemente sexual é bastante intensificado pela sua associação aos animais tradicionalmente utilizados como símbolo da luxúria: o porco ou o javali, o macaco, o urso. No caso do cadeiral de Santa Cruz, os entalhadores optaram precisamente pelas

³⁴⁴ O’KANE, Eleanor S., *Refranes y Frases Proverbiales Españolas de la Edad Media*, Madrid, Real Academia Española, 1959, p.75.

³⁴⁵ BRAGA, Maria Manuela, *Os Cadeirais de Coro no Final da Idade Média em Portugal*, p. 182.

³⁴⁶ PEREIRA, Augusto Nunes, *Do Cadeiral de Santa Cruz*, p. 27.

³⁴⁷ Vide Vol. II, Anexo II, Fig. 134.

duas primeiras opções, colocando um porco a tocar gaita-de-foles num dos painéis laterais e um javali algo estilizado numa misericórdia. O talhe de ambos os animais, bem como dos seus acompanhantes – já que a música exige sempre a companhia da dança – é tão díspar que não pensamos poder tratar-se de uma opção diferenciada do mesmo entalhador, mas sim do resultado de dois trabalhos diferentes. No relevo do painel lateral, o porco gaiteiro parece ser acompanhado por um urso – presente, aliás, nessa fonte quase inesgotável que são os Provérbios Flamengos de Brueghel que representou um homem, apoiado no seu bastão, a ver dois ursos a dançar. Sendo que “*ver ursos a dançar*” era sinónimo de estar faminto, ou delirante com a fome, pouco surpreende que se tenham fundido duas referências à partida antagónicas da vida do homem comum – o divertimento e o risco da escassez de alimentos – sobretudo se atendermos à frequência com que a *marginalia* se serve dos duplos ou múltiplos sentidos. Isoladamente, o motivo do urso que dança é também frequente, sobretudo na iluminura e pintura, por vezes em interacção com figuras humanas, cujos movimentos e comportamentos mimetiza³⁴⁸.

Na misericórdia³⁴⁹, vemos uma espécie de javali, algo caricaturado, a tocar gaita-de-foles para um animal semelhante a um lobo. Estas cenas de interacção repetem-se em variantes mais ou menos elaboradas, que incluem normalmente a presença de um porco gaiteiro e de um ou vários porcos dançarinos, referências vagamente licenciosas que se confirmam mais explicitamente no famoso exemplo de Oviedo, surgindo ainda em outros cadeirais como o do Mosteiro de Beverley, da Catedral de Ripon, de Plasencia³⁵⁰, etc.

1.1.4. Apropriações Bíblicas

A enigmática figura do homem adormecido da misericórdia 8 (cadeiras baixas do Evangelho), reclinado sobre uma almofada e totalmente vestido, acabou por se revelar menos enigmática na sua identificação mas nem por isso menos problemática na sua interpretação no contexto do vocabulário *marginal* do cadeiral. A identificação, inicialmente complexa, acabou por ser facilitada pela observação de um pequeno

³⁴⁸ Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 136 e 137.

³⁴⁹ Vide Vol. II, Anexo I, inventário de misericórdias (M7).

³⁵⁰ Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 138 a 142.

pormenor: o homem adormecido “*todo vestido e calçado*” que segundo Augusto Nunes Pereira “*mostra que dorme quando devia trabalhar, e é nisso que está o distintivo da Preguiça*”³⁵¹ não está, na verdade, completamente vestido. Este detalhe, que facilmente passa despercebido, acabaria por ser suficiente para que, através da comparação com paralelos de outras esculturas e pinturas fosse possível identificar o episódio bíblico da Embriaguez de Noé.

Efectivamente, lê-se no Génesis: “*Noé, que era lavrador, plantou a primeira vinha. Tendo bebido o vinho, embriagou-se e ficou nu dentro da tenda. Cam, o antepassado de Canãa, viu o pai nu e saiu para contar aos dois irmãos. Sem e Jafé, porém, tomaram um manto, puseram-no sobre os seus próprios ombros e, andando de costas, cobriram a nudez do pai; como estavam de costas, não viram a nudez do pai. Quando Noé acordou da embriaguez, soube o que o seu filho mais novo tinha feito. E disse: «Maldito seja Canãa. Que ele seja o último dos escravos dos seus irmãos». E continuou: «Seja bendito Javé, o Deus de Sem, e que Canãa seja escravo de Sem. Que Deus faça prosperar Jafé, que ele more nas tendas de Sem, e Canãa seja seu escravo»*”³⁵².

A relação desta cena com os habituais *exempla* medievais, frequentes na marginalia como forma de moralizar através da apresentação directa das faltas e dos defeitos a evitar, parece ter evoluído da figura de Cam para o próprio Noé. De facto, se as representações dos séculos XIII e XIV ainda nos vão mostrando um Noé adormecido e, inclusivamente já vestido, ou coberto pelo manto que Sem e Jafé lhe teriam levado, a partir daí a sua nudez passa a ser sistematicamente sugerida pela exposição única dos seus genitais. Além disso, a escultura (em pedra e sobretudo em madeira) passa também a prescindir da presença dos seus filhos. Num capitel belga de Lovaina vemo-lo rodeado de três figuras femininas, uma das quais, tomando o papel de Cam, troça claramente da figura do homem ébrio e adormecido³⁵³. Na igreja belga de Aarschot (Onze-Lieve Vrouwekerk)³⁵⁴ estas três figuras reduzem-se a apenas uma, que segura as roupas do pai enquanto, simultaneamente, parece apontar com o dedo a vergonha da falta cometida. Já

³⁵¹ PEREIRA, Augusto Nunes, *Do Cadeiral de Santa Cruz*, p.116

³⁵² *Bíblia*, Genesis 9:20-2

³⁵³ *Vide* Vol. II, Anexo II, Fig. 142.

³⁵⁴ *Vide* Vol. II, Anexo II, Fig. 143.

na catedral inglesa de Hereford³⁵⁵, como em Santa Cruz, este Noé é representado sozinho, com a cabeça apoiada numa almofada e as roupas abertas expondo os genitais.

Efectivamente, e sabendo que ao longo da Idade Média se foram “*aclimatando*” de forma peculiar vários temas bíblicos, torna-se compreensível que esta transposição da embriaguez de Noé para o mundo dos *exempla* – pois é isso que nos parece ser – tenha acabado por secundarizar bastante a mensagem inicial/bíblica do episódio. Aquilo que agora parece interessar realmente é, não tanto a falta de Cam ao desrespeitar a intimidade do seu pai e ao não saber manter segredo, comprazendo-se na difamação, mas sim a indolência e o indecoro de um homem ébrio e descomposto, vulnerável ao olhar e ao riso. Assim, parecem evidenciar-se pelo menos três aspectos passíveis de associar este motivo à categoria dos *exempla* (tendo sempre em atenção que a divisão da *marginalia* em categorias é sempre um processo artificial e parcial e que raramente uma imagem tem, no contexto das margens, um único objectivo): o desleixo associado à embriaguez, a própria preguiça votada à sátira e a exposição da nudez³⁵⁶.

Sem pretender aplicar as fases de uma análise iconológica *panofskyana* à representação da embriaguez de Noé, não podemos deixar de admitir que ela se oferece a uma espécie de leitura em níveis, potenciadora de várias associações passíveis de criar uma interpretação global. De facto, a partir de um contacto básico e meramente visual, o que vemos é nada mais que um homem adormecido, com a cabeça apoiada numa almofada, em posição lânguida e com as vestes ostensivamente abertas. O desleixo implícito na figura deste homem bem vestido e indolentemente adormecido poderá, eventualmente, relacionar-se ainda com a advertência satiricamente contida num provérbio alemão que, no fundo, faz parte do fundo cultural de toda a Europa: *Wie man sich bettet, so liegt man*, literalmente “*tal como te deitas, assim ficarás*” ou “*fizeste a cama, agora deita-te nela*”, ou seja, a conhecida advertência “*quem bem fizer a cama, bem se deita nela*”.

A um nível eventualmente mais metafórico e menos palpável, a relação desta imagem com o pecado capital da preguiça, apontada por Augusto Nunes Pereira, adquire um sentido óbvio, sendo perfeitamente possível que a imagem fosse *também* lida nesse contexto. As imagens da *marginalia* têm, aliás, esta particularidade de se

³⁵⁵ Vide Vol. II, Anexo II, Fig. 144.

³⁵⁶ Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 145 a 147.

oferecerem a uma leitura complexa de níveis sucessivos e mais ou menos interligados que frequentemente resultam em jogos de palavras e de sentidos, em conjugações de referências e de sentidos por vezes opostos.

Por fim, e num âmbito mais específico, a exposição gratuita dos genitais nestas sucessivas versões de um Noé ébrio, não pode deixar de ter subjacentes implicações eminentemente sexuais, associadas tanto à vulnerabilidade quanto ao pecado. Na possibilidade de ter havido alguma recuperação do sentido bíblico da expressão “*expôr a nudez do pai*”, estas imagens seriam referências mais ou menos directas a um comportamento incestuoso, entre filho e mãe, ou entre o filho e a mulher/concubina do pai. Ao que parece, esta expressão seria utilizada como eufemismo destes mesmos comportamentos no Pentateuco e no Levítico: “*Se um homem teve contacto sexual com a mulher de seu pai, ele expôs a nudez de seu pai*”³⁵⁷; “*Não podes manter contacto sexual com a mulher de teu pai; ela é a nudez de teu pai.*”³⁵⁸. Mesmo que não seja este o sentido primordial das representações em questão – até porque o suposto perpetrador da abominação teria sido Cam e ele encontra-se ausente da misericórdia de Santa Cruz – a nudez de Noé não deixa de implicar vulnerabilidade a um qualquer pecado de carácter sexual, exponencialmente potenciado pelo ócio e pela bebida. Trata-se, uma vez mais, de uma presença justificada pela necessidade de glosar e satirizar comportamentos, incluída na função habitual dos *exempla*, razão pela qual parece demitir-se quase em absoluto do contexto religioso e bíblico que lhe serviu de modelo primordial.

Outro curioso exemplo da apropriação de personagens ou episódios bíblicos com vista à transmissão de mensagens que vão um pouco mais além do seu sentido inicial é o dos Emissários de Moisés, que encontramos sobre o painel terminal da cadeiral prioral³⁵⁹. Enviados a Canaan, Josué e Caleb, trazem um cacho de uvas gigantesco para provar a Moisés a fertilidade da região e, sendo os únicos portadores de uma mensagem positiva (portanto, os únicos que não se sublevam, descontentes, contra o profeta), são também os únicos a serem poupados ao castigo do seu povo. Esta não é, porém, como bem refere Augusto Nunes Pereira, a razão do interesse iconográfico deste motivo, longamente interpretado como a representação dos dois Testamentos, ou mais especificamente a Sinagoga e a Igreja, carregando ambas a cruz (a vara de onde pendem

³⁵⁷ *Bíblia*, Levítico 20:11

³⁵⁸ *Bíblia*, Levítico 18-8

³⁵⁹ *Vide* Vol. II, Anexo I, inventário de esculturas dos painéis terminais e laterais (EPT6e).

as uvas) e o corpo de Cristo (o fruto propriamente dito): a primeira, habitualmente personificada numa figura cega, iria à frente, de costas voltadas à verdade de ao sacrifício de Cristo; a segunda, olharia pelo cacho de uvas com a maior atenção, podendo representar ainda “os gentios que se unem a Cristo”³⁶⁰, mensagem bem significativa no contexto geral do cadeiral. Acontece que, a ter aplicação efectiva, esta lógica inverteu-se no coro de Santa Cruz pois, neste caso, o judeu (cuja identificação é sempre remetida, em primeiro lugar, para o barrete cónico) não vai à frente, mas sim atrás. O mesmo acontece, de resto, no cadeiral de Oviedo³⁶¹, algo que Henry e Dorothy Kraus interpretaram como sendo uma inversão propositada, de claro sentido anti-semita, para associar a figura do judeu ao pequeno corvo que, nessa escultura, surge a tentar debicar o cacho de uvas³⁶². Para o caso de Santa Cruz, Augusto Nunes Pereira oferece uma explicação igualmente satisfatória: “A Igreja adiantou-se à Sinagoga, levando Cristo ao mundo”³⁶³.

1.1.5. Lutas de Opostos e Psicomaquias

A utilização de imagens afrontados, em situação de confronto ou de simples oposição é frequente na marginalia do cadeiral crúzio, em misericórdias, esculturas dos painéis laterais e terminais e, mesmo de forma mais difusa, nos apoia-mãos.

“A luta das paixões” simbolizada por dois animais em confronto (reminiscência românica) foi o que Monsenhor Nunes Pereira viu na misericórdia 19, que apresenta dois animais que mordem a cauda um ao outro³⁶⁴. Se a definição do animal mais pequeno, que surge em primeiro plano é quase inequívoca, tratando-se decerto de um pequeno vitelo, já a do focinho do animal que lhe agarra a cauda com a boca é um pouco mais suspeita – daí que tenha dado azo a semelhantes interpretações. De facto, e uma vez mais, o cadeiral do Funchal parece esclarecer-nos as dúvidas, com uma misericórdia idêntica à de Coimbra embora mais deteriorada. Novamente verificamos que o talhe dos animais do Funchal, de formas mais volumosas e mais definidas permite uma melhor percepção do tipo de criatura que o escultor pretendeu representar. As

³⁶⁰ PEREIRA, Augusto Nunes, *Do Cadeiral de Santa Cruz*, p.34 e 35.

³⁶¹ Vide Anexos II, Fig. 148.

³⁶² KRAUS, Henry and Dorothy, *The Gothic Choirstalls of Spain*, p.73.

³⁶³ PEREIRA, Augusto Nunes, *Do Cadeiral de Santa Cruz*, p.36.

³⁶⁴ PEREIRA, Augusto Nunes, *Do Cadeiral de Santa Cruz*, p.131 e 132.

misericórdias de Coimbra, pese embora a sua geral qualidade, são muito mais fantasistas e menos rigorosas quanto aos traços da fisionomia animal. De qualquer forma, o que vemos no Funchal é precisamente um animal, provavelmente uma fêmea, com uma cria debruçada sobre as costas. Numa misericórdia da catedral de Wells³⁶⁵, encontramos precisamente uma fêmea a amamentar a sua cria, em posição diversa dos animais de Coimbra ou do Funchal, é certo, mas com uma definição de círculo, ou circuito ininterrupto entre o corpo de um animal e outro, que não deixa de sugerir alguma semelhança. A deterioração da escultura do Funchal não nos permite perceber pormenores mas a diferença das patas dos animais é evidente: a cria tem cascos e a “progenitora” tem patas caninas, pelo que eventualmente Monsenhor Nunes Pereira poderia estar certo e tratar-se, por exemplo, de um lobo a carregar uma presa juvenil. Apesar de o animal maior parecer repetir-se noutra misericórdia não parece esclarecer o sentido desta. De qualquer forma, certo é que o motivo do Funchal é o mesmo que foi representado em Coimbra e que ambos se inscrevem numa dinâmica de polaridades de forças que vemos repetida noutras misericórdias que, apesar da elevada estilização das figuras, parecem remeter-se às lutas entre leões e dragões, tão frequentes nos cadeirais de coro medievais europeus, e particularmente dos exemplares ingleses.

No âmbito das tradicionais psicomaquias, combates interiores polarizados pela virtude e o vício, a misericórdia 51 (cadeiras altas do lado do Evangelho) apresenta-nos uma cena curiosa³⁶⁶, explorada de forma igualmente curiosa por quantos se dedicaram à sua leitura e interpretação. Aliás, só estes exercícios bastariam para fazer desta escultura um objecto interessante, não fosse ela provida de outras particularidades. O “*combate do artífice com o demónio*”, conforme a apresentação de Maria Manuela Braga, resulta da presunção do artista, que ousa usurpar o divino poder da criação e aproximar-se, assim, do demónio. A interpretação da imagem reflectiria então os perigos da criação artística no contexto de uma luta pessoal do artista enquanto pecador (como reflexão autoconsciente do próprio entalhador que criou a misericórdia), num tempo em que “*a marca do anátema do visível sempre esteve presente...*” Estaria, assim, “*De um lado a imagem como testemunho do mistério divino, do outro o desafio e fascínio pelo ídolo, associado ao maravilhoso que investe de poder a matéria terrena trabalhada pelo*

³⁶⁵ Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 149 e 150.

³⁶⁶ Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 151 e 152.

artífice.”³⁶⁷ Esta situação, reveladora da condição (em teoria) sempre periclitante do criador de imagens perante a Igreja, é precisamente a que se encontra numa das misericórdias do cadeiral de Plasencia onde um entalhador – identificado por Elaine Block como sendo um auto-retrato do próprio Rodrigo Alemán³⁶⁸ – se dedica aos acabamentos de uma figura feminina, provavelmente uma santa, em frente à sua oficina, enquanto um monstro demoníaco espreita da entrada de uma caverna³⁶⁹.

Curiosamente, a leitura desta misericórdia por um homem da Igreja, acaba por se revelar menos punitiva para com as culpas do artista, que não é visto como o criador de um demónio que o assombra mas sim atacado por ele, que tenta “*impedir ou destruir a obra de arte*”³⁷⁰. Como prova da diferença de leituras (cuja cronologia aqui invertemos propositadamente), o autor do estudo *Do Cadeiral de Santa Cruz* conclui sem qualquer dúvida que “*No caso do Cadeiral, o escultor domina o Demónio, porque triunfa na empresa que lhe confiaram. E a arma é o instrumento do seu trabalho.*”³⁷¹ Esta segunda interpretação parece, sem dúvida, bastante mais apropriada num contexto de auto-retrato, como terá sido o da criação desta escultura. De facto, mais facilmente o entalhador procuraria transmitir o valor do seu trabalho, arduamente defendido das investidas destruidoras do demónio, do que quereria expor as suas faltas para com o Supremo Criador. No entanto, parece-nos que a misericórdia número 33 revela um desfecho diferente para este vitorioso artista: sobre uma mísula de talhe poligonal, um monstro absolutamente idêntico ao do “*combate do artífice com o demónio*” engole um homem em tudo semelhante ao da mesma escultura, que parece tentar ainda libertar a cabeça da enorme boca do monstro através do impulso das pernas. Apesar de tudo, não está fora de questão a hipótese aventada por Maria Manuela Braga atribui a esta misericórdia a função de “*alusão ao pecado da sodomia figurado pela «garganta do demónio»*”³⁷² simbolizado por um monstro de hábito monacal que, no entanto, cremos não existir. Apesar de surgirem, por vezes, noutros cadeirais, esculturas de indivíduos em interacção (negativa, obviamente) com figuras monstruosas, os paralelos formalmente mais próximos da misericórdia de Santa Cruz que encontramos até à data provêm dos cadeirais ingleses de Carlisle e Gloucester e mostram-nos a figura passiva

³⁶⁷ BRAGA, Maria Manuela, “A Marginalia Satírica nos cadeirais do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e Sé do Funchal”, p. 7

³⁶⁸ BLOCK, Elaine C., *Corpus of Medieval Misericords: Iberia*, p.122.

³⁶⁹ Vide Vol. II, Anexo II, Fig. 153.

³⁷⁰ PEREIRA, Augusto Nunes, *Do Cadeiral de Santa Cruz*, p.66.

³⁷¹ PEREIRA, Augusto Nunes, *Do Cadeiral de Santa Cruz*, p.66.

³⁷² BRAGA, Maria Manuela, *Os Cadeirais de Coro no Final da Idade Média em Portugal*, p.6.

de Judas a ser engolido por uma espécie de dragão³⁷³ que prefigura os seus tormentos no Inferno, já descritos por Dante. Este poderia ser, eventualmente, o episódio evocado no cadeiral de Coimbra, no entanto parece-nos que o contexto aqui é bem mais específico e se reporta a um desfecho talvez moralizante mas sobretudo humorístico e satírico da ousadia do entalhador de misericórdias – esse sim, um transgressor da ordem estabelecida e dos limites tradicionalmente impostos, criador de demónios insidiosos que vagueiam pelas *margens* do religioso e do humano sempre prontos a destabilizar e a destruir. As mesmas roupas, a mesma escala, o mesmo tratamento da figura humana (diferente das misericórdias que nos apresentam as figuras nuas dos homens “decaídos”) e até do material, fazem-nos ver nestas duas misericórdias dois episódios da mesma narrativa.

1.1.6. *O híbrido, o grotesco e as punições infernais*

O hibridismo, ostensivamente utilizado no cadeiral de Santa Cruz como agente de desconforto e de repulsa, surge aplicado à figura humana em apenas duas ocasiões. A primeira corresponde à figura híbrida da misericórdia 49, que tem sido identificada como símbolo da luxúria. A volúpia desta criatura é tão insidiosa quanto a estranheza do seu hibridismo: na verdade, a sua conjugação com a misericórdia seguinte é bem reveladora de um recurso à utilização binária de temas, como já referimos, e sobretudo da preferência das formas humanas nuas e das formas híbridas semi-humanas vestidas, como representação de pecados e vícios. Esta segunda opção voltamos a encontrá-la, por exemplo, na igreja de Saint-Pierre de Saumur³⁷⁴. A misericórdia seguinte (M50) apresenta também uma híbrida, ora identificada como símbolo do desespero³⁷⁵ ou uma amarga sátira ao judeu³⁷⁶ ora como uma personagem carnavalesca³⁷⁷. Seja qual for o seu real significado, ele estará decerto, e como bem notou Augusto Nunes Pereira, relacionado com a figura da Luxúria, com a qual partilha “*a mesma posição, a mesma degradação, o mesmo hibridismo*”³⁷⁸. Será, portanto, a ilustração de um vício ou de um

³⁷³ Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 156 e 157.

³⁷⁴ Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 158 e 159.

³⁷⁵ PEREIRA, Augusto Nunes, *Do Cadeiral de Santa Cruz*, p.106

³⁷⁶ BRAGA, Maria Manuela Braga, *Os Cadeirais de Coro no Final da Idade Média em Portugal*, p. 11.

³⁷⁷ BLOCK, Elaine C., *Corpus of Medieval Misericords: Iberia*, p.8.

³⁷⁸ PEREIRA, Augusto Nunes, *Do Cadeiral de Santa Cruz*, p.106.

pecado. Aliás, o cadeiral do coro da catedral de Chichester (século XIV)³⁷⁹ mostra-nos em várias das suas misericórdias este motivo do híbrido que cofia a sua barba, “*símbolo de sabedoria, que compartilha com o bode*”³⁸⁰, como diria ironicamente a Loucura de Erasmo de Roterdão a propósito do estóico. Se tomarmos em conta que de facto as referências à barba do bode são frequentes e que o próprio animal tem uma conotação eminentemente pejorativa, ligada tanto aos judeus quanto à luxúria, o possível significado desta figura clarifica-se mais um pouco.

Relegados para as margens laterais das cadeiras, os animais que constituem os apoia-mãos contorcem-se das mais variadas formas, repetindo por vezes padrões de posição e de expressão mas muito raramente as duas coisas ao mesmo tempo. A variedade é incrível e aquilo que os entalhadores nos oferecem é uma galeria de criaturas monstruosas, algumas quase agonizantes, que afirmam a presença da tentação mas também da punição infernal, infundindo medo e cumprindo, no fundo, a sua missão (fruto dessa ancestral ambiguidade que perpassa o discurso *marginal*) de conduzir o Homem à salvação. Na verdade, por mais que a visão actual, habituada à caricatura e à expressividade da imagem animada, consiga encontrar nos esgares destas criaturas indícios de uma bonomia cómica e até mesmo simpática – tentação em que caíram, por exemplo, os Kraus perante a famosíssima imagem do cadeiral de Oviedo, que mostra explicitamente dois javalis que acasalam ao som da gaita-de-foles, e que por eles foi considerada “*demasiado encantadora*” para ser associada a significados negativos ou desaprovação³⁸¹ - não convém esquecer, para além da diferença dos sistemas de percepção visual, a preponderância do bestiário para a compreensão destas imagens. Sendo o seu princípio estruturante a identificação dos animais em virtude da sua fisionomia, das suas qualidades positivas e negativas, não será por acaso que nas páginas iluminadas de tantos bestiários surjam tantas imagens de animais e humanos em interacção violenta. Se algumas destas imagens se prendem directamente com as próprias relações de sobrevivência e subsistência quotidianamente estabelecidas entre homens e animais, outras testemunham uma agressividade injustificada, despoletada por uma espécie de pânico pelo elemento irracional e selvagem: são, no seu conjunto, testemunhos do homem em luta com o medo da sua própria natureza animal e dos seus

³⁷⁹ Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 160 e 161.

³⁸⁰ ERASMO, Desiderio, *Elogio da Loucura*, Mem Martins, Europa-América, 1990, p.24.

³⁸¹ KRAUS, Dorothy and Henry. *The Gothic Choirstalls of Spain*, p. 75.

próprios desvios, previsivelmente punidos num além povoado de criaturas ainda mais medonhas do que as que se alojam em qualquer cadeiral de coro.

Por entre esta galeria de criaturas infernais, híbridos multiformes, víboras e dragões, vão surgindo, no espaço das misericórdias, figuras de homens decaídos, condenados pelo pecado que não conseguiram evitar, atormentados pelos suplícios que facilmente se antevêm. Por quatro vezes nos surgem, então, imagens de homens nus, por vezes de feições grotescas, por vezes algo infantilizados, em posição de queda e desequilíbrio (M20, M35, M38 e M57). Facilmente comparáveis aos corpos contorcidos e desesperados das várias representações do Inferno que a partir do século XIV se multiplicaram por toda a Europa, são identificados precisamente como representações dos sucessivos estados do homem tentado, pecador e decaído. Efectivamente, as duas primeiras imagens, de indivíduos representados em situações claramente aflitivas, indiciam sentimentos de vergonha e de culpa, pela ocultação da face e pela expressão de desagradável *surpresa*. A figura de um homem que puxa um barrete cónico, tradicionalmente associado aos judeus – assim o vemos, por exemplo, na representação do inferno veiculada pelo *Hortus Deliciarum*³⁸² – foi já identificada como “*sinónimo da mais absoluta avareza*”³⁸³, pela provável presença de uma moeda na sua mão. Na misericórdia número 57, representou-se com bastante cuidado um corpo masculino, com os seus atributos sexuais devidamente evidenciados, segurando um objecto com que parece agredir-se a si próprio e no qual Maria Manuela Braga vê um espelho e, por conseguinte, uma representação da vaidade³⁸⁴, perfeitamente inserível no contexto destas imagens de pecadores que a mesma autora oportunamente referiu como “*quedas adâmicas*”³⁸⁵.

1.2. Simbólica Cristológica e Simbólica Régia

À semelhança do que acontece com grande parte dos seus congéneres europeus, o cadeiral de Santa Cruz articula o seu discurso simbólico, urdido na convivência e complementaridade do sagrado e do profano, do religioso e do secular, com os próprios elementos físicos de que se compõe, ocupando-os de imagens que, desviando a atenção

³⁸² Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 162 e 163.

³⁸³ PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, p.171.

³⁸⁴ BRAGA, Maria Manuela, *Os Cadeirais de Coro no Final da Idade Média em Portugal*, p.185 e 186.

³⁸⁵ BRAGA, Maria Manuela, *Os Cadeirais de Coro no Final da Idade Média em Portugal*, p.186.

da sua função estrutural – de simples componente de suporte e estruturação de uma peça de mobiliário – veiculam mensagens visuais potenciadores de uma série de níveis de entendimento e de percepção simbólica. Desta forma, os painéis laterais e terminais do cadeiral crúzio vão revelando, através da sua própria iconografia, dinâmicas históricas particularmente interessantes. Sem que possamos esquecer que estamos perante uma obra global que é o resultado evidente de dois tipos de intervenção distintos, pautados pelas características de épocas diferentes, é necessário aplicar esta informação à análise de todos os seus elementos. Ao nível dos painéis que rematam os segmentos de cadeiras, esta observação é particularmente importante ao nível dos terminais, posto que metade dos que foram criados, durante a primeira campanha, para servirem de remate ao conjunto coral acabaram, por via da ampliação, por ser incluídos num conjunto maior, assumindo portanto a função de simples painéis laterais, que inicialmente não tinham – e perdendo, por conseguinte, a força discursiva de propaganda régia que originalmente possuíam.

Ao servirem de barreiras efectivas do espaço dos assentos, delimitando as extremidades de cada fila de cadeiras e, neste caso específico, também a interrupção originada pelas escadas, estes painéis servem também como barreiras simbólicas dos mundos que se entrecruzam no espaço do cadeiral. Digamos que, tal como as entradas, portas ou portais adquiriram em quase todas as culturas um carácter de *limbo*, pela transposição de fronteiras entre domínios diferentes, normalmente o profano e o sagrado, também os espaços emoldurados por estes painéis separadores – que constituem efectivamente passagens, ora *entre* as cadeiras baixas e as altas ora *de* umas *para* as outras – assumem um carácter semelhante, acabando por acolher no seu espaço uma interessante convivência entre uma temática predominantemente religiosa e os furtivos apontamentos profanos que se acomodam nas suas margens. Não admira, portanto, que no cadeiral de crúzio eles surjam como os espaços expositivos por excelência de um discurso de exultação religiosa, do exemplo de Cristo e da sua Santa Cruz, que naquela casa particularmente se venerava, e régia, estando o rei investido dos poderes necessários para fazer prevalecer esse mesmo exemplo.

Como rapidamente se depreenderá da observação dos painéis, ou da enunciação dos seus motivos decorativos aqui efectuada e apresentada em anexo, a sua decoração seguiu a fórmula habitual da apresentação das *arma christi*, referências cristológicas que, por via da heráldica, se aproximavam mais ainda ao discurso régio. Estes motivos,

parte de um *armorial* inspirado nas várias etapas da Paixão de Cristo, incluem os objectos da flagelação e crucificação de Cristo, bem como os seus intervenientes directos e indirectos. No caso de Santa Cruz, os escudos dos painéis laterais vão recriando as etapas da Paixão, sempre de forma subtil, através da sugestão oferecida pelos referidos signos, sem que nunca se inclua a figura do próprio Cristo. Desde a flagelação, denunciada pelo galo que cantou após a traição de Pedro, pela coluna e os flagelos, passando pela crucificação, sugerida pelos pregos, ou cravos, pelo martelo e o alicate, pela lança e a esponja embebida em vinagre³⁸⁶, até à morte de Cristo, simbolicamente denunciada pela cruz vazia sobre o Calvário, ornada pela coroa de espinhos e pelo filactério que conteria o *titulus crucis* “INRI”³⁸⁷. Nesta sucessão de momentos não se esquecem os símbolos de traição e injustiça, como as trinta moedas recebidas por Judas, o busto do próprio traidor, bem como o de Caifás, ou ainda a disputa da túnica de Cristo, terminada pelo lançamento dos dados³⁸⁸.

Já parte integrante da simbólica régia, mas ainda em estreita articulação com o discurso heráldico cristológico referido, as armas de Portugal dispostas nos painéis terminais, passam à madeira os mesmos formulários dos frontispícios da Leitura Nova³⁸⁹ ou do Livro do Armeiro-Mor³⁹⁰. De facto, a eficácia do discurso propagandístico de D. Manuel I enquanto rei legítimo, predestinado e *absoluto*, dependeu em grande parte da consolidação do corpo simbólico do seu poder, “*um poder que para o ser devia enunciar-se, mais ainda do que exercer-se imediatamente: directa e materialmente.*”³⁹¹ De facto, quer fosse pela sua natural sagacidade e extroversão, quer pela feliz conjugação das opiniões de que soube rodear-se, a verdade é que D. Manuel foi extremamente bem sucedido na tentativa de anular a distância que o separava dos súbditos, do seu quotidiano e até mesmo dos seus comportamentos, ao projectar-se simbólica e visualmente nos mais variados espaços e sobre os mais variados suportes, tornando-se virtualmente omnipresente. Este foi, em última análise, um dos seus maiores sucessos, talvez até o que gozou de maior projecção temporal, mantendo-se altamente valorizado até aos dias de hoje.

³⁸⁶ Vide Vol. II, Anexo I, inventário dos painéis laterais e terminais (PL1, PL3, PL6 e PL8).

³⁸⁷ Vide Vol. II, Anexo I, inventário dos painéis laterais e terminais (PL4).

³⁸⁸ Vide Vol. II, Anexo I, inventário dos painéis laterais e terminais (PL5).

³⁸⁹ Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 165 e 166.

³⁹⁰ Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 167 e 168.

³⁹¹ PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre a Esfera do Rei*, p. 81.

À ideia da abstractização do símbolo enquanto reforço do poder representado, sugerida por Paulo Pereira³⁹², acrescentaríamos a simulação de uma humildade e abnegação que facilmente se compreendem no discurso estratégico de um rei cristão e, mais do que isso, um *Emanuel*. O rei não só se oferece aos seus súbditos – de forma abstracta, para assim estimular a distância entre ambos e incrementar o poder representado – como se oferece discreta e modestamente, sob a forma de símbolos que se remetem com facilidade para o domínio da religião, do conhecimento, da identidade nacional e, apenas em última análise à vanglória de um rei que orgulhosamente espalha a sua imagem por toda a parte – algo que ele fez, efectivamente, mas em situações muito específicas. É óbvio que a habituação ao signo pode alterar a ordem prevista dos níveis de leitura da sua simbologia e, pelo menos no caso da esfera armilar, isto parece ter acontecido em pouco tempo. No entanto, é precisamente essa *previsão* de uma ordem de leitura simbólica específica que nos interessa aqui, sobretudo no contexto da análise iconográfica e iconológica do cadeiral de Santa Cruz. E, neste preciso contexto, parece-nos perfeitamente plausível assumir essa intenção de fazer representar um poder latente e omnipresente num espaço religioso do qual a pessoa régia não quer prescindir enquanto meio de afirmação, mas ao qual ela também não se impõe de forma declarada e ostentatória, legitimando assim, e uma vez mais de forma subliminar, o seu direito de aí *permanecer*.

A Esfera Armilar funciona como representação do mundo, formulação que cabe perfeitamente na linguagem do cadeiral. Por outro lado, a abstractização do símbolo reforça a ideia de poder simbolizado. “*Pensem, de imediato, no mais representativo símbolo manuelino: a esfera armilar. A esfera manuelina, divisa do rei D. Manuel I de Portugal, revive em si este duplo efeito de «modalização» e «valorização» da força em potência, e da potência em legitimidade, respectivamente, ao mostrar-se na sua rotundidade totalizante e absoluta, representação do mundo, do cosmos e do seu centro/núcleo, e ao fazer-se acompanhar muitas vezes do nome do monarca.*”³⁹³ Efectivamente, a divisa do monarca encerra em si própria a misteriosa (porque quase profética) entrega daquela que viria a ser a sua missão; governar o país e prosseguir na conquista e domínio da Ásia e África. De certa forma, é esta entrega que se vislumbra

³⁹² “o rei D. Manuel oferece-se, assim, aos seus súbditos abstractamente, ou seja: oferece-se mas afasta-se deles, enquanto que da distância nasce a força do poder representado (quanto maior fôr [sic] a «distância» simbólica, maior é o poder).” PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, p.82.

³⁹³ PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, p.82.

aquando da leitura ascendente do programa decorativo do cadeiral, onde a simbólica régia funciona como uma espécie de prelúdio à ilustração da missão imperialista de D. Manuel. Particularmente relevante para a compreensão da marca régia no cadeiral de Santa Cruz é o facto de a esfera armilar, em associação com a Cruz de Cristo e as armas de Portugal, funcionar como um “*sinónimo de Evangelização do mundo que (historicamente) coube em parte aos portugueses, especialmente e assumidamente neste período*”³⁹⁴. Assim se resume a razão fundamental da geografia da simbólica régia no cadeiral crúzio: sobre o signo do pecado e das forças negativas, contidas horizontalmente pela heráldica régia e cristológica, elevam-se os símbolos e os sinais da presença metafórica do rei na própria igreja e de ambos, unidos, em todo o mundo conhecido, representado logo no nível figurativo seguinte.

Para além destes três elementos fundamentais, cujas implicações foram já profundamente estudadas e decifradas³⁹⁵, outros motivos decorativos presentes no cadeiral de coro de Santa Cruz podem ser entendidos como parte de uma simbólica régia sistematicamente posta em acção nos mais variados dispositivos artísticos. No friso do guarda pó, os enrolamentos vegetalistas em que se inscreve a sucessão de Cruzes de Cristo revelam apontamentos que vêm confirmar, uma vez mais, a *teoria de variedade* tipicamente *manuelina*: ao longo do friso de enrolamentos vegetalistas sucedem-se diversos tipos de folhagens, pontuados por delicadas vergôntes e cachos de uvas pendentes, pequenas bolotas, romãs maduras, alcachofras floridas, flores-de-lis³⁹⁶.

A vinha, símbolo eucarístico por excelência, tornou-se durante o período construtivo manuelino um elemento fundamental da decoração de portais e estruturas retabulares, onde as suas potencialidades ornamentais e os interessantes efeitos visuais a remetiam frequentemente para o espaço de frisos e molduras, como acontece no próprio portal de entrada da igreja de Santa Cruz. Acerca do carvalho, teceu Paulo Pereira longas considerações, colocando-o em três níveis discursivos fundamentais – um relacionado com a profecia de Isaías, outro com a heráldica familiar de Júlio II e outro

³⁹⁴ PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, p. 97.

³⁹⁵ Cf. ALVES, Ana Maria, *Iconologia do Poder Real no Período Manuelino: à procura de uma linguagem perdida*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985; PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei: Iconologia da Arquitectura Manuelina na Grande Estremadura*, Coimbra, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras, 1990; PEREIRA, Paulo, *De Aurea Aetate: o Coro do Convento de Cristo em Tomar e a Simbólica Manuelina*, Lisboa, Departamento de Estudos, IPPAR, 2003; PEREIRA, Paulo, *Enigmas. Lugares Mágicos de Portugal – Idades do Ouro*, vol. III, [s.l.], Círculo de Leitores, 2004.

³⁹⁶ Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 169 a 173.

ainda com a *Árvore Mnemónica* cujos quatro ramos representam os quatro elementos, bem como as quatro partes do Universo³⁹⁷ – na exploração do tema da Árvore de Jessé. Apesar da preponderância destas associações, a presença dos ramos de carvalho estilizados no friso do dossel do cadeiral crúzio deverá inscrever-se também numa longa tradição de utilização destes motivos como ornamento e, simultaneamente, como símbolo de fertilidade, abundância e também força e sabedoria, atributos provindos de um profundo legado indo-europeu³⁹⁸.

A alcachofra, que frequentemente se confunde com o cardo, é um dos ingredientes da ementa decorativa manuelina. Símbolo de regeneração, perenidade e renovação cíclica, assumia também uma clara associação com a figura de Cristo ressuscitado³⁹⁹. Já a romã e a flor-de-lis, para além das óbvias qualidades ornamentais, tinham associações heráldicas de longa data, legitimadoras da sua presença frequente entre o vocabulário decorativo manuelino.

1.3. Atlantes

No entanto, a compreensão e a aceitação da diferença do Outro enquanto isso mesmo – *diferença*, sem qualquer aposição valorativa – vai-se fazendo lentamente no relativamente curto espaço de tempo dos Descobrimentos portugueses. Assim, embora a passagem de uma perspectiva antropológica etnocêntrica (que veio substituir a *antropologia monstruosa* já enunciada por Maria José Goulão⁴⁰⁰) a uma etnologia positiva e universal, que implica a “*aceitação da horizontal diferença humana*”⁴⁰¹, seja um facto relativamente consensual, a caracterização do Outro e até mesmo a sua designação vai sofrendo oscilações que dependem, obviamente, das especificidades de cada caso: da natureza mais ou menos pacífica dos primeiros contactos, dos sistemas sociais e culturais mais ou menos *aceitáveis* de cada povo contactado e, sobretudo, dos seus comportamentos religiosos, elemento-chave para o estabelecimento de distâncias

³⁹⁷ Cf. PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, p.149 e 150.

³⁹⁸ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, (tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra), Lisboa, Editorial Teorema, 1994, p.165.

³⁹⁹ Cf. PEREIRA, Paulo, *De Aurea Aetate: o Coro do Convento de Cristo em Tomar e a Simbólica Manuelina*, p.28.

⁴⁰⁰ GOULÃO, Maria José, “Do Homem Selvagem ao Índio Brasileiro. A construção de uma nova imagem da humanidade na arte europeia de Quinhentos”, *A Carta de Pero Vaz de Caminha. Documentos e ensaios sobre o achamento do Brasil*, Rio de Janeiro, Xerox do Brasil, 2000, p.173.

⁴⁰¹ BARRETO, Luís Filipe. *Descobrimentos e Renascimento. Formas de ser e pensar nos séculos XV e XVI*, INCM, Lisboa, 1983, p.60.

ou proximidades entre o elemento *descobridor* e o elemento *descoberto*. Não será, então, de estranhar que ao longo dos séculos XV e XVI se tenham usado, por vezes quase indiscriminadamente, termos como “mouros”, “gentios” ou “negros”⁴⁰² para a designação desse Outro plural. E não será, sobretudo, de estranhar que esta visão, eventualmente pejorativa, baseada no conceito religioso como medida para o valor e a equanimidade dos povos, se encontre plasmada numa obra constantemente perpassada por um discurso de propaganda régia e retórica imperialista, como o cadeiral de Santa Cruz.

Efectivamente, a visão do Outro, sobretudo do *mouro*, espécie de inimigo arquetípico da identidade portuguesa e cristã, adquiriu na Península Ibérica contornos de grande ambiguidade. Se o recém-unificado território espanhol estava, por contingências históricas de uma longa presença do elemento muçulmano, imbuído de influências mouriscas, que permearam durante longos séculos a sua cultura, a sua arte e até mesmo a sua língua, já Portugal, na pessoa dos seus Monarcas e respectivas cortes, parecia forçar a presença desse elemento, ainda que sob a forma de acessório decorativo e de entretenimento, que não deixa, todavia, de revelar o interesse e o fascínio pelo exótico mourisco. Seja como for, a ambiguidade ressalta quando, perante a quantidade de referências visuais a esta cultura que encontramos na arte e na literatura da época, surge a necessidade imperativa de expurgar o espaço ibérico da presença dos seus principais agentes. No seguimento da expulsão de judeus e mouros por parte dos Reis Católicos - numa estratégia de impressionante calculismo no aproveitamento dos recursos obtidos pela confiscação dos bens dos primeiros para o financiamento da luta contra os segundos, com fim à expulsão definitiva de ambos - também D. Manuel, num dos seus habituais processos de emulação aos quais conseguia sempre conferir, apesar de tudo, um cunho pessoal e quase inédito, "*determinou de fazer o mesmo*"⁴⁰³ obrigando os judeus a sair do país, mesmo aqueles que, alguns anos antes, D. João II recebera com tanta benevolência (inquinada, obviamente, pela promessa de proventos económicos), e empenha-se na luta contra os infiéis, pensando mesmo em se "*aposentar no reino do*

⁴⁰² BARRETO, Luís Filipe. *Descobrimientos e Renascimento. Formas de ser e pensar nos séculos XV e XVI.*, p.102.

⁴⁰³ GÓIS, Damião. *Crónica do felicissimo rei dom emanuel...*, Capit. xviii., fls. 13r e 13v.

Algarve e com as rendas daquele reino e do mestrado de Cristo fazer dali como fronteiro guerra aos mouros..."⁴⁰⁴.

A séculos de uma convivência relativamente pacífica com estas minorias religiosas e culturais, sucede então um recrudescimento da atitude de desconfiança e desprezo perante as mesmas, materializada na sua repulsão e sobretudo na sua subjugação, bem patente nos exemplos evocados por Maria Manuela Braga a propósito da exacerbação destes sentimentos de animosidade potenciada pelos descobrimentos. Para o primeiro caso, apresenta o exemplo de um nobre estrangeiros que, de visita à corte portuguesa em 1484, lhe vê "*concedida a liberdade de escolher entre uns cinquenta [cativos mouros] que tinham acabado de chegar num barco haveria uns oito dias...*"⁴⁰⁵. Para o segundo, recorda a exposição de um nobre judeu em plena praça de Valência, "*atado com uma cadeia de ferro numa jaula*"⁴⁰⁶, antes de ser executado.

Ainda assim, a par deste tipo de situações, e quase paradoxalmente, as festas e saídas régias continuavam a animar-se com bailes de judeus e mouros, com música, trajes e lutas mouriscas. *Continuavam*, porque faziam parte de uma tradição praticamente instituída, pelo menos a partir do reinado de D. Afonso V, cuja corte era servida por considerável número de escravos negros – algo que impressionava os visitantes estrangeiros⁴⁰⁷ e festejava os acontecimentos mais importantes com recurso a "*copiosos argumentos exóticos*"⁴⁰⁸, fundindo o tradicional tom fantástico do desfile medieval, onde a máscara e, portanto, a transfiguração do indivíduo adquiriam particular protagonismo, com a exibição dos novos *homens selvagens*, vindos de terras recém-descobertas, como as Canárias, e sobretudo dos *mouros*. A necessidade destes eficazes *argumentos* revela-se tão mais clara quanto se trata de um discurso de afirmação para o *Outro* e pelo *Outro*. Falamos, neste caso específico, das celebrações do casamento da infanta D. Leonor com o Imperador Frederico III, onde o *Outro* não-

⁴⁰⁴ Damião de Góis, *Apud cit.* ALVES, Ana Maria, *Iconologia do poder real no período manuelino*, p. 70

⁴⁰⁵ Vítor Pavão dos Santos, *O Exotismo na vida portuguesa na época de D. Manuel*, p. 87, *Apud cit.* BRAGA, Maria Manuela, *Os Cadeirais de Coro no Final da Idade Média em Portugal*, p. 227.

⁴⁰⁶ J. Münzer, "Viaje por Espanha e Portugal"... pp. 23 e 73, *Apud cit.* BRAGA, Maria Manuela, *Os Cadeirais de Coro no Final da Idade Média em Portugal*, p. 227.

⁴⁰⁷ "Entre 1465 e 1467, na visita que fez à corte de D. Afonso V, Leão de Rozmítal, cunhado do Rei da Boémia, deslumbrou-se com a profusão de escravos negros que encontrara – exagerando-lhes o número." PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, p.59.

⁴⁰⁸ PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, p. 59.

européu e não-cristão foi usado como elemento de afirmação do fausto e da superioridade da corte portuguesa perante um *Outro* europeu e cristão.

Este recurso intensifica-se nos reinados seguintes. As saídas públicas de D. João II faziam-se já preceder de desfiles de “*mouros e judeus com suas toucas e guinholas e festas*”⁴⁰⁹, apreciando-se também, já na esfera restrita da corte, “bailes de mouros e mouras, vestidos de muitas sedas”⁴¹⁰. Para as situações especiais, não só os nobres se vestiam à mourisca, como se convocavam ainda “*de todas Mourarias do regno [...] todos Mouros, e Mouras que soubessem bailar, tanger, cantar*”⁴¹¹. D. Manuel não foi alheio a esta tendência e parece ter sido mesmo seu fervoroso cultor: os dados adiantados por Paulo Pereira, por exemplo, permitem-nos constatar já não uma convocação pontual de músicos e dançarinos mouros, mas sim de uma presença constante dos mesmos, bem como do vestuário e das armas “*a Mourisqua*”⁴¹². Esta quase omnipresença do mourisco no entretenimento das elites da época, embora certamente exacerbado nas cortes ibéricas, parece não ter sido delas exclusivo, exercendo o seu fascínio por toda a Europa, como bem exemplifica a já incompleta colecção de garridas figuras de dançarinos mouriscos – os *Moriskentänzer* esculpidos em madeira de tília por Erasmus Grasser, entre 1477 e 1480, para ornamentar a sala de aparato da sala do concelho de Munique⁴¹³. Curiosamente, o aspecto burlesco destas figuras, facilmente confundidas com as representações do bobo ou do louco, tão comuns na iluminura e na gravura, por exemplo, adquire um interesse particular perante a constatação de que o referido fascínio do Centro e Norte da Europa pelo *mourisco* foi em grande parte alimentado pelas cortes ibéricas, que dele se serviam nas suas visitas ao estrangeiro como elemento de aparato e marca de distinção, quer sob a forma de corpos de baile, quer sob a forma de momos⁴¹⁴.

Efectivamente, através destes e de muitos outros exemplos – dados muito palpáveis da vida da corte e do aparato régio – compreende-se a sugestão de Joaquim de Vasconcelos, aplicada ao contexto artístico, ao afirmar que a necessária nacionalização

⁴⁰⁹ Garcia de Resende, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, Apud cit. PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, p.77.

⁴¹⁰ Garcia de Resende, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, Apud cit. PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, p.78.

⁴¹¹ Rui de Pina, *Crónica de Rui de Pina*, Apud cit. PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, p.78.

⁴¹² PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, p.78.

⁴¹³ Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 174 a 177.

⁴¹⁴ PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, p.79 e 80.

do “*exótico oriental*” se deu através do Mourisco⁴¹⁵. Isto explicará, em grande parte, o reconhecimento por vezes desconfortável (porque aparentemente inusitado) da apropriação do seu vocabulário artístico num contexto perfeitamente religioso e, obviamente, cristão. E, se esta questão poderá porventura parecer marginal à análise dos *atlantes* do cadeiral de Santa Cruz, diremos que o é apenas na medida em que serve de suporte à compreensão de um dado fundamental: a presença do elemento *gentio*, *mouro* ou *mourisco*, como que queiramos chamar, na vida e na arte dos finais do século XV e inícios do século XVI é uma presença extremamente controlada e até mesmo estratégica, o que desfaz, por fim, a aparente estranheza da convivência de imagens depreciativas de mouros – mas também de judeus, negros, orientais das mais diversas proveniências e até mesmo índios – com a convocação constante da presença dos mesmos, dos seus elementos simbólicos e das suas especificidades estéticas e artísticas.

Ora, por mais conscientes que estejamos das especificidades que esta relação assumiu, que não permitem nunca uma leitura unívoca e que contam sempre com exemplos excepcionais de convivência amena, admiração sincera e apropriação natural dos elementos característicos do Outro, somos forçados a admitir que existe uma regra – a da desconfiança, e da admiração e apropriação motivadas pelas estratégias de controlo - e que dela se encontra eco na peça de mobiliário litúrgico que temos vindo a estudar.

As imagens do Outro privado de liberdade e submetido ao peso do jugo imperialista são precisamente, e literalmente, aquilo que encontramos no friso corrido que sobrepuja os espaldares das cadeiras baixas e coroam superiormente a estante corrida do cadeiral. Por mais que tenhamos querido ver neste conjunto de estatuetas um elemento mais ou menos metafórico, parte de uma retórica de Salvação relacionada com a descoberta e o contacto (puramente civilizacional, cultural ou etnográfico) do Outro, numa aproximação à “*parada da vida*”, com as suas “*cambiantes do espírito*”, enunciada por Maria Manuela Braga⁴¹⁶, cremos agora que esta visão peca por um tom demasiado eufemístico. As sucessivas opiniões daqueles que foram observando e estudando a iconografia do cadeiral atestam a relativa indefinição do carácter das figuras representadas. António Nogueira Gonçalves enuncia-as como “*figuras estranhas de*

⁴¹⁵ Joaquim de Vasconcelos, “O Mosteiro da Batalha e os projectos de Restauração das Capelas” *Apud cit.*, PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, p.74.

⁴¹⁶ BRAGA, Maria Manuela, *Os Cadeirais de Coro no Final da Idade Média em Portugal*, p.225.

*soldados, cativos, gente vária*⁴¹⁷, Robert Smith vê nelas “*imagens de cavaleiros, mendigos e mercadores*”⁴¹⁸, Augusto Nunes Pereira sugere a presença de “*reis, guerreiros, escravos, figuras populares, talvez a representar a sociedade daquele tempo*”⁴¹⁹, enquanto Rafael Moreira, avança já para a captação de “*um mostruário de tipos e cenas do «mundo às avessas» e do sentido cómico-trágico digno de um Brueghel*”⁴²⁰.

Perante uma observação atenta de cada escultura, identificam-se de imediato três aspectos fundamentais, do ponto de vista interpretativo: estatutos distintos – guerreiro, rei ou nobre, cativo⁴²¹ – que por vezes se fundem, numa clara referência à instabilidade e transitoriedade dos mesmos; grupos etnográficos e culturais distintos – judeus, mouros, negros e, talvez mesmo, cristãos – que resumem o mundo humano dominado pelo Rei e a Igreja; estados de alma distintos – desespero, raiva, resignação, introspecção – cuja variedade concorre sempre para um sentimento geral de irremediável *desânimo*⁴²². Perfilhamos, portanto, e sem excluir a oportunidade das interpretações anteriormente referidas, a opinião de Pedro Dias, que relaciona directamente estas figuras com a Expansão, numa “*clara alusão aos reinos submetidos pelas nossas armas, na África e no Índico*”, numa altura em que “*se estava no auge do poder de Afonso de Albuquerque, em terras da Índia e do Mar Árábico*”⁴²³. Concorrendo, assim, para a confirmação dos sucessos imperiais da Coroa, nas suas múltiplas vertentes de sujeição económica, social e cultural do Outro e, sobretudo, de esforço de Evangelização, estas estatuetas constituem simultaneamente uma galeria de gestos e expressões, bem como de apontamentos etnográficos (obviamente turvados pela idealização germânica dos povos em questão) que, conforme desenvolvermos adiante, servem de complemento aos quadros urbanos da cimalha, numa alusão simbólica aos diversos contornos - de maior ou menor imposição bélica, consoante a resistência oferecida por cada *porto* – que assumiu a Expansão portuguesa.

Perante o longo desfile de personagens, quase figuras-tipo de uma sociedade já de si complexa e em vias de maior complexificação, não podemos, no entanto, deixar de

⁴¹⁷ GONÇALVES, António Nogueira, *Igreja de Santa Cruz de Coimbra (Breve guia histórica-arqueológica)*, Coimbra, 1940, p.38.

⁴¹⁸ SMITH, Robert C., *Cadeirais de Portugal*, p.12.

⁴¹⁹ PEREIRA, Augusto Nunes, *Do Cadeiral de Santa Cruz*, p.146.

⁴²⁰ MOREIRA, Rafael, *Dois Escultores Alemães em Alcobaça*, p.109.

⁴²¹ Vide Vol. II, Anexo I, inventário dos *atlantes* que suportam o friso corrido do peitoril das estantes.

⁴²² BRAGA, Maria Manuela, *Os Cadeirais de Coro no Final da Idade Média em Portugal*, p.227.

⁴²³ DIAS, Pedro, “O Cadeiral de Santa Cruz de Coimbra”, *O Brilho do Norte*, p.240.

sentir algum certo desconcerto em relação aos sentimentos que evocam. Agrilhoados, curvados sobre si, apoiados em bastões ou empunhando armas, eles revelam tanta subordinação quanta dignidade. E o contrário não seria de esperar. D. Manuel, através dos seus cronistas e panegiristas, preocupou-se em dar a entender que as suas vitórias não eram, de modo algum, processos fáceis, sobretudo porque os seus inimigos – fossem eles inimigos de fé ou inimigos de armas – eram povos poderosos, ricos e também sábios. Na obra de Mateus Pisano, *De Bello Septensi*, diz-se que claramente que “*Há cerca de quarenta e cinco annos já que os portugueses se andam batendo, em recontros quasi diarios, com os Mouros, gente astuta e terrivelmente aguerrida*”⁴²⁴, para além de se deixar transparecer a aura de respeitabilidade em que se envolviam a figura dos sábios mouro e judeu. São, de facto, evocações familiares às imagens do cadeiral que nos surgem aquando da referência de “*um sábio mouro, de longas barbas*”⁴²⁵ que, na véspera da tomada de Ceuta profetiza a vitória de D. João I, ou de “*um judeu*” que adivinha os planos secretos do monarca, antes da consumação da expedição⁴²⁶.

Misto de metáfora e realidade, tanto no peso da submissão quanto na aura de dignidade, os *atlantes* do cadeiral crúzio constituem, então, um elemento ímpar na iconografia dos cadeirais de coro, algo que apenas terá tido paralelo no já desaparecido cadeiral de Tomar⁴²⁷, atestando acima de tudo determinação e a força da encomenda que lhe subjazeu. Ainda que o imaginário que lhes deu forma e que os dotou de feições particulares, bem como de poderosas cimitarras e adargas, ou toucados e vestuário sumptuoso, se identifique facilmente com o dos mestres flamengos, franceses e germânicos (numa altura em que estas três identidades se misturavam com facilidade e mais facilmente ainda partilhavam de um imaginário comum)⁴²⁸, a predeterminação da sua existência enquanto elemento decorativo de um cadeiral de coro terá de remeter-se sem dúvida alguma a uma encomenda especificamente portuguesa.

⁴²⁴ FIGUEIREDO, Fidelino de, *A Épica Portuguesa no Século XVI*, São Paulo, 1950, p. 72. O autor recorre à tradução de Roberto Correia Pinto, editada em 1915 pela Academia das Ciências de Lisboa.

⁴²⁵ FIGUEIREDO, Fidelino de, *A Épica Portuguesa no Século XVI*, p.72.

⁴²⁶ FIGUEIREDO, Fidelino de, *A Épica Portuguesa no Século XVI*, São Paulo, p.72.

⁴²⁷ Vide Vol. II, Anexo II, Fig. 10.

⁴²⁸ Algo que se encontra já, ainda que num contexto menos grave e de forma mais fantasiada, no retábulo da Sé Velha, como notou Paulo Pereira: “*Exóticos também, embora noutro registo mais alusivo, são os «guerreiros» agressivos dos frisos do retábulo em talha de madeira do altar-mor da Sé Velha de Coimbra, providos de cimitarras e capacetes cónicos de nítida feição orientalizante, certamente muito próximos do que deveria ser o imaginário popular quando considerava a aparência combativa dos povos exóticos (de Olivier de Gand e Jean d’Ypres, 1509).*” PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, p.69.

Nesta galeria de figuras subjugadas, a prostração perante a Igreja Católica, potenciada pelas conquistas dos reis portugueses, está bem patente (ainda que de uma forma suavizada) nos *atlantes* de Lorete, que tanto se defendem com escudos⁴²⁹ como ofertam cornucópias⁴³⁰, à maneira de Reis Magos. Alguns mouros, claramente transtornados, repuxam as próprias barbas, ao mesmo tempo que seguram nas armas que simultaneamente significam a sua índole violenta e a sua impotência perante a condição de sujeição em que se encontram. No lado do Evangelho, um destes gentios⁴³¹ repousa a mão sobre o punho da sua cimitarra embainhada, que de nada lhe vale perante a presença das correntes, o mesmo acontecendo com a figura seguinte⁴³² que, imobilizado por pesados grilhões, segura um nodoso maço de madeira, sem apresentar o menor impulso de o brandir. Uma das mais interessantes estatuetas de todo o conjunto⁴³³ – pelo significado do gesto, como pela excelente execução – é a que apresenta um velho mouro, facilmente identificado pelas feições, pelo turbante e pela adarga, decorada com dois crescentes, que repousa aos seus pés, que arrepanha desesperadamente as longas barbas, com a angústia e a cólera plasmadas no rosto. O gesto de arrepanhar ou puxar as barbas tem, de facto, uma longa tradição de associação a sentimentos de desespero, surgindo frequentemente em figuras de *marginalia*, a ponto de a historiografia artística anglo-saxónica lhe ter atribuído um género e uma designação específica: *beard-pullers*. As referências necessárias para a compreensão deste gesto nos atlantes do cadeiral está, no entanto, muito mais próxima e pode encontrar-se, desde logo, nas descrições das demonstrações de luto por ocasião do falecimento do infante D. Afonso, e posteriormente do próprio D. Manuel, referidas por Ana Maria Alves no seu estudo sobre a Iconologia do Poder Real no Período Manuelino. No primeiro caso, diz Garcia de Resende que na corte todos caíram num “*muito triste e desaventurado pranto, dando todos em si muitas bofetadas, depenando muitas e mui honradas barbas e cabelos*”⁴³⁴, sendo que no segundo é Gaspar Correia que revela como o mensageiro encarregue de dar as novas da morte de D. Manuel em território indiano “*se deitou no chão esbofeteando seu rosto, depenando as barbas*”⁴³⁵.

⁴²⁹ Vide Vol. II, Anexo I, inventário dos atlantes (A4 e A35).

⁴³⁰ Vide Vol. II, Anexo I, inventário dos atlantes (A34).

⁴³¹ Vide Vol. II, Anexo I, inventário dos atlantes (A14).

⁴³² Vide Vol. II, Anexo I, inventário dos atlantes (A15).

⁴³³ Vide Vol. II, Anexo I, inventário dos atlantes (A17).

⁴³⁴ ALVES, Ana Maria, *Iconologia do Poder Real no Período Manuelino*, p.74.

⁴³⁵ ALVES, Ana Maria, *Iconologia do Poder Real no Período Manuelino*, p.75.

Sinal de desespero irreprimível, o gesto perpetuado por estes atlantes é bem representativo do peso simbólico que se pretendia que carregassem.

À parte estes exemplos, outros tipos de reacções vão surgindo à medida que se vai percorrendo o limite das cadeiras baixas. Entre os soldados, que ainda não se encontram agrilhoados, as expressões variam: um guerreiro mouro⁴³⁶, munido de elmo e escudo decorado com um rosto de expressão agressiva coroadado (eventualmente, o rei por quem luta ainda), ergue a sua cimitarra, como que preparando-se para um último esforço de resistência; outro guerreiro⁴³⁷, de aspecto *européu*, confina-se ao espaço da face interna do painel lateral, empunhando uma espada e um pequeno escudo de mão; outro ainda⁴³⁸, coroadado, envergando uma armadura sem elmo, um escudo oblongo e uma espécie de alabarda, repousa a sua régia dignidade sobre a arma que segura na mão direita.

As figuras régias, identificadas pelas respectivas coroas e ceptros, apresentam-se genericamente serenas, resignadas e contemplativas, rendendo a homenagem devida pelos derrotados ao rei vencedor. Uns seguram a coroa na mão⁴³⁹ ou depositam-na no chão enquanto outros se debruçam sobre os ceptros⁴⁴⁰. Nesta parada de derrotados, encontram-se sobretudo prisioneiros mouros⁴⁴¹ – agrilhoados e simbolicamente punidos pela humilhação infligida a essa carismática figura da dinastia de Avis, D. Fernando, o Infante Santo –, mas também judeus⁴⁴² e negros⁴⁴³, entre numerosos indivíduos cuja proveniência não é perceptível pelo aspecto.

Estes tipos fundamentais são, como referimos já, mantidos por Lorete, embora de uma forma suavizada. Fazendo suceder figuras dotadas de filactérios, cornucópias, escudos de feição renascentista, mais próximos das formas das *cartelas de Antuérpia* do que propriamente de um escudo de utilidade real, ele cria pequenos grupos de figuras que adquirem um carácter mais ornamental do que as do conjunto original, providas de uma carga metafórica muito mais intensa, muito embora o efeito visual de ambas concorra exactamente no mesmo sentido.

⁴³⁶ Vide Vol. II, Anexo I, inventário dos atlantes (A21).

⁴³⁷ Vide Vol. II, Anexo I, inventário dos atlantes (A24).

⁴³⁸ Vide Vol. II, Anexo I, inventário dos atlantes (A28).

⁴³⁹ Vide Vol. II, Anexo I, inventário dos atlantes (A22, A27 e A30).

⁴⁴⁰ Vide Vol. II, Anexo I, inventário dos atlantes (A11, A18 e A29).

⁴⁴¹ Vide Vol. II, Anexo I, inventário dos atlantes (A14, A15).

⁴⁴² Vide Vol. II, Anexo I, inventário dos atlantes (A9, A16 e A22).

⁴⁴³ Vide Vol. II, Anexo I, inventário dos atlantes (A20).

1.4. A Epopeia Portuguesa

Referindo-se ao cadeiral de Santa Cruz de Coimbra dizia, ainda no início do século XX, Georges Radet: “*En Portugal, l’Odyssée des navigateurs prend la place de l’Iliade des Rois catholiques figurée sur les stalles de la cathédrale de Tolède*”⁴⁴⁴. Obsevação de uma argúcia inexcédível, ela resume, quanto a nós, a essência do programa iconográfico deste cadeiral, entendido, desde logo, na sua relação com o paralelo que lhe está mais próximo e, eventualmente, com a sua própria fonte de inspiração. Antes, porém, de nos debruçarmos sobre as particularidades da *epopeia portuguesa* plasmada nos quadros esculpidos da cimalha, tentemos compreender os quadros históricos e culturais, artísticos e mentais que lhe conferem inteligibilidade.

Partamos, então, do próprio enquadramento estético em que surge a obra em questão, abrindo um parêntesis que nos conduz de volta à questão da sua necessária inscrição num momento criativo que se forçosamente se terá de caracterizar como *manuelino*. Explorando a relação deste momento estético, com o momento histórico pelo qual se estende, Pedro Dias concluiu que “*A sua origem [do manuelino enquanto estilo decorativo] não está nem nas influências orientais ou africanas, já contestadas, nem na consciente alusão ao mar ou à epopeia dos descobrimentos, ideia tão querida da historiografia tradicional [...]. A sua origem, quanto a nós, encontra-se na evolução do gótico flamejante, que em Portugal, como em toda a Europa, continuou no séc. XVI, e nas particulares condições económicas, sociais e culturais portuguesas de então.*”⁴⁴⁵

Podemos dizer que, embora concordando com as implicações gerais desta afirmação, sobretudo quando aplicadas à origem de um vocabulário decorativo que se generalizou num período e num espaço de tempo definidos, não podemos deixar de sentir aqui – e sobretudo ao tentar particularizar a questão – a necessidade de evocar a separação das noções de *ornamento* e *decoração*, necessidade já sentida por Paulo Pereira⁴⁴⁶ para a sua exploração iconológica do manuelino, ou mesmo por Lurdes

⁴⁴⁴ RADET, Georges, “La Renaissance en Espagne et en Portugal”, *Bulletin Hispanique*, tome 14, n°2, 1912, pp. 204-208.

⁴⁴⁵ DIAS, Pedro, *A Arquitectura de Coimbra na transição do Gótico para a Renascença 1490-1540*, Coimbra, 1982, p. 363.

⁴⁴⁶ PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, p. 15. O autor toma os conceitos operativos de decoração “como *programa iconográfico*” e de ornamento como “*escultura decorativa* (acessória à estrutura material e à estrutura «narrativa»)”.

Craveiro para a questão da decoração “*ao romano*”⁴⁴⁷. Antes de mais, porque nos parece óbvio que, se o *ornamento* manuelino não é, de facto, subserviente de uma imagética marinha relacionada com a Expansão, nem de influências orientais e africanas, já a sua *decoração* – entendida enquanto programa iconográfico complexo – revela frequentemente uma estreita relação com essa “*ideia tão querida à historiografia tradicional*”, a ideia de uma “*epopeia dos descobrimentos*”. Não terá sido por acaso, aliás, que optámos por estabelecê-la como chave comum dos elementos tantas vezes, ou tão aparentemente, dicotómicos do cadeiral de Santa Cruz. Porque, por mais que procuremos aproximar este cadeiral apenas de um *espírito manuelino* colocado na linha evolutiva do gótico flamejante, sem contaminações de uma visão tradicionalista do mesmo, não conseguimos, pela sua própria iconografia, afastá-lo da óbvia referência aos Descobrimentos. E, no fundo, ninguém consegue, nem pretende, sequer fazê-lo. Denunciando, de certa forma, o interesse particular da iconografia desta obra singular, autores como Pedro Dias e Paulo Pereira, reconhecem a necessidade de afastar a cultura artística manuelina de uma relação gratuita com os Descobrimentos mas, ao referir o cadeiral crúzio, aproximam-no imediatamente deste conjunto de acontecimentos que tanto marcaram a mentalidade e a cultura da época. Trata-se, de facto, de uma questão complicada e frequentemente elusiva e, se temos afirmado até aqui a proximidade do programa iconográfico do cadeiral com as referências da Expansão, queremos sublinhar, em primeiro lugar, que se trata de uma aproximação e não de uma identificação imediata e, em segundo, que o imaginário da Expansão é amplo e, portanto, passível de leituras várias, umas mais óbvias do que outras.

Como Paulo Pereira soube reconhecer, “*A associação liminar entre «descobrimentos» e «arte manuelina» fez desta um receptáculo para a evocação em potência de influências distantes – exóticas – sempre que ficava qualquer coisa por explicar do ponto de vista de identificação das formas.*”⁴⁴⁸ Do ponto de vista da historiografia do cadeiral de Santa Cruz, isto foi precisamente o que aconteceu com os quadros urbanos da cimalha que, ainda longe de serem identificados, descritos e interpretados, como observou António Nogueira Gonçalves, foram sistematicamente transferidos para a esfera dos Descobrimentos *strictu sensu*. Esta não é, de todo, uma aproximação desacertada – aliás, é uma aproximação ainda carente de investimento

⁴⁴⁷ CRAVEIRO, Maria de Lurdes. *A arquitectura “ao romano”, Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX*, Vila Nova de Gaia, Fubu Editores, 2009, p. 9.

⁴⁴⁸ PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, p.51.

profundo. No entanto, para uma compreensão cabal da relação entre as *formas* que aí se optou por representar e a sua identificação com os Descobrimentos, é necessário captar-lhe as nuances, entre as quais destacamos, desde logo, a marca *exótica* e a visão de *alteridade*, e sobretudo, matizá-la com o tom do seu paralelo imediato, o cadeiral de Toledo.

Efectivamente os actores dos Descobrimentos, homens de acção mais do que de teoria, ou “*homens acontecimento*”, como assertivamente lhes chama Luís Filipe Barreto⁴⁴⁹, estabeleceram os primeiros contactos com as paisagens humanas e geográficas de além-mar sem quaisquer referências prévias ou, quando muito, a partir de pressupostos vagos e incertos ainda baseados em noções claramente fantasistas (porém, não vazias de significado) herdadas de uma visão medieval do espaço global⁴⁵⁰. Nesta dinâmica de contacto e construção do Outro, as influências de retorno manifestam, na sua polimorfia, características comuns, na medida em que obedecem todas a uma vontade de conhecer e consumir a novidade, o estranho e o exótico⁴⁵¹, que se revela, em última análise, como mecanismo de domínio – real e mental – de terras, plantas, animais e sobretudo pessoas e sistemas culturais até então desconhecidos. Como resposta a todas estas necessidades as “*novas iconografias, «esvaziadas do seu conteúdo simbólico», foram paulatinamente assimiladas e apropriadas, passando a integrar a linguagem da produção artística coeva.*”⁴⁵²

Temos então, como testemunho dessa passagem de um mundo exótico desconhecido a um mundo exótico desejado – que é simultaneamente o transporte de um Outro estranho e distante para o contexto familiar de um território conhecido – exemplos vários da presença do Outro na arte produzida em Portugal ou para Portugueses. Muitos dos exemplos conhecidos⁴⁵³, entre os quais se conta o cadeiral da Sé do Funchal, oferecem-nos uma visão despoluída do Outro, numa espécie de

⁴⁴⁹ BARRETO, Luís Filipe, *Renascimentos e Renascimento. Formas de ser e pensar nos séculos XV e XVI*, p.58.

⁴⁵⁰ Como exemplifica o mapa-mundi de Hartman Schedel, baseado nas indicações de Ptolomeu e ainda alheio às descobertas. Vide Anexos II, Fig.

⁴⁵¹ Numa das Tapeçarias “à maneira de Portugal e da Índia” apresenta-se um “cortejo de dromedários enfurecidos”, onde o exótico selvagem é simbolicamente dominado pela serenidade observadora do próprio rei D. Manuel. Vide Anexos II, Fig.

⁴⁵² EUSEBIO, Fátima. *Subsídios para o Estudo do Intercâmbio de Formas na Arte Indo-Portuguesa: o caso específico da Arte da Talha*. p.102 (disponível online: [http://www2.crb.ucp.pt/Biblioteca/rotas/rotas/f%C3%A1tima%20eus %C3%A9bio%20105a120%20p.pdf](http://www2.crb.ucp.pt/Biblioteca/rotas/rotas/f%C3%A1tima%20eus%20e%20bio%20105a120%20p.pdf))

apontamentos etnográficos ou antropológicos que vão dando conta da existência de diferentes pessoas e diferentes caracteres. Poucos casos, contudo, revelam um discurso tão concertado sobre o Outro quanto o cadeiral crúzio. Na articulação das suas *partes*, desde a marginalia como ilustração do pecado, passando pela simbólica religiosa e régia até à articulação mais directa entre os atlantes, cativos estrangeiros, e as imagens de chegada a portos estrangeiros ou de observação minuciosa de cidades, ele revela-nos toda uma construção de afirmação do *Eu – eu religioso, eu régio, eu nacional* – a partir da existência do Outro – um outro que se conhece e que, por bem ou por mal, se domina.

Neste sentido, o documento visual que este cadeiral constitui insere-se, em paralelo com os documentos literários, num esforço de compreensão e assimilação que, sem excluir o interesse científico resultante de todo esse processo de racionalização do desconhecido, teve como objectivo principal o domínio do Outro – domínio intelectual, domínio social e cultural, domínio económico e político. Testemunhos desta mudança de paradigma, motor das oscilações experimentadas pela *iconografia do Outro*, são, por exemplo, os contributos de autores como Gomes Eanes de Zurara, Duarte Barbosa, Tomé Pires e Pero Vaz de Caminha. Se no *Livro das Cousas da Índia* de Duarte Barbosa (1511), por exemplo, esta evolução para uma plena aceitação da diferença antropológica é um facto consumado – ao ponto de o autor não confiar na simples observação do Outro, recorrendo frequentemente ao cruzamento de informações que obtinha junto dos próprios nativos⁴⁵⁴ – já a *Suma Oriental* (1515) de Tomé Pires, eivada de um fervor evangelizador e imperialista eurocêntrico, implica uma assumpção da inferioridade do Outro (o *Mouro*, em sentido lato), pela imposição das regras e dos hábitos da sua própria sociedade. A mesma inversão desta lógica *evolutiva* dos comportamentos antropológicos aparece na já divulgada⁴⁵⁵ metamorfose da imagem do índio, que passa de um contexto privilegiado, na *Adoração dos Magos* do antigo retábulo da Sé de Viseu, para uma esfera de claro desfavorecimento e demonização na tábua do *Inferno* do Museu Nacional de Arte Antiga.

⁴⁵⁴ BARRETO, Luís Filipe. *Descobrimientos e Renascimento. Formas de ser e pensar nos séculos XV e XVI*, pp.155-156.

⁴⁵⁵ GOULÃO, Maria José, “Do Homem Selvagem ao Índio Brasileiro. A construção de uma nova imagem da humanidade na arte europeia de Quinhentos”, pp.186-191.

A par da abordagem antropológica do Outro que, como vimos, se revela também contaminada por um fervor imperialista, criador de retrocessos no sentido do reconhecimento da diferença pela diferença, vislumbra-se também no cadeiral crúzio uma feição eminentemente bélica, eivada de referências à conquista, ao domínio e à submissão do Outro. Embora estas referências possam assumir leituras múltiplas, pois há várias formas de conquistar, dominar e submeter – e a política de D. Manuel foi suficientemente elástica para as utilizar a todas –, e embora a própria iconografia do cadeiral pareça jogar nessa ambiguidade, a aplicação do seu sentido mais literal não deve ser descurada.

Neste contexto, a aproximação formal e iconográfica ao cadeiral de Toledo, pontualmente denunciada por vários autores, assume, após uma análise mais atenta, um carácter de quase identificação. Apercebemo-nos, efectivamente, que apesar de não ter havido cópia directa nem sequer uma imediata emulação na apresentação do tema fundamental da decoração do cadeiral de Toledo, a mensagem de ambos é idêntica, embora apresentada através de diferentes soluções. O sentido claramente bélico dos relevos de Toledo, tornado óbvio pelas várias representações de confronto físico directo e inclusivamente de rendição, tem em Santa Cruz um paralelo suavizado na apresentação daquilo que nos parece ser o *antes* e do *depois* desse mesmo contacto ou confronto. Desta forma, aquilo que à partida nos pode parecer insuspeito, e que procuramos tantas vezes colocar sob o signo do contacto civilizacional com o Outro, de contornos relativamente pacíficos, passa a assumir-se como declaração *velada* - carácter que lhe apomos hoje em dia, à distância de séculos da compreensão necessariamente mais aguda dos seus contemporâneos - dessas empresas de descoberta e conquista que, no seu conjunto, foram adquirindo um carácter epopeico, veiculado quer pela literatura, quer pelas artes visuais e, na sua génese, sempre promovido e controlado de perto pelo rei.

Se a distância que separa a sumptuosidade de ambos os cadeirais é considerável, bem como - é forçoso reconhecê-lo - a sua qualidade de execução, já a força simbólica da sua decoração é dificilmente mensurável. A longa presença dos Mouros em território espanhol exacerbou ao máximo a importância crucial da tomada de Granada. Num contexto de unificação territorial e centralização de poder, sobretudo um poder declaradamente vinculado à religião católica, esta conquista representava uma espécie de retoma definitiva de uma identidade nacional que, contudo, por estar já

irremediavelmente miscigenada, apenas no campo da projecção simbólica e da estratégia política, poderia ser reabilitada. Já em Portugal, a mensagem subjacente ao programa decorativo do cadeiral de Santa Cruz faz parte de um discurso ainda mais ostentatório e marcadamente imperialista: não se procura ilustrar uma vitória decisiva sobre um inimigo específico, mas sim todo um conjunto de vitórias e sucessos cujas consequências imediatas - sujeição de inimigos políticos, anulação de concorrências comerciais para um domínio efectivo das rotas marítimas, conhecimento e aproveitamento de novos espaços e novos recursos, construção de uma imagem forte de Portugal perante os reinos estrangeiros, imposição da fé Cristã sobre qualquer outra - fazem prever toda uma miríade de novos proventos e sucessos. Daí que se possa renunciar à referência directa, à explicação imediata, optando-se antes por uma composição de carácter voluntariamente metafórico e emblemático, mais ao jeito de Portugal e mais ao jeito manuelino, ou não fosse o Venturoso um verdadeiro perito na arte de se tornar *presente na ausência*.

A visão, talvez demasiado idílica, que se tem querido projectar sobre o programa iconográfico do cadeiral de Santa Cruz ficará a dever-se, em grande parte, à marca nórdica da sua execução. O carácter frequentemente idealizado das cidades e vistas portuárias esculpidas na cimalha é uma constante na gravura da época e, num contexto em que a produção artística de proveniência germânica e flamenga assumia proporções quantitativamente consideráveis, é normal que esta idealização se fizesse em moldes "*autóctones*". Desta forma, ao identificarmos elementos arquitectónicos característicos das cidades hanseáticas nas paisagens urbanas do cadeiral crúzio, facilmente somos induzidos ao erro de uma identificação imediata do modelo (ainda que muito fragmentado) e da representação. Apesar do habitual rigor requerido por D. Manuel para a representação dos locais recém-descobertos - presente, por exemplo, na sempre referida encomenda de vinte e seis encasamentos sobre as *chegadas* e as *reconquistas* da Índia⁴⁵⁶ - cremos que o sabor nórdico destes relevos constituiu, mais do que uma imperfeição ou incapacidade técnica do mestre que os desenhou, uma nota exótica tão ao gosto do monarca. A prová-lo, ou a reforçá-lo, está, por exemplo a presença simbólica dos crescentes, das flores-de-lis e das esferas armilares nas velas das embarcações - não esqueçamos que, na referida encomenda dos encasamentos, o próprio rei D. Manuel teve a preocupação de recomendar expressamente a presença de

⁴⁵⁶ PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, p.114 e 115.

naus “*que vão a vella com as cruces de Christos nas veelas*”⁴⁵⁷ – como que a sinalizar espaços geográficos e identidades culturais que, de outra forma, não poderiam ser claramente referenciados, dado o ar de família que, conscientemente, lhe foi concedido. Por outro lado, a mesma oscilação entre acontecimento verídico e/ou espaço conhecido e efabulação premeditada dos intervenientes nesses mesmos acontecimentos ou desses mesmos espaços, acontece nas várias séries de tapeçarias, nomeadamente nas afamadas tapeçaria “*à maneira de Portugal e da Índia*”.

Antes de passarmos à aplicação prática de todas estas considerações, ou seja, à análise concreta dos painéis esculpidos da cimalha que, segundo cremos, se podem colocar sob a esfera comum de um espírito de Epopeia portuguesa, consideremos por instantes a razão de ser desta relação. Não estaremos, talvez, muito longe da verdade iconológica destas esculturas ao retomarmos as considerações com que iniciámos esta análise, evocando o conceito *homérico* de epopeia, “*muito proximo do da historia considerada como cyclo lendario de força exhortiva ou educativa.*”⁴⁵⁸ Ainda que os quadros urbanos do cadeiral crúzio possam, à partida, apresentar um aspecto mais ilustrativo ou descritivo, o seu carácter de indefinição, no que respeita à possibilidade de identificação dos locais representados com locais reais, e os signos específicos que lhe são apostos (lembremos, uma vez mais, os símbolos das velas das embarcações, por exemplo) denunciam mensagens específicas, inegavelmente lúdicas, mas também *educativas* e de *exortação*. Isto verifica-se, sobretudo, sob o ponto de vista do retrato de uma virtude que é intrinsecamente cristã e eminentemente colectiva, mas também do entusiasmo e da expectativa, sentimentos altamente favoráveis à própria legitimação do rei e à crença no seu poder enquanto dono – de direito divino – dos destinos dos homens, do país e do império.

Segundo Fidelino de Figueiredo, “*Esses homens multimodos, navegantes e guerreiros, políticos e poetas, geographos e chronistas, aventureiros e apóstolos, constituem um momento insigne na historia da personalidade. [...] As gentes deslumbraram-se e os portugueses, com a sua imaginação escandecida, crescendo subitamente a proporções antes desconhecidas, entraram num estado de ufania que mythisou essas façanhas e creou a atmospheria da epopêa.*”⁴⁵⁹ Temperando este

⁴⁵⁷ PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, p.115.

⁴⁵⁸ FIGUEIREDO, Fidelino de, *A Épica Portuguesa no Século XVI*, p.39.

⁴⁵⁹ FIGUEIREDO, Fidelino de, *A Épica Portuguesa no Século XVI*, p. 61.

entusiasmo lírico – fruto do tempo e do próprio anacronismo em que autor sempre se inscreveu – com alguma moderação, retenhamos nas palavras do autor alguns aspectos essenciais.

Os homens multímodos que este refere, protagonistas dos grandes acontecimentos da época, encarregados de encontrar territórios, descrevê-los e dá-los a conhecer nas suas particularidades, conquistá-los quando necessário ou, quando possível, estabelecer com eles relações políticas e económicas dentro de um regime de cordialidade e, sobretudo, cristianizá-los, sempre que a sua fé fosse outra, ofereceram ao imaginário português um manancial de informações extraordinárias que este verteria, na literatura como nas artes visuais, sob a forma de uma série de elementos e *factos* mitificados que, mais tarde ou mais cedo, acabariam por se cristalizar num espírito de epopeia nacional. A viagem, a aventura, a intrepidez, por vezes também a errância e a provação, e por fim o sucesso e a conquista de um objectivo essencial são, até segundo o senso comum, ingredientes essenciais do discurso epopeico. São, arriscaremos nós, ingredientes que permeiam todo o programa iconográfico do cadeiral de coro de Santa Cruz, com particular detalhe e especial intensidade nas esculturas do seu coroamento.

Ora, representações de vistas urbanas ou paisagens acasteladas com embarcações nas proximidades são um lugar-comum na cultura artística medieval. Referência de civilização e civilidade, estes apontamentos iconográficos multiplicaram-se na iluminura, na gravura, e na pintura sobre suportes rígidos⁴⁶⁰. Não foram comuns, no entanto, e segundo nos parece, na escultura, o que nos oferece alguns dados de especificidade para compreender melhor os quadros relevados da cimalha do cadeiral de Santa Cruz: a raridade da sua iconografia no contexto da escultura; a consequente raridade da mesma no contexto da iconografia habitual dos cadeirais de coro; e, como já vimos, o tom particular que ela adquire no contexto cultural da época. Sem esquecer que falamos de uma peça de mobiliário litúrgico e não de uma obra de arte produzida para uma clientela laica, tenhamos em consideração que, no dealbar do século XV para o século XVI, as empresas régias de expansão ultramarina eram assunto de interesse geral e, muito particularmente, do interesse da elite clerical. E isto fazia, inclusivamente, com que o tema se tornasse conteúdo de discursos religiosos, em jeito de celebração: a crer nos registos de Diogo Barbosa Machado, existiria na Livraria de D. Pedro III “o

⁴⁶⁰ Vide Vol. II, Anexo II, Figs. 178 a 186.

manuscrito de um officio divino de Mestre Alvaro – talvez o mestre de capella real, Alvaro Affonso – em louvor da conquista de Arzila: Vesperae Matut. & laudes...de Victoria in Africa parta ad Arzillam”, datado pelo mesmo autor de cerca de 1471⁴⁶¹. Ora, apesar da sua relativa impalpabilidade, trata-se de uma pista perfeitamente verosímil para a existência de semelhantes composições, pontos de contacto entre o interior do coro e o seu exterior, entre o *sagrado* imanente ao espaço e à função do canto litúrgico e o *profano* dos acontecimentos mais extraordinários e das feições mais quotidianas da época. Em suma, pontos de contacto entre a função e a iconografia de um cadeiral de coro como o de Santa Cruz.

Começa, assim, a não parecer surpreendente que D. Manuel I, tendo visitado a Catedral de Toledo e conhecido o seu emblemático cadeiral de coro, imbuído de um justificado entusiasmo pela relevância pessoal, nacional e história do momento que se vivia e ainda consciente da apetência do espaço e da liturgia coral para a recepção dos temas de triunfo, conquista e evangelização daí resultantes, tenha determinado que o tipo de imagens a representar na cimalha do cadeiral se distanciaria das habituais composições vegetalistas, heráldicas ou de dedicação religiosa (caso do exemplar de Alcobaça), para incluir vistas de cidades descobertas e conquistadas, dos velozes barcos que transportaram os portugueses até elas, das figuras proféticas ou hagiológicas que davam sentido a esse discurso triunfalista.

Embora a abordagem nos pareça nova, como nova será uma tão explícita e longa referência aos Descobrimentos portugueses no contexto da arte criada durante o século XVI, é necessário compreender que a aplicação de composições urbanas imaginadas, tinha já uma longa tradição. Utilizadas inicialmente como apontamento a outro tipo de representações – regra geral, servindo de pano de fundo ao desenrolar de episódios bíblicos ou hagiográficos, como acontece em obras de larga reprodução desde, pelo menos, o século XIII, e entre as quais se incluem a *Biblia Pauperum* e o *Speculum Humanae Salvationis* – estas vistas urbanas foram-se autonomizando a partir dos finais do século XV, em obras ligadas à cosmografia, cartografia e crónicas, respondendo a uma apetência cada vez maior pelo conhecimento do mundo e das descobertas entretanto efectuadas. Assim vão surgindo obras como o já referido *Liber Chronicarum*, de Hartmann Schedel, de difusão tão rápida e tão extensiva que não podemos crer que

⁴⁶¹ FIGUEIREDO, Fidelino de, *A Épica Portuguesa no Século XVI*, p.73.

não tenha servido de inspiração às composições de edifícios e estratos de espaços urbanos incluídos no cadeiral de Santa Cruz. De resto, a própria presença de dois exemplares destas *Crónicas de Nuremberga* nos índices da biblioteca crúzia, reforçam esta possibilidade.

A colocação da Crónica de Nuremberga no rasto da tradição medieva de apresentação da história da humanidade em seis idades principais, desde a criação do Homem até ao presente, numa fusão entre facto e fantasia, seria suficiente para justificar a sua inclusão no substrato de influências literárias e iconográficas do cadeiral de Santa Cruz. Mas muitos mais pontos jogam a favor da "identificação" de ambos, para além da proximidade cronológica, da circulação dos exemplares por Portugal e da sua presença em Santa Cruz, ou da partilha de uma origem geográfica comum com o autor do cadeiral. O(s) objecto(s) visado(s) por ambas as obras que, abarcando a história secular e religiosa, nas quais se fundem elementos factuais e fábulas, mitos ou lendas, revelam uma tendência historicista de reconhecimento da importância do momento presente, não deixando por isso de contar com a descrição e representação de eventos contemporâneos. Comuns a ambas as obras são também os seus *personagens principais* - reis, religiosos, filósofos e pensadores, profetas e sibilas - todos eles marcados, de formas diversas, por uma espécie de providencialismo muito ligado a ocorrências e determinações astrológicas, uma preocupação da época que vemos claramente exacerbada na retórica manuelina, e da qual a esfera armilar é uma imediata denunciadora.

Significativa também é a frequente representação de cidades, com uma preocupação constante com o detalhe, embora nem sempre com a veracidade das descrições visuais. A grande maioria das cidades esculpidas no cadeiral de Coimbra não tem, de facto, correspondente real, funcionando como uma espécie de pastiche de vários elementos arquitectónicos que, isoladamente, conseguimos encontrar também em obras coevas, nomeadamente na gravura. Da mesma forma, a Crónica de Nuremberga apresenta-nos cidades totalmente idealizadas, sendo que, por exemplo, se utiliza o mesmo modelo para territórios tão distintos como Atenas, Pavia, Austria e Prússia. Apesar de tudo, a preocupação com o verismo das representações não estava ausente e, sempre que possível - sempre que o confronto visual directo era possível, ou sempre que a circulação de outras gravuras, tiradas do real, se ocasionava - representavam-se os espaços urbanos com rigor. Na Crónica de Nuremberga isto aconteceu, pelo menos, em

32 ocasiões. No Cadeiral de Coimbra, apenas podemos especular, dada a dificuldade de confronto com representações gráficas coevas dos locais possivelmente visados na cimalha.

Para além da relevância destas esculturas, em termos simbólicos mas também directamente arquitectónicos e urbanísticos, merecedora de um sistemático estudo comparativo e analítico que permita o seu esclarecimento cabal, painel a painel – esforço já iniciado por Maria Manuela Braga, como referimos – outras dinâmicas há que alimentam o seu dinamismo, o seu interesse artístico e a sua eloquência simbólica. Sob pena de alongar em demasia uma análise que já se apresenta longa, escolhemos um exemplo particular dessas mesmas dinâmicas, não como caso paradigmático ou conclusivo, mas como ligação a uma retórica de afirmação do poder régio e religioso de Portugal, em estreita ligação com o vizinho reino ibérico, sobre outros espaços, outros indivíduos e outros poderes.

Por entre essa sucessão de cidades descobertas, pacificamente abordadas e até mesmo receptivas à presença das naus lusas, e cidades conquistadas, denunciadas pelas suas arquitecturas mouriscas, ou em processo de conquista, oferecendo ainda resistência, vão surgindo figuras de profetas e sibilas que seguram filactérios contendo indicações de acontecimentos futuros, alguns sob a forma astrónomos que perscrutam os céus em busca de indicações estelares, personagens do Antigo Testamento, como os reis David e Salomão, ou figuras de santos, que vão contribuindo para esclarecer o discurso dos quadros de talha vazada que intercalam.

Um destes quadros apresenta-nos simplesmente uma embarcação que se aproxima ou se afasta daquilo que se poderá identificar como uma cidade, não pelo habitual amontoado de indicadores urbanísticos mas tão-somente pela presença de um edifício de particular aparato que se vislumbra no canto superior direito da composição. A embarcação, que assume aqui um protagonismo absoluto e, obviamente, premeditado, surge-nos sulcando as ondas de um mar sugestivamente encrespado, apresenta na vela principal três crescentes voltados para cima, e um crescente apenas em cada uma das duas velas menores. Ainda que o crescente seja um elemento heráldico bastante comum no armorial português da época, em casos tão comuns como as armas de Pinto, a sua presença neste *quadro* não poderá deixar de ser denunciadora da presença simbólica do Islão, introduzindo uma nota de claro distúrbio na aparente hegemonia nacional, e

sobretudo cristã do conjunto de imagens da cimalha. A presença clara do *inimigo* neste contexto acaba por ter, no entanto, um efeito mais legitimador do que desestabilizador dessa mesma hegemonia. O bem não se compreende nem se justifica sem que a existência do mal se faça notar e, da mesma forma, os grandes feitos de defesa da Cristandade e da expansão da sua Fé pelo mundo não faz sentido sem a existência de um opositor cultural e religioso particularmente aguerrido. Testemunhando a clara articulação discursiva entre os vários domínios escultóricos do cadeiral que se vem tornando previsível, as estatuetas inscritas nos intercolúnios dos espaldares altos, que ladeiam este *quadro marítimo* em particular denunciam de forma mais ou menos subtil essa ligação da embarcação estrangeira ao infiel muçulmano: do lado esquerdo, uma figura jovem e de porte nobre, que por ora não poderemos identificar com maior precisão, por não possuir atributos que o permitam, aponta com uma das mãos para as velas do pujante barco, enquanto do outro lado, Santiago Maior, ou Santiago Mata-Mouros, levanta um braço (cuja mão e eventuais atributos se encontram já desaparecidos) marca a sua presença protectora e defensiva. O carácter quase arquetípico de Santiago como defensor da Cristandade contra o seu maior inimigo, é de cristalização antiga e longa duração, sendo desde logo denunciado pela literatura, em obras tão difundidas quanto o Poema de Mío Cid que, a dada altura, nos oferece um verso simples que bem poderia servir de legenda ao quadro a que nos reportamos: “*Oyerais a unos, «¡Mahoma!»; a otros, «¡Santiago!» gritar.*”⁴⁶²

⁴⁶² *Poema de Mío Cid, Cantar Primero: Destierro del Cid*, estrofe 36, v.6, (<http://www.trinity.edu/mstroud/3331/cid1.html>, consultado a 20/04/2010).

CONCLUSÃO

Prescindindo de uma releitura progressiva das propostas apontadas e desenvolvidas ao longo deste estudo, formulário habitual das notas conclusivas, votamos o espaço destas considerações finais a uma leitura das mensagens veiculadas por um programa iconográfico nitidamente estabelecido e delineado pelos patrocinadores e, neste caso, usufruidores da obra em questão. Assumindo-a novamente sob a forma de polaridades – apresentadas, por força da inteligibilidade do próprio exercício de análise, como oposições e complementaridades de conceitos abstractos, fora de qualquer abordagem voluntariamente maniqueísta – cremos, assim, que é possível apresentar dois níveis de leitura da mensagem, simbólica e estética, oferecida pelo conjunto coral de Santa Cruz.

Um destes níveis, que delineamos a partir da própria criação da obra, apresenta-nos um mundo que tenta gerir a sua existência entre os pólos opostos de *bem* e de *mal*, interligando-se à visão, oferecida pela intervenção de Francisco Lorete sobre o conjunto original, de um mundo artístico, mental e intelectualmente colocado entre o *grotesco* e o *grutesco*, formas de expressão estética, decorativa e ornamental que, de modo quase unsuspeito, contêm em si elementos fundamentais para a compreensão desse aparente corte entre as mentalidades medievais e renascentistas/humanistas.

O contributo da própria comunidade monástica revela-se fundamental para a compreensão da escolha dos temas – ainda que não de cada motivo preciso, cujo tratamento particular muito se deveu aos próprios artistas – e da sua distribuição pelo espaço do coro que mais directamente lhes dizia respeito: o espaço das cadeiras, com os seus assentos, entrepanos e painéis decorados. Para aí, para o espaço imediatamente usufruído pelos monges, era necessário estabelecer uma linha condutora dos elementos visuais que com eles iriam dialogar e, nesse sentido, nada mais adequado do que a escolha de imagens veiculadoras ou potenciadoras de estados e sentimentos contemplativos, meditativos, edificantes, de reflexão, auto-análise e aperfeiçoamento pessoal e, portanto, colectivo. Deste quadro de escolhas, a comunidade crúzia, obviamente representada por D. Pedro Gavião e em concordância com os critérios de aprovação régia (e talvez mesmo com as sugestões do próprio mestre, advindas da sua experiência e do seu contacto prévio com outras obras do género), optou precisamente pelos temas mais *educativos*, materializados em situações, frequentemente negativas e

moralmente condenáveis, que funcionavam como exemplos de comportamentos a evitar, como espelho dos que se deviam seguir.

Efectivamente, o carácter naturalmente elíptico do pensamento medieval predispunha-se à utilização de *exempla* negativos, ou seja, à ridicularização e sobretudo à inversão dos comportamentos correctos, de forma a consciencializar um público-alvo. No cadeiral crúzio este clima de glosa tão típico da linguagem da *marginalia* assume, no entanto, características muito particulares, articulando-se de forma muito próxima com os restantes elementos do discurso e traduzindo-se em escolhas de temas que, apesar de não se poderem incluir num programa absolutamente coeso nas suas referências, se inscrevem num contexto insistentemente moralizador vertido em momentos narrativos que dão consistência ao conjunto.

O mundo representado nos primeiros níveis decorativos do cadeiral, sobretudo aqueles correspondentes às misericórdias e apoia-mãos, já que os painéis laterais adquirem, mesmo nas suas margens, um tom relativamente mais neutro, é do domínio absoluto do erro, da imperfeição, do vício, do pecado e do mal. É a ilustração perfeita dessa *excessiva inclinação para a terra* que a Humanidade em degeneração demonstrou logo após o pecado original e que os religiosos, na sua condição de eleitos e servos absolutos de Deus, devem evitar a todo o custo. Sentados sobre essas imagens, repousando as mãos sobre elas, oprimindo-as, desgastando-as mas, ao mesmo tempo, sendo forçados a um contacto concreto com elas, os cónegos crúzios – como tantos outros, em tantos outros cadeirais – eram levados a lutar com os seus medos, com as suas fraquezas e com as suas tentações. Esperava-se, obviamente, que saíssem vitoriosos.

Efectivamente, a *marginalia* do cadeiral de Santa Cruz, na sua especificidade de discurso adversativo e moralizador, concretiza de forma particularmente insistente essas psicomaquias tantas vezes ilustradas em tantos cadeirais europeus – coevos, anteriores e até posteriores – acabando por assumir mesmo um tom apotropaico, de exorcismo dos medos pelo seu enfrentamento e por vezes, até, pela sua ridicularização. É neste sentido, por exemplo, que os animais assumem protagonismo em tantas situações de sátira social e de ilustração de pecados. Para o primeiro caso, encomendantes e entalhadores tinham na oralidade popular, nomeadamente nos provérbios, uma copiosa fonte; para o segundo, alimentavam-se sobretudo da prodigalidade do bestiário. Em ambos os casos,

o resultado esperado seria o despertar sentimentos de desconforto, como a culpa e o medo, sabendo-se, porém, que em ambos os casos estes mesmos sentimentos seriam passíveis de serem ultrapassados pelo riso, poderoso mecanismo de catarse e moralização (como confirma a máxima vicentina *ridendo castigat mores*), não deve ser imediatamente afastado do espaço coral pelo simples pressuposto da gravidade dos Ofícios Divinos, pregada por todos os teorizadores da religião.

Ainda que o cadeiral de Santa Cruz não seja exactamente pródigo num tipo de imagens propício a um riso fácil, não deixa de ser permeável a este registo, algo que se torna óbvio perante o tom caricatural de algumas das criaturas que constituem os apoia-mãos e decoram as misericórdias. Sobretudo nestas, encontramos personagens e episódios de solução claramente cómica, como o híbrido descarado que representa a luxúria ou a cena que se desenrola entre o escultor/entalhador e o monstro esculpido/entalhado que trata de o abocanhar. O segundo registo deste conjunto iconográfico é, então, o do temor. Materializado nas formas contorcidas e grotescas dos apoia-mãos, espécie de horda demoníaca de criaturas híbridas que disseminam a sua presença pelo espaço das misericórdias e terminais dos painéis laterais, assumindo a aparência mais ou menos definida de dragões, víboras e animais *quiméricos*, a quem não faltam os habituais ingredientes do aspecto luciferino, como as asas membranosas de morcego e dos cascos de bode, ele vê a sua eficácia reforçada pela inclusão de figuras humanas que caem literalmente em desgraça, sem hipótese previsível de salvação.

Fora destes dois registos ficam as imagens entregues a uma ambiguidade intrínseca ou a uma aparente neutralidade do seu carácter exemplificativo: é o caso, por exemplo, das aves, nomeadamente a coruja, ou dos episódios da fábula da Raposa e da Cegonha. Também aqui a conotação é negativa – são *maus* exemplos, são imagens que dão forma a comportamentos que se devem evitar ou, no caso de isso já não ser possível, corrigir. Estamos no domínio absoluto do mal que, contudo, não é um mal absoluto.

É precisamente nesta possibilidade de correcção e de aperfeiçoamento que reside a ligação entre os domínios simbólicos do *mal* e do *bem*, encerrados no programa iconográfico deste cadeiral. E se só quase nos últimos momentos da sua leitura ascendente o discurso adquire um tom claramente optimista, a mensagem de redenção não deixa de se fazer notar logo ao nível das cadeiras baixas onde, lado a lado com o

mundo tumultuoso das misericórdias e dos apoia-mãos, se vão sucedendo as primeiras referências heráldicas, todas elas veiculadoras de uma mensagem de fé: fé no Rei (ou, de forma mais abstracta, no Reino), fé em Cristo, fé na Igreja. São estas as pistas definitivas para o caminho do *bem* e são estas, em última análise, as únicas possibilidades que os *gentios* possuem para se libertarem do peso que, metaforicamente, suportam. A submissão ao poder do rei (significativamente, do *Emanuel*) e a entrega à fé cristã foram, de facto, as suas propostas de libertação.

Nos níveis de exortação nacional encontra-se a simbólica régia, eficaz fabricadora de uma ilusão da omnipresença do monarca, e sobretudo através de uma miríade de perspectivas das paisagens urbanas fabricadas e/ou encontradas pelos portugueses em consequência das suas empresas marítimas. Ora defendendo-se do inimigo muçulmano, ora aportando em novas urbes, os portugueses sublimam-se pela conquista, assumida nas suas múltiplas possibilidades e não apenas nas mais literais. A mais importante destas conquistas, anunciada já pela presença cadenciada da Cruz de Cristo, é então a expansão da fé cristã, oferta de salvação ao mundo recém-descoberto.

O que nos é sugerido, de facto, é que nenhum homem é invulnerável aos ardis do mal, venham eles sob a forma de comportamentos viciados, dos defeitos do corpo e da alma que o levam a sucumbir à tentação, da perpetração dos pecados capitais, da heresia ou da falta de fé. Mas, do mesmo modo, nenhum homem está, à partida, condenado a cair em desgraça, dependendo a sua salvação, em primeiro lugar, de si próprio e do seu empenho em corrigir-se e melhorar-se; em segundo lugar, da mediação entre ele e o Divino, levada a cabo pela elite religiosa, através do louvor e da oração, no próprio espaço coral e, em última análise, da resposta desse mesmo Divino à *performance* de ambos.

Aposta a esta mensagem de *criação* encontra-se uma mensagem de *recriação*, reveladora de novas dinâmicas estéticas, em primeiro lugar, mas também culturais, mentais e religiosas. Efectivamente, “*A par de um desejo profundo pela ordenação e controle das forças do cosmos no empenhamento dirigido do processo cognitivo, desenvolve-se a paixão pelo obscuro, pelo hermético, pelo sempre distante ao poder natural da razão humana.*”⁴⁶³ A mudança aqui enunciada, passível de se aplicar à passagem do *grotesco* ao *grutesco* tão claramente definida no cadeiral de Santa Cruz,

⁴⁶³ CRAVEIRO, Maria de Lurdes, *A Arquitectura “ao romano”*, p.20.

implicava obviamente uma mudança de sentido ao nível da decoração, dos seus motivos e das suas motivações.

Sem se esvaziar de significado ou sentido, o *grutesco* separa-se, isso sim, da possibilidade de interpretação imediata e imediatamente remetida para o âmbito algo *hermenêutico* da apreensão de situações e comportamentos com vista a despoletar reacções mentais e morais muito concretas no observador. De facto, ainda que o uso do *grutesco* no cadeiral crúzio deva ser colocado numa ténue linha de prolongamento dos motivos decorativos iniciais, ele já não se inscreve nessa tentativa de controlo e formatação dos comportamentos humanos por parte da Igreja, quer como elemento adjuvante (pela sua função apotropaica), quer como meio de coacção e intimidação. Na verdade, o humanista, ainda que cristão, não necessitava desse tipo de mecanismos de controlo para se construir enquanto ser intelectual e moral – a razão, aliada ao livre arbítrio e a uma leitura serena dos princípios da sua religião, bastavam-lhe. No entanto, o facto de o homem do Renascimento se ter a si mesmo *sob controlo* não implica que controlasse igualmente esses elementos mais obscuros do mundo e da psique humana, nem tampouco que deixasse de se servir da decoração e do ornamento para catalisar esses sentimentos, impressões e fascínios. É neste sentido que a miríade de víboras, golfinhos e aves metamorfoseadas em rebuscadas composições fitomórficas ou apenas hibridizadas pelo elemento vegetal, que encontramos esculpidas no cadeiral sob a plástica do *grutesco*, complementa a mensagem de criação patente no seu programa iconográfico inicial.

Em suma, podemos assumir que as implicações da leitura deste registo inferior do cadeiral crúzio são fundamentais para a compreensão do discurso odisseico (nas deambulações), triunfalista (no optimismo das vitórias) e historicista (na consciência de um tempo *presente*) patente no seu registo superior. Consecutivamente colocado no dealbar de novos tempos cronológicos, culturais e estéticos, conferidores de características paradoxais e aspectos de transição, o cadeiral de Santa Cruz não deixou, todavia, de se pautar por uma intensa coerência histórica e simbólica, assumindo-se sempre como resultado e reflexo de uma *Epopeia entre o Sagrado e o Profano*.

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Ana Maria, *Iconologia do Poder Real no Período Manuelino*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

ARMISTEAD, Mary Allyson, *The Middle English Physiologus: A Critical Translation and Commentary*, Blacksburg, [s.n.], 2001.

BEAULIEU, Michèle et BEYER, Victor, *Dictionnaire des Sculpteurs Français du Moyen Age*, Paris, Picard Éditeur, 1992.

BILLIET, Frédéric et BLOCK, Elaine (dir.), “Les Stalles de la Cathédrale de Rouen. Histoire et Iconographie”, *Arts profanes du Moyen Age*, vol. X, Rouen, Université de Rouen, 2001.

BLOCK, Elaine C., *Corpus of Medieval Misericords: Iberia*, Turnhout, Brepols, 2004.

BOND, Francis. *Wood Carvings in English Churches. I. Misericords*, London, New York, Toronto and Melbourne, Oxford University Press, 1910.

BOWEN, Barbara C. (ed.), *One Hundred Renaissance Jokes - An Anthology*, USA, 1988.

BRAGA, Maria Manuela, “A Marginalia Satírica nos cadeirais do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e Sé do Funchal”, *Medievalista*, ano 1, nº1, 2005.

BRAGA, Maria Manuela, *Os Cadeirais de Coro em Portugal no Final da Idade Média*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1997.

CAMILLE, Michael, *Image on the Edge: the margins of Medieval Art*. Reaktion Books, London, 1992.

CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de, *A Livraria do Mosteiro de Sta. Cruz de Coimbra*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 1921.

CHAVES, Maria Adelaide Godinho, *Formas de Pensamento em Portugal no século XV*, Lisboa, Livros Horizonte, [s.d.].

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, (trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra), Lisboa, Editorial Teorema, 1994.

CORREIA, Vergílio, “A escultura em Portugal no primeiro terço do séc. XVI”, *Arte de Arqueologia*, Coimbra, 1930.

CORREIA, Vergílio, “As obras de Santa Maria de Belém”, em *Obras*, vol. III, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1953.

CORREIA, Vergílio, *Livro dos Regimẽtos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sêpre leal cidade de Lixboa (1572)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926.

CORREIA, Vergílio, “O Livro de Receita e Despesa de Santa Cruz de 1534-1535”, *Obras*, vol. I, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1946.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes, *A arquitectura “ao romano”*, Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX, (coord.) RODRIGUES, Dalila, vol. IX, [s.l.], Fubu Editores, 2009.

CRAVEIRO, Lurdes, “A escultura das oficinas portuguesas do último gótico”, *História da Arte em Portugal*, vol. 5, Pedro Dias (dir.), Lisboa, Publicações Alfa, 1986.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes. *O Renascimento em Coimbra: modelos e programas arquitectónicos*, vol. I, FLUC, Coimbra, 2002.

CRISTO, D. José de, *Miscelaneo*, [Ms. 86, B.P.M.P.]

DIAS, J. S. da Silva. “Regimento Escolar de Santa Cruz de Coimbra (1537)”, *Biblos*, vol. XLV, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1974.

DIAS, Pedro, *A arquitectura de Coimbra na transição do gótico para a renascença 1490-1540*, Tese de doutoramento em História da Arte apresentada à FLUC, Coimbra, 1982.

DIAS, Pedro, *A arquitectura gótica portuguesa*. Lisboa, Estampa, 1994.

DIAS, Pedro, *A escultura de Coimbra do Gótico ao Maneirismo: exposição Coimbra, 24-31 de Maio, Refeitório do Mosteiro de Santa Cruz* (catálogo), Coimbra, Câmara Municipal, 2003

DIAS, Pedro, “A presença de artistas franceses no Portugal de Quinhentos”, *Mundo da Arte*, nº15, Coimbra, Imprensa de Coimbra, 1983.

DIAS, Pedro, “Cadeiral de Santa Cruz de Coimbra”, *O Brilho do Norte: escultura e escultores do Norte da Europa em Portugal: Época Manuelina* (catálogo). Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.

DIAS, Pedro. *Notas para o estudo da condição social dos artistas medievais de Coimbra*, Separata das Actas das I Jornadas do Grupo de Arqueologia e Arte do Centro. Coimbra, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1979.

DIAS, Pedro, *O mudejarismo na arte coimbrã: séculos XV e XVI*. Coimbra, Universidade de Coimbra,, 1979.

DIAS, Pedro, “O Retábulo Quinhentista da igreja de Santa Cruz de Coimbra”, sep. de *Mundo da Arte*, Coimbra, 1983.

ERASMO, Desiderio, *Elogio da Loucura*, Mem Martins, Europa-América, 1990.

FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português: a Centúria de Quinhentos*, vol. II, Lello & Irmão Editores, Porto, 1990.

FIGUEIREDO, Fidelino de, *A Épica Portuguesa no Século XVI*, São Paulo, Universidade de S. Paulo, 1950.

GARCIA, Prudêncio Quintino, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*, Coimbra, [s.n.], 1923.

GÓIS, Damião de, *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, parte I, cap. LXIII, Lisboa, Casa de Francisco Correira, 1566-1567.

GOMES, Paulo Varela, “In Choro Clerum. O Coro nas Sés Portuguesas dos Séculos XV e XVI”, *Museu*, IV série, nº 10, Círculo Dr. José de Figueiredo, Porto, 2001.

GOMES, Saul António, “A religião dos clérigos: vivências espirituais, elaboração doutrinal e transmissão cultural”, *História Religiosa de Portugal*, AZEVEDO, Carlos Moreira (dir.), vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000.

GOMES, Saul António. *Visitações a Mosteiros Cistercienses em Portugal: séculos XV e XVI*, Lisboa, IPPAR, 1998.

GONÇALVES, António Nogueira, *Igreja de Santa Cruz de Coimbra (Breve guia histórica-arqueológica)*, Coimbra, 1940.

GONÇALVES, António Nogueira, *O nartex românico da igreja de Santa Cruz de Coimbra*, "Petrus Nonius", Porto, s.n., 1942.

GOULÃO, Maria José, "Do Homem Selvagem ao Índio Brasileiro. A construção de uma nova imagem da humanidade na arte europeia de Quinhentos", *A Carta de Pero Vaz de Caminha. Documentos e ensaios sobre o achamento do Brasil*, Rio de Janeiro, Xerox do Brasil, 2000.

GRILO, Fernando, "A escultura em madeira de influência flamenga em Portugal. Artistas e obras", DIAS, Pedro (coord.), *O Brilho do Norte: escultura e escultores do Norte da Europa em Portugal: Época Manuelina (catálogo)*. Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.

HASLUCK, Paul N. (ed.), *Manual of Traditional Wood Carving*, New York, Dover Publications, 1977.

HAYES, Dawn Marie, *Body and Sacred Place in Medieval Europe, 1100-1389*, New York & London, Routledge, 2003.

HEERS, Jacques, *Festas de Loucos e Carnavais*, (tradução de Carlos Porto), Lisboa, Publicações D. Quixote, 1987.

HISPALENSIS, Isidorus, *Etymologiae*, Livro XII (traduzido e comentado por Jacques André), Paris, Les Belles Lettres, 1983.

KRAUS, Dorothy and Henry. *The Gothic Choirstalls of Spain*. Routledge & Kegan Paul, London and New York, 1986.

KRAUS, Dorothy and Henry. *The Hidden World of Misericords*. George Braziller, New York, 1975.

LANCIANI, G. e TAVANI, G. (dir.). "Fábula", *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993.

LANGHANS, Franz-Paul. *As Corporações dos Ofícios Mecânicos: subsídios para a sua história*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional de Lisboa, 1943.

MACEDO, Francisco Pato de, “O retábulo-mor da Sé Velha de Coimbra”, in DIAS, Pedro (coord.). *Estudos sobre Esculturas e Escultores do Norte da Europa em Portugal : Época Manuelina*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.

MADAHIL, A. G. da Rocha. “Inventário do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra à data da sua extinção em 1834”, *O Instituto*, vol. CI, Coimbra, Gráfica de Coimbra, 1943.

MAETERLINCK, Louis. *Le Genre Satirique Fantastique et Licencieux dans la Sculpture Flamande et Wallone*, Paris, Jean Schemit, Libraire, 1910.

MARKL, Dagoberto e BAPTISTA PEREIRA, Fernando António. “História da Arte em Portugal”, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, vol. 6.

MENDANHA, D. Francisco. “Descrição e debuxo do mosteyro de Santa Cruz de Coimbra”, 1541, ed. fac-simil., *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. XXIII, Coimbra, Biblioteca da Universidade, 1957.

MOREIRA, Rafael. “Dois escultores alemães em Alcobaça: Machim Fernandes e João Alemão”, in *Arte e Arquitectura nas Abadias Cistercienses nos séculos XVI, XVII e XVIII*, Colóquio 23-27 Novembro 1994, Mosteiro de Alcobaça.

MOREIRA, Rafael. “Os autores do retábulo e cadeiral (1514-1516)”, *Monumentos*, nº19, 2003.

O’KANE, Eleanor S., *Refranes y Frases Proverbiales Españolas de la Edad Media*, Madrid, Real Academia Española, 1959.

PABLOS, María Dolores Teijera, “Notas para un glosario sobre sillerías de coro. Las fuentes documentales calceatenses”, *Berceo*, nº 142, 2002.

PEREIRA, Augusto Nunes, *Do Cadeiral de Santa Cruz*, Coimbra, 1984.

PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei: Iconologia da Arquitectura Manuelina na Grande Estremadura*, Coimbra, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras, 1990.

PEREIRA, Paulo, *Enigmas. Lugares Mágicos de Portugal – Idades do Ouro*, vol. III, [s.l.], Círculo de Leitores, 2004.

PEREIRA, Paulo, *De Aurea Aetate: o Coro do Convento de Cristo em Tomar e a Simbólica Manuelina*, Lisboa, Departamento de Estudos, IPPAR, 2003.

PEREIRA, Paulo, *Do «Modo» Gótico ao Manuelino (séculos XV-XVI)*, “História da Arte Portuguesa”, vol. 4, Mem Martins, Círculo de Leitores, 2007.

Physiologus: a metrical bestiary of twelve chapters by Bishop Theobald (1492), (trad. Alan Wood Rendell), London, John & Edward Bumpus, 1928.

PIMENTEL, António Filipe, “À Flandres por devoção e à Itália por ostentação» ou ao invés: as razões do Manuelino”, in *Ao Modo da Flandres: disponibilidade, inovação e mercado de arte na época dos descobrimentos (1415-1580)*, Lisboa, 2005.

PINHO, Ernesto Gonçalves de, *Santa Cruz de Coimbra, centro de actividade musical nos séculos XVI e XVII*, Coimbra, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

RADET, Georges, “La Renaissance en Espagne et en Portugal”, *Bulletin Hispanique*, tome 14, n°2, 1912.

SCHAFF, Philip, *St. Augustine: Exposition on the Book of Psalms*, New York, Christian Literature Publishing, 1886.

SMITH, J. C. D. *A Guide to Church Woodcarvings. Misericords and Bench-Ends*. UK, David & Charles, 1974.

SMITH, Robert C. *Cadeiras de Portugal*. Lisboa, Livros Horizonte, 1968.

SMITH, Robert C., “Introduction au Catalogue de l'Exposition, A Talha em Portugal”, Lisboa, 1963, *Le Bois Sculpté et Doré au Portugal*, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1980.

SILVA, Jorge Henrique Pais da e CALADO, Margarida, *Dicionário de termos de Arte e Arquitectura*, Editorial Presença, Barcarena, 2005.

VASCONCELOS, António Garcia Ribeiro de, *Compendio de Liturgia Romana*, vol. I, Coimbra, Imprensa da Universidade, [imp.] 1898-1900.

VASCONCELOS, António Garcia Ribeiro de. *Sé-Velha de Coimbra: apontamentos para a sua história*, vol. I, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1930-1935.

VICENTE, Gil, “Auto das Fadas”, *Colecção Clássicos Sá da Costa*, vol. V, Lisboa, Ed. Marques Braga, 1944.

VIEIRA, José Bento, *Santa Cruz de Coimbra: Arte e História*, Igreja de Santa Cruz, Coimbra, 2001.

VITERBO, Sousa. *O Mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra. Anotações e documentos*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1914.

YAPP, Brunston. *Birds in medieval manuscripts*, The British Library, London, 1981.

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS

ANGLICUS, Bartolomaeus, *De proprietatibus rerum*. Anton Koberger, 1483, Livro XII [em linha], cópia conservada na Universidade Complutense de Madrid [consultado a 12/08/2010]. Disponível em <http://www.archive.org/stream/depropietatibu00anglgoog/page/n5/mode/1up>

CHAUCER, Geoffrey, *The Canterbury Tales: The Knight's Tale*, l. 1177 e 1178 [em linha], [consultado a 06/02/2010]. Disponível em <http://www.courses.fas.harvard.edu/~chaucer/teachslf/kt-par1.htm>

GIBBS, Laura, *Aesop's Fables. A new translation by Laura Gibbs* [em linha], Oxford, Oxford University Press, 2002 [consultado a 04/01/2010]. Disponível em <http://mythfolklore.net/aesopica/oxford/363.htm>

LOCHER, Jakob, *Sebastiano Brant Germanicis rhythmis conscriptus et per Iacobum Locher Latinitati donatus. -Nunc vero rev.* [em linha], [consultado a 15/07/2010]. Disponível em <http://www.uni-mannheim.de/mateo/camena/locher2/jpg/s213.html>

Poema de Mío Cid, Cantar Primero: Destierro del Cid [em linha], estrofe 36, v.6 [consultado a 20/04/2010]. Disponível em <http://www.trinity.edu/mstroud/3331/cid1.html>

SALGUEIRO, Joana, *Estudo técnico e material do suporte dos cinco painéis do Retábulo-mor da Sé de Lamego (1506-1511) de Vasco Fernandes*, [em linha] p. 3 e 4 [consultado a 20/09/2010]. Disponível em http://citar.artes.ucp.pt/mtpnp/estudos/vasco_fernandes_03_estudo_tecnico_e_material.pdf

RADET, Georges, “La Renaissance en Espagne et en Portugal” [em linha], *Bulletin Hispanique*, Tome 14, N°2, 1912. pp. 204-208 [consultado a 20/04/2010]. Disponível em http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-46401912_num_14_2_1767

“The Aberdeen Bestiary Project” [em linha], University of Aberdeen. Disponível em <http://www.abdn.ac.uk/bestiary/index.htm>