

# UMA EXTRAORDINÁRIA PEÇA DE MARFIM DA ARTE INDO-PORTUGUESA

## 1 — *INTRODUÇÃO*

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

## 2 — *DESCRIÇÃO E ICONOGRAFIA*

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

gres do 25 de Abril», que tendo feito a desgraça e a miséria de muitas casas portuguesas, provocou o aparecimento de peças de grande qualidade destinadas à venda, processada infelizmente, e quase sempre, para o estrangeiro. Depois do terramoto de Lisboa de 1755, das invasões francesas e da acção dos nossos aliados ingleses (quando da retirada de D. João VI para o Brasil e no decurso do seu predomínio comercial no séc. XIX), nenhuma outra catástrofe se assemelhou à referida, que continua a processar-se, cinco anos decorridos. É uma sangria de património vergonhosa e degradante a que urge pôr cobro.

A peça referida, que este artigo se propõe estudar, é magnífica do ponto de vista plástico e de concepção, e extremamente curiosa para os estudiosos da arte indo-portuguesa, em geral, e da evolução dos retábulos sacros de Portugal e da Índia, em particular. Trata-se, efectivamente, dum retábulo (Fig. 1), constituído por peças soltas de marfim, ornamentais e de imaginária, montadas em conjunto e pregadas a uma prancheta de casquinha com pregos de cobre sem cabeça, e rodeado dum caixilho duplo de mogno e casquinha. Tem as dimensões máximas, aproximadas, de  $466 \times 333 \times 6$  mm. o que, desde logo, lhe confere um impacto muito mais forte que o das pequenas peças correntes da imaginária de marfim da mesma procedência.

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

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

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

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

Horizontalmente correm elementos que integram as bases das colunas (tendo apostas iguais cabeças de anjo, mas sem borla) e arquitraves que separam as placas. A solução repete-se no coroamento, sob o tímpano, e no embasamento inferior, mais forte que as arquitraves, de altura constante. Estas, em número de doze, são decoradas, em relevo, com um mesmo motivo: uma cabeça de anjo centrada, donde dimanam vergôntees onduladas com gavinhas em voluta e quatro corolas de seis pétalas. O desenho destes elementos é simétrico, mas não precisamente igual em todas as peças, nalgumas se transformando as gavinhas em ramos ou folhas.

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

O retábulo é bordejado, nos flancos, por placas colocadas ao alto, de cima a baixo, tendo esculpídos, à moda de «*chutes*» de «*grotescos*» renascentistas, troços de fitas atadas por laços de pontas soltas, de cujos centros pendem frutos (pomos, ou caixos de uvas, com as respectivas folhagens), debicados por aves que pousam nas fitas, inferiormenté. Encimam estas tarjas, integrando-se no frontão e com a mesma altura, placas cujo trabalho figura sereias de cauda levantada, tocando instrumentos de sopro de formato em «S» e segurando as fitas das referidas «*chutes*».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## 3 — O RETÁBULO EM SI MESMO

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

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

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

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

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

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

#### 4 — AS SIMILITUDES INDO-PORTUGUESAS

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

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

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

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

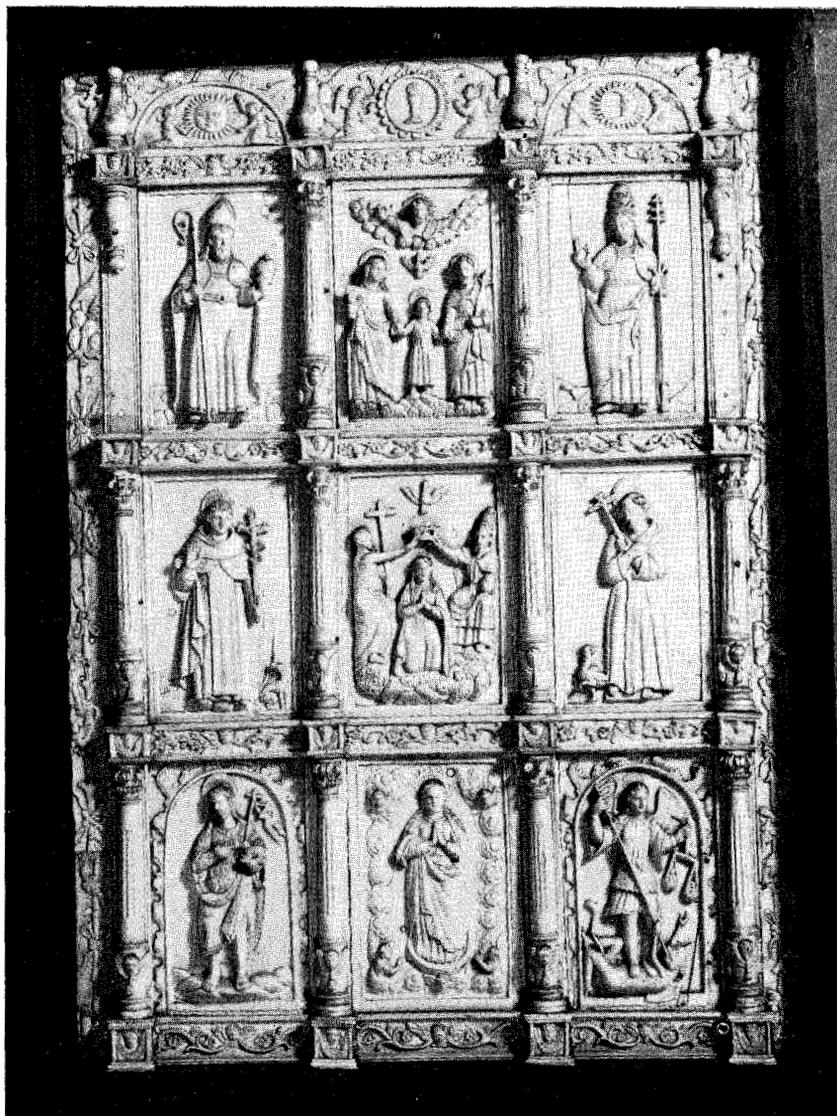


Fig. 1 — Retábulo de marfim dum oratório fixo, ou altar portátil, constituído por peças apinadas a uma prancheta de madeira.

Dimensões máximas: 505 × 366 × 6 mm.

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

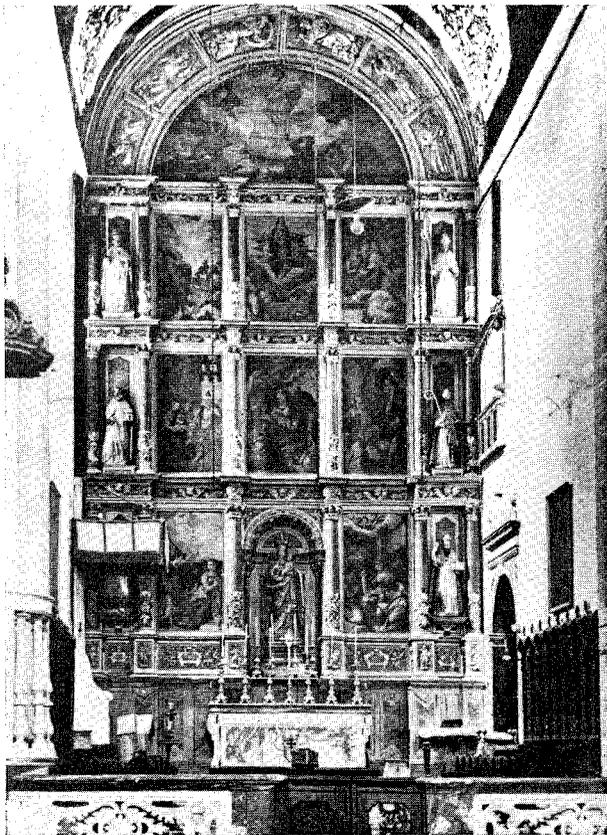


Fig. 2 — Retábulo maneirista de talha pintada e dourada do altar-mor da Sé de Portalegre, com painéis, relevos e imagens. Atribuível a Gaspar e Domingos Coelho e posterior a 1582, data em que foi encomendado por D. Frei Amador Arrais, então Bispo da Diocese.

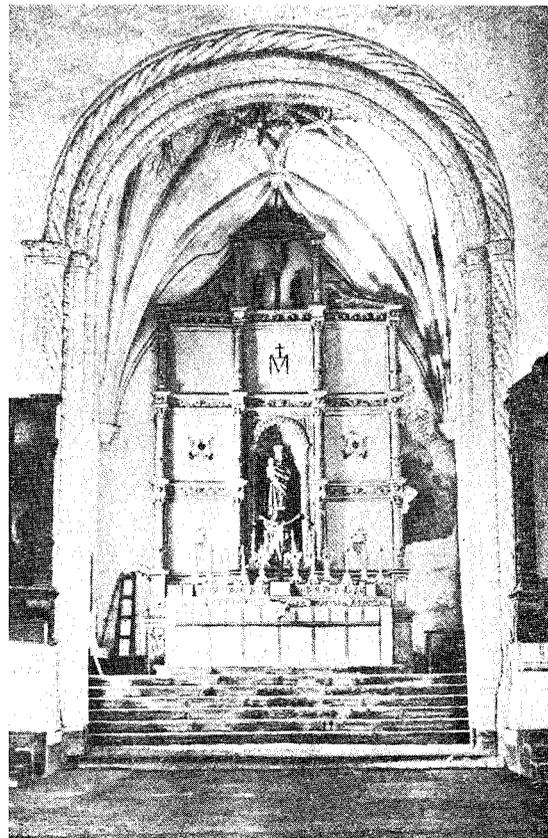


Fig. 3 — Retábulo maneirista de talha pintada e dourada do altar-mor da igreja do Priorado do Rosário, de Velha Goa, que foi iniciada em 1543 e construída por mestres portugueses («reinóis»). O retábulo, — a que faltam todos os painéis, — é provável que seja também obra de entalhadores «reinóis».

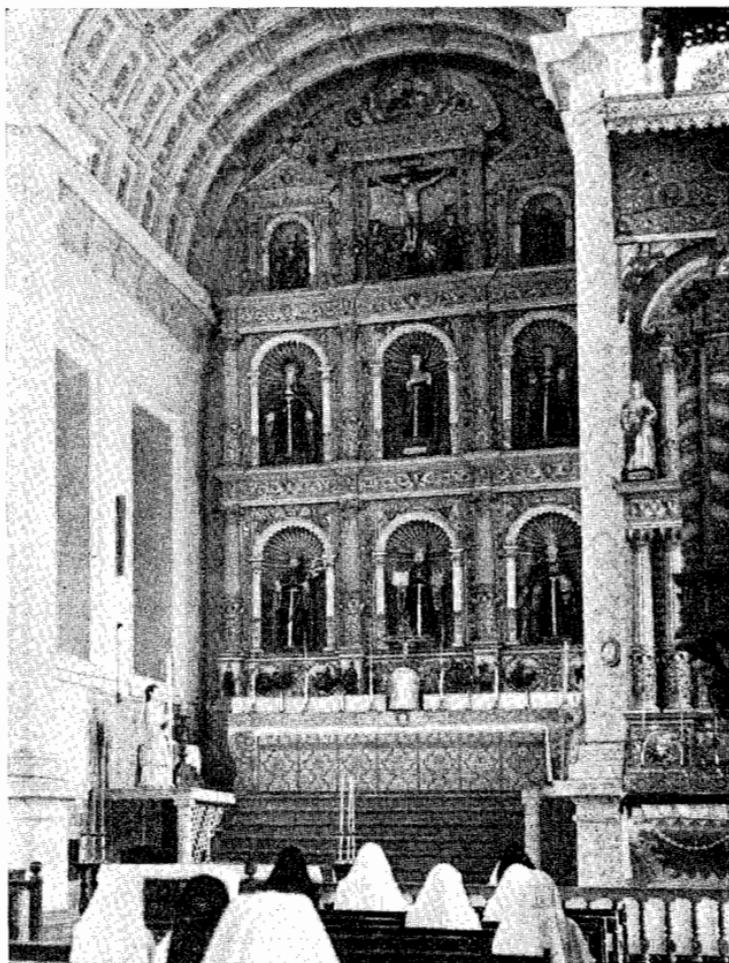


Fig. 4 — Retábulo maneirista de talha dourada do altar-mor da igreja do Convento de Santa Mónica, em Velha Goa, construído entre 1627 e 1647. O retábulo, contendo só imagens, é já certamente obra de artistas indígenas.

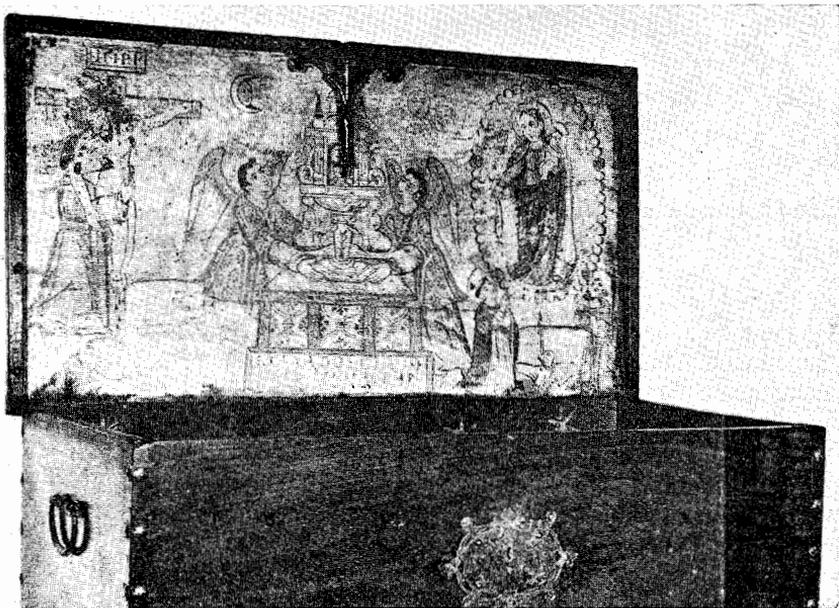


Fig. 5 — Adoração do Santíssimo Sacramento. Motivo central da pintura do interior do tampo duma arca de «matazana». Trabalho indo-português do séc. XVII. Colecção particular de Lisboa (antiga colecção de Arthur de Sandão, Viana do Castelo).



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

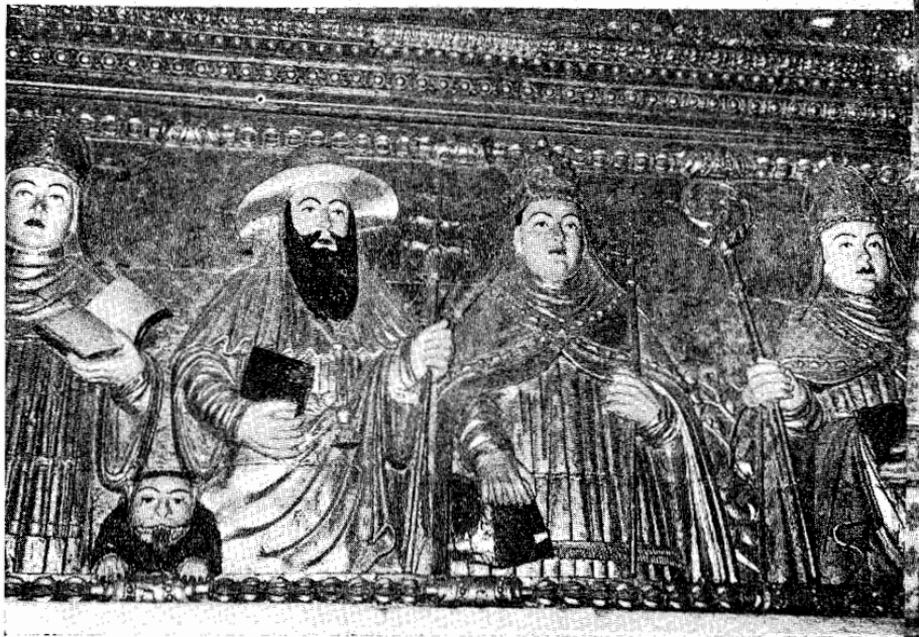


Fig. 7—Os quatro grandes Doutores da Igreja do Ocidente: Sto. Ambrósio, S. Jerónimo, S. Gregório I, Papa, e Sto. Agostinho.  
Talha dourada e policromada da predela do altar-mor da Sé de Goa.  
Arte indo-portuguesa do séc. XVII.



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



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



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



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



Fig. 12 — Nossa Senhora.

Imagem de marfim com ouros e policromia, das oficinas indo-portuguesas da Costa do Malabar, da 2.<sup>a</sup> metade, finais do séc. XVII. Porto, colecção da Sr.<sup>a</sup> D. Maria de Castro Henriques Oswald.



Fig. 13 — O Arcanjo S. Miguel.

Pintura mural policromada do Convento de Santa Mónica, em Velha Goa. Arte indo-portuguesa (?), provavelmente anterior a 1636.

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

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

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

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

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

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

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

LOVVADO/SEIA/OSANTISSIMO/SACRAMENTO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

de corda do cinto. A cabeça do Santo é tratada com mais cuidado e conserva restos de perdida douradura e pintura em certos elementos. São vulgares as imagens de S. Francisco, de vários tipos, existentes nos retábulos das igrejas da Índia portuguesa, e a que existe no retábulo daquela de que é Orago, mostra-o ajudando a descer Cristo da cruz, como na pintura da Fig. 5 [17].

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

A imagem característica da fase adulta do Santo, com o seu cordeiro, generalizada na arte indo-portuguesa, representa-se na Fig. 11. Inventariei inúmeras imagens de marfim das fases juvenil e adulta, com muitas variantes. Mas o exemplar figurado é dos mais típicos e completos, apenas lhe faltando a peanha coeva. Além do mais é expressivo, e um protótipo pelo uso dos dois materiais («sissó», o pau santo indiano, e marfim); a forma de trabalhar os cabelos e barba com estriados regulares paralelos; e a túnica de pele tendo pendentes a cabeça e as patas do camelo (mais parecem de leão), cujo velo é representado por goivados, cujas curvaturas que se invertem nas fiadas contíguas. Com a rigidez característica do trabalho da oficina que o produziu (e da qual estão identificadas muitas outras imagens), tem, na mão esquerda, espalmada, o livro onde se deita o cordeiro, cujo aponta com o indicador da mão direita.

VIII — A iconografia de Nossa Senhora da Conceição post-tridentina, criada pelo pré-barroco espanhol, rapidamente se divulgou entre nós, logo emigrando os seus protótipos esculpidos, pintados, desenhados e xilogravados, para a Índia portuguesa, sob a forma de Virgem de mãos postas, erguendo-se sobre o globo terráqueo (ou o crescente lunar), pisando a ser-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Foz do Douro, Julho de 1979.

*Bernardo Ferrão de Tavares e Távora*

#### BIBLIOGRAFIA:

AZEVEDO, Carlos de

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

CHICÓ, Mário Tavares

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

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

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

GONÇALVES, Flávio

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

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

IONS, Veronica

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

KEIL, Luís

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

KUBLER e SORIA, George e Martin

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

MÂLE, Émile

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

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

PIRES DE LIMA, Fernando de Castro

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

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

RAPOLLA-TESTA, Armando

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

RÉAU, Louis

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

SILVA, Maria Madalena de Cagigal e

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

SMITH, Robert C.

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

TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e

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

VORAGINE, Jacques de (Le Bienheureux)

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