

José Rodrigues Monteiro

Marília Castro

A Santa e Real Casa da Misericórdia de Bragança

Percursos e olhares



2018

A Santa e Real Casa da Misericórdia de Bragança. Percursos e olhares

Edição comemorativa dos 500 anos

da Santa Casa da Misericórdia de Bragança

José Rodrigues Monteiro. Mestre em História Moderna, pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Licenciado em História pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Integrou a comissão instaladora da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Bragança. Professor aposentado do ensino secundário e superior de Bragança. Foi professor convidado na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Membro do CEIS20 - Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX (Universidade de Coimbra).

Marília Castro. Doutorada em História, especialidade em História da Arte, pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (2001), instituição onde igualmente obteve o título de Mestre em História da Arte (1995). Licenciada em Ciências Históricas pela Universidade Portucalense – Infante D. Henrique (1993).

Docente do Departamento de Ciências Sociais da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Bragança.

Título: A Santa e Real Casa da Misericórdia de Bragança. Percursos e olhares

Autores: José Rodrigues Monteiro & Marília Castro

Edição: Instituto Politécnico de Bragança

Patrocínio: Santa Casa da Misericórdia de Bragança

Ano: 2018

ISBN: 978-972-745-246-0



Índice

Introdução

I – Santa e Real Casa da Misericórdia de Bragança, por Marília Castro

1. O Compromisso. No passado e no presente
2. A Irmandade...
 - 2.1. As vicissitudes de um encargo...
 - 2.2. Algumas apreensões antigas – o arquivo documental

II – Encargos e funções religiosas da Misericórdia de Bragança, por Marília Castro

1. A igreja privativa da Irmandade
 - 1.1. Capelães, sacristães e outros zeladores
 - 2.2. A capela mortuária
2. Os Passos

III - Arte e iconografia, por José Rodrigues Monteiro

1. O retábulo da igreja da Misericórdia...
 - 1.1. Breve nota sobre o templo
 - 1.2. A Senhora da Misericórdia: sob o manto protetor
 - 1.3. Entra em cena o retábulo
2. Da bandeira da Misericórdia...

IV - Viver, celebrar, morrer..., por José Rodrigues Monteiro

1. Celebrações, solenidades, festividades, rituais
 - 1.1. Das “funções” da Santa Casa: “festividades, sufrágios e encargos religiosos”
 - 1.1.1. Das procissões...
 - 1.1.1.1. Quaresma e Semana Santa
 - 1.1.1.2. As procissões dos domingos e quartas
 - 1.1.1.3. O complexo processional da Semana Santa
 - 1.1.1.4. Procissões propiciatórias
 - 1.2. O ano litúrgico
 - 1.3. Dos presos e dos rituais da Quinta Feira Santa
 - 1.4. Festas, espetáculos e iniciativas lúdicas...
 2. Da morte e das cerimónias fúnebres
 - 2.1. Dos funerais e das faltas dos irmãos...
 - 2.2. Sentenciados à morte e padecentes

V – Mais solenidades e festividades..., por Marília Castro

1. As festividades da Semana Santa
 - 1.1 As doações

2. **A Festa dos Doentes de 1952**
3. **A música... sempre presente**

VI – Os benfeitores, por Marília Castro

1. **Das benfeitorias às singelas dádivas**
 - 1.1. Irmãos Beneméritos. Galeria de retratos e Livro de Ouro
2. **O cortejo de oferendas**
3. **A obra de Monsenhor José de Castro**

VII - A Misericórdia de Bragança e as toleradas, por José Rodrigues Monteiro

1. **Palavras prévias...**
2. **Como uma abertura...**
 - 2.1. Das obras de Misericórdia
3. **Considerações sobre toleradas: sob o signo do paradoxo**
 - 3.1. Do regulamentarismo...
 - 3.1.1. *O regulamento de 1908*
4. **À procura das toleradas**
 - 4.1. Descendo à urbe....
 - 4.2. No hospital: internamentos e tratamentos
 - 4.2.1. *Números e contas...*
 - 4.2.1.1. *“Mapa de entradas e saídas (1900-1902)” das toleradas...*
 - 4.2.1.2. *Das “papeletas...”*
 - 4.2.1.3. *“Guias de Inspeção”*
 - 4.3. Mais algumas achegas...
5. **Doenças venéreas à solta...**
 - 5.1. Pânico em 1892
 - 5.2. Um estatuto especial para o tratamento das toleradas
 - 5.3. Santas Casas invejosas...
6. **A Santa Casa “cubículo de toleradas”**
 - 6.1. Perturbações dessa “gente turbulenta”
7. **Como um posfácio...**

VIII - Lista das Mesas Administrativas da Irmandade da SCMBGC de 1900 à presente vigência (2016-2019), por Marília Castro

Bibliografia

III - Arte e iconografia

José Rodrigues Monteiro

Centro de Estudos Interdisciplinares do Século 20 (CEIS20)

augustojmonteiro@gmail.com

1. O retábulo da igreja da Misericórdia – a Senhora do Manto

Quando se fala do retábulo-mor da Misericórdia, temos que se começar por referir os excelentes trabalhos de Luís Alexandre Rodrigues¹. Muito do que devia ser dito já foi exemplarmente dito... Por isso, sem descurar aspetos estéticos e artísticos – que ele tão bem trata –, acabámos por orientar mais estas nossas reflexões (por motivos que serão avançados) para a temática da Senhora do Manto tão presente, pelo seu elevado valor simbólico, no ministério religioso das Santas Casas e com uma tão grande visibilidade na iconografia do variado património artístico das misericórdias. Além do mais, não podíamos deixar de abordar aquela que é, com certeza, a mais importante obra artística do património da Misericórdia.

1.1. Breve nota sobre o templo²

São muitos e muito variados os vestígios imateriais e materiais que nos permitem fazer história. E, entre esses vestígios, que muitos testemunham e nos ensinam sobre o passado, contam-se os edifícios religiosos.

¹ Ver, para além de outra bibliografia deste reputado especialista, os artigos que nos nortearam neste texto: “O retábulo-mor da Misericórdia de Bragança e o gosto pelos painéis com relevo figurativo no Norte e Centro do país”, in *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no mundo de expressão portuguesa*, Porto, 2011, p. 325-341; “A reforma iconográfica e o apelo aos sentidos. A talha em Bragança: reflexões sobre alguns exemplares maneiristas e de estilo nacional (1657- 1728)”, in *Páginas da História da diocese de Bragança-Miranda. Congresso histórico: 450 anos da Fundação. Actas*, Comissão Executiva das Comemorações, Bragança, 1997, p. 107 -144. São trabalhos que se impõem pela qualidade da informação, pelas apreciações estéticas, pelo enquadramento histórico e pela contextualização das obras estudadas, pelos ângulos de análise, pela capacidade de estabelecer pontes com outros universos. [As cotas utilizadas em *A Santa e Real Casa da Misericórdia de Bragança* (1948) para identificar os documentos, que achamos oportuno referir, vão neste como noutros capítulos entre parêntesis retos].

² Cf. cap. *Viver, celebrar, morrer: “Da igreja da Misericórdia...”*.

O pequeno templo tem uma história que vai muito para além do seu modesto espaço e do seu singelo património, pelo que tem representado, através dos tempos (como já vimos), como cenário e palco de muitas realizações e de acontecimentos significativos. É na igreja da Misericórdia que se encontra a realização artística que vai ser fulcro desta digressão e objeto desta exposição. (Fazem-se, como não podia deixar de ser, incursões por terrenos contíguos e afins...)

As Santas Casas preocuparam-se, desde os primeiros momentos, em materializar “as suas sedes assistenciais e de culto e de as decorar artisticamente”. Vítor Serrão, que tanto tem contribuído para o estudo do património artístico destas associações confraternais, sublinha que “a especificidade histórica e espiritual das misericórdias portuguesas se estende ao seu equipamento arquitectónico e artístico”. É muito o que subsiste por todo o país, de diferentes períodos e, “designadamente, da fase barroca”³. Contudo, a vertente da multifuncional ação social sai mais reforçada se pensarmos que embora as misericórdias fossem obrigadas a grandes despesas com o culto, reservavam a parte mais significativa das suas receitas para tratar da pobreza⁴.

Para analisar o retábulo – que é, com certeza, a obra artística maior da Santa Casa –, para compreender qual o seu significado, simbolismo e relevância e para ver o que representa no conjunto das realizações artísticas das misericórdias e do panorama artístico nacional, há que contextualizar e situar, o que vamos (tentar) fazer com o auxílio de alguns autores. Foi muito o que lhes pedimos de empréstimo⁵.

1.2. A Senhora da Misericórdia: sob o manto protetor

As estruturas retabulares não desmerecem do magnífico “repositório de patrimónios artísticos” de que as Misericórdias dispõem⁶. Dada a especificidade do objeto que nos propomos tratar – um retábulo –, interessa frisar que nas “mais de 100 santas casas criadas

³ Vítor Serrão, “A pintura, a escultura e a talha nas misericórdias portuguesas (séculos XVI-XXI)”, in *Portugaliae Monumenta Misericordiarum*, coordenação científica José Pedro Paiva, vol. 10, Lisboa, União das Misericórdias Portuguesas, 2017, pp. 335-391; ver, em especial, “1. As misericórdias e as artes” – p.335-341, p. 335.

⁴ Cf. Maria Antónia Lopes, “A misericórdia de Coimbra e a sua memória. Manuscritos e impressos”, in *Memórias da Misericórdia de Coimbra. Documentação e arte*. (Catálogo). Coimbra, 2000, p. 45-50, p. 50.

⁵ Privilegiámos, em especial, o texto já referido de Vítor Serrão. (Valiosos, ainda, os dados eruditos colhidos em José de Castro).

⁶ Vítor Serrão, *ob. cit.*, p. 338-339 e 343: ver exemplos maneiristas e barrocos.

no século XVI” (a partir do modelo da de Lisboa), houve várias em que as ousias das igrejas (desde os começos dessa centúria) “se enriqueceram de bons retábulos”⁷.

Para chegar ao da igreja da Misericórdia de Bragança (aos seus elementos constitutivos e, em especial, ao tema que se glosa no painel central) deve começar por dizer-se que estas associações confraternais desenvolveram, desde os primórdios, “o uso de uma iconografia particular”, centrada no “tema da Senhora da Misericórdia, a *Mater Omnium*, comum nos retábulos e baixos-relevos das fachadas e, sempre, nos anversos das bandeiras processionais” e que aparece, ainda, em iluminuras⁸.

As origens da Senhora do Manto devem procurar-se nas associações de caridade que se desenvolvem, em Itália, desde o século XIII. Essas figurações da Virgem começaram por se fixar nas “confrarias de penitência italiana” que tiveram os seus começos numa ramificação da ordem de S. Francisco⁹. Em Quatrocentos assumiram “a forma de *Mater Omnium*”, protegendo todos os grupos sociais. O culto difunde-se lentamente, em Portugal, no século XV, à medida “que os elementos da espiritualidade mendicante se tornavam usuais entre nós”¹⁰. A Virgem, que alberga sob a proteção do manto uma multidão diversificada de fiéis (nobres, religiosos e, por vezes, figuras do terceiro estado), ganhou “um sentido emblemático preciso ligado às instituições reguladoras da caridade cristã, conhecidas como Misericórdias...”¹¹. Acontece que, para além da Senhora da Misericórdia, “também a *visitação da Virgem a Santa Isabel, Nossa Senhora da Piedade e o Pentecostes* são temas que surgem [...] com frequência. Na arte portuguesa de

⁷ Concebidos, geralmente, “de entalhe, integrando painéis com pintura sobre madeira, como ocorreu na de Lisboa e de Viana do Castelo, mas também (como sucede nas misericórdias do vale do Mondego, a exemplo das de Coimbra e Tentúgal) de decoração escultórica em calcário com baixos-relevos historiados” – Vitor Serrão, *ob. cit.*, p. 336 e 341.

⁸ Vitor Serrão, *ob. cit.*, p. 339; são dados vários exemplos de todas estas expressões artísticas – p. 340.

⁹ Porque eram numerosos os fiéis que se identificavam com os exemplos franciscanos, são criadas as Ordens Terceiras, “associações consideradas inspiradoras das futuras Misericórdias...” – Maria Filomena Brito, “A bandeira processional de Nossa Senhora da Misericórdia na vida portuguesa: testemunhos de tradição e valor”, in *Mater Misericordiae*, Museu de S. Roque e Livros Horizonte, 1995, pp. 86-105, p. 90; ver papel da Ordem Terceira e das confrarias de Penitência como “as mais características manifestações de piedade ‘laica’”. O tema da Virgem do Manto, “abraçando ordens religiosas, que supostamente se criam suas preferidas”, estendeu-se, nos séculos XIV e XV, a outras ordens. – Joaquim Oliveira Caetano, “Sob o manto protector. Para uma iconografia da Virgem da Misericórdia”, in *Mater Misericordiae*, p. 14-51, p. 30.

¹⁰ O convento dos dominicanos de Aveiro toma, como orago, por volta de 1435, Nossa Senhora da Misericórdia – Joaquim Oliveira Caetano, *ob. cit.*, p 34-35. O autor junta mais exemplos de divulgação do culto.

¹¹ Joaquim Oliveira Caetano, *ob. cit.*, p. 15.

Quinhentos, multiplicaram-se, nessas representações do Pentecostes, ecos do antigo culto do Espírito Santo através da presença da pomba que o simbolizava¹².

Vários retábulos de igrejas de Misericórdia incluíram mesmo, com destaque, a representação da *Visitação da Virgem*, “ao invés da *Mater Omnium*, parecendo significar que os dois temas se equivaliam em importância como insígnia das santas casas”. Noutros retábulos, “casam-se iconográfica e ideologicamente reforçando o traço assistencial...”¹³.

Deve notar-se que “a feição assumida pela *Mater Omnium* tendeu a actualizar as suas fontes medievais cistercienses e franciscanas, assumindo um discurso *sui generis*”. Em todo o mundo português, este acervo devocional, cultural e iconográfico, multiplica-se, “a partir de 1500, com características nacionais e pressupostos ideológicos específicos”¹⁴.

No campo da decoração artística ocorreu, desde o início das Santas Casas (no caso do século XV), “com toda a naturalidade, a simbiose dos dois cultos – o do Espírito Santo e o da Senhora da Misericórdia – e dos três temas – a Virgem do Manto, a Imaculada Conceição e a Descida do Espírito Santo”. E, a partir do século XVI, “todas as representações do tema *Nossa Senhora da Misericórdia* [...] perenizaram essa relação iconográfica multiforme, com aglutinação de símbolos das litánias imaculistas e a presença de símbolos do Espírito Santo (como a orla raiada de estrelas)”¹⁵.

O tema da *Mater Misericordiae* tornou-se, “paulatinamente, quase um exclusivo da arte portuguesa e da rede das misericórdias”. É grande a qualidade de muitas destas obras¹⁶;

¹² Vitor Serrão, *ob. cit.*, p 385-386 (ver: “O culto do Espírito Santo e o Pentecostes” – pp 385-387). O tema do Pentecostes, “dando ênfase à descida do Espírito Santo e à comunhão de todos os povos pelas línguas de fogo ligava a dimensão assistencial-hospitalar de instituições como as misericórdias a uma outra de missão e conquista...” Idem, *ibidem*, p. 387

¹³ Como acontece, por exemplo, em Monsaraz, Sintra e Cascais – idem, *ibidem*, p. 372 (nota 195). São referidos vários exemplos dos da Visitação para os séculos XVI e XVII.

¹⁴ Idem, *ibidem.*, p. 340. Nos primeiros retábulos, a cena da *Mater Omnium* seguiu o “modelo” da gravura do compromisso da Misericórdia de Lisboa, publicado em 1516 e a imagem (c. 1520) que ilustra o frontispício de uma versão iluminada deste compromisso Joaquim de Oliveira Caetano, *ob. cit.*, p. 43-44.

¹⁵ Vitor Serrão, *ob. cit.*, p 341. A representação da *Mater Omnia* encontra “outro primevo testemunho de qualidade no grande baixo-relevo em calcário que integra o tímpano da fachada gótico-manuelina da igreja da Conceição Velha de Lisboa”. Belíssimas representações em baixos-relevos lavrados em calcário: João de Ruão nas Misericórdia de Coimbra (1549) e Montemor-o-Velho (c.1550) em que seguiu a composição do magnífico retábulo pétreo da capela de Nossa Senhora da Misericórdia da Varziela (Cantanhede) – idem, *ibidem*, p. 346. Ponto alto neste tipo de figuração da *Mater Omnium*: o quadro de N.ª S.ª da Misericórdia da Santa Casa de Sesimbra (cerca de 1535) de Gregório Lopes – ver Joaquim O. Caetano, *ob. cit.*, p. 44-47.

¹⁶ A representação, com a sua carga “de espiritualidade, simbolismo e afirmação igualitarista”, multiplicou-se em “retábulos e estandartes processionais” e noutras expressões artísticas. Pinturas a óleo e a fresco,

para além disso, as melhores encomendas, para a rede de misericórdias portuguesas, foram realizadas por artistas de “primeiríssima plana...” (pintores, escultores, iluminadores, entalhadores, arquitetos-riscadores)¹⁷.

O belíssimo retábulo da capela de Nossa Senhora da Misericórdia da Varziela perto de Cantanhede, de 1529/31, do mestre João de Ruão, já nos vem lembrar que esta representação “não dizia apenas respeito às Misericórdias enquanto instituições, mas fazia parte das formas de devoção tardo-medievais que consideravam a Virgem como principal intercessora junto de Cristo a favor dos pecadores”¹⁸.

Como veremos, na cidade de Bragança também existe uma representação da Senhora do Manto, na igreja de S. Francisco, anterior à da composição retabular da igreja da Misericórdia.

Estabelece-se, ainda, uma iconografia por decreto – que vai fazer carreira – que estipula os cânones da representação da *Mater Omnium*, “consolidando uma vertente nacionalizada” (que fora gerada desde o tempo de D. Leonor) com a evocação da presença da fundadora e do seu suposto confessor Frei Miguel de Contreiras (com a inclusão do monograma F.M.I., que quer dizer Frei Miguel Instituidor) nos retábulos e bandeiras. Este normativo foi determinado na Misericórdia de Lisboa em 1575-1576¹⁹.

A iconografia artística da Virgem do Manto constitui, na História de Arte, uma “temática singular” dada a quantidade de espécimes produzidos (a partir de 1500) e “o papel aglutinador que gerou como traço unificador e imagem de marca das misericórdias portuguesas” (sublinhado da nossa responsabilidade)²⁰.

*

iluminuras e gravuras, retábulos, baixos-relevos e têxteis, peças de ourivesaria e mobiliário litúrgico, esgrafitos, azulejos e outras modalidades artísticas... – Vitor Serrão, *ob. cit.*, p. 349-350.

¹⁷ Vitor Serrão, *ob. cit.*, p. 390-391.

¹⁸ Isabel dos Guimarães Sá, *As Misericórdias portuguesas de D. Manuel I a Pombal*, Livros Horizonte, p. 19; ver Teresa Freitas Morna, “A Nossa Senhora da Misericórdia na escultura da Renascença Coimbrã”, in *Mater Misericordiae...*, *cit.*, pp. 68-85, p. 70-71. O retábulo de Varziela é uma obra-prima: a figura da Virgem destaca-se ao centro; “de um lado um Papa, um bispo e outros dignatários da Igreja e do outro, os representantes da nobreza em que se evidenciam os monarcas entre a fidalguia” – *ob. cit.*, pp. 72- 73.

¹⁹ Ver Joaquim Oliveira Caetano, *ob. cit.*, p. 24, 43-44, ver, também, “Uma iconografia por decreto”, p. 20 a 25; Vitor Serrão, *ob. cit.*, p 341-342.

²⁰ “Seguindo o mesmo figurino definido”, as misericórdias criaram “uma marca artística distintiva” em todo o espaço português – Vitor Serrão, *ob. cit.*, p. 390; ver “Conclusões” – idem, *ibidem*, pp 390-391.

Manifestações iconográficas com outros e diferentes motivos, relacionados com pontos doutrinários (nucleares) dos programas das Misericórdias, têm de ser referidos. A ideia, uma vez mais, era ilustrar e mostrar: para embelezar, mas também para catequizar. Essas figurações ganham espaço quando se mitigou (enfraqueceu) a representação do “ideário da misericórdia através do simbolismo da Senhora protetora”. Pregadores e catequistas foram dando forma aos “dois” septenários das obras de misericórdia – um alusivo às obras espirituais e o outro às corporais – consagradas como modelos supremos de caridade. Tornava-se necessário reafirmar, por oposição às ideias dos reformadores dissidentes, que as obras também eram essenciais para a salvação. A tradução iconográfica dessas obras foi uma das “mais eficazes formas” de divulgação do “ideário cristão e humanista” das Misericórdias, com o intuito de motivar os fiéis para a prática de ações e atuações salvíficas. Essa “figuração alegórica” assumiu especial vigor depois do Concílio de Trento (a última sessão realizou-se em 1563) “quando, face às críticas protestantes e às determinações conciliares, se atenuou a multiplicidade de representação do ideário da misericórdia através do simbolismo da Virgem protectora, Senhora da Misericórdia”²¹. Mas a temática da Mater Omnium mantém uma grande “vivacidade” nas bandeiras, o que pode ter ficado a dever-se às resoluções posteriores a 1574²².

Terminado o século XVI, “o sentido moral da representação é de certa maneira transferido para as representações alegóricas das Obras de Misericórdia [...] num convite à prática das acções virtuosas e ao mesmo tempo em clara exaltação dos actos e do fundamento das cada vez mais poderosas Irmandades da Misericórdia”²³. Deve destacar-se um quadro do Museu de Arte Antiga (ver “As toleradas e a Misericórdia”), atribuído a Bruegel o Novo (1564-1638), “embora possa ser da sua oficina ou de um autor próximo”. “não falta mesmo sob a porta de uma pequena igreja, a representação da Virgem do Manto”²⁴.

²¹Pe. Vítor Melícias, “Obras de Misericórdia. Sete mais sete são as quatorze... e as outras”, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa (AAVV), *As obras de Misericórdia para o século XXI*, Moinho Velho, 1998, pp. 9-16, p. 11. À medida que se impõem a doutrina e as determinações de Trento e dos teólogos que vieram depois, o tema (da virgem do Manto) passa a aparecer pouco na figuração retabular. As críticas protestantes “ridicularizando o tema contribuíram certamente para este facto”, mas o motivo essencial teria sido, segundo Joaquim Caetano, a “circunstância de o tema ir frontalmente contra Trento na medida em que reunia na mesma figuração o mundo celeste e o terreno, fazendo de certa forma participar este último na sacralidade do primeiro” - *ob. cit.*, p. 49.

²² Joaquim Oliveira Caetano, *ob. cit.*, p. 49.

²³ Joaquim Oliveira Caetano, *ob. cit.*, p. 49-50 (vejam-se exemplos elucidativos).

²⁴ Não falta mesmo sob a porta de uma pequena igreja, a representação da Virgem do Manto. Encontrava-se nas coleções reais do palácio das Necessidades. Verifica-se a associação entre as obras de Misericórdia

1.3. Entra em cena o retábulo

Como já se disse, a difusão do culto das Virgens da Misericórdia não deriva unicamente, ao contrário do que se pensa, das Confrarias da Misericórdia (instituídas a partir de 1498). As duas primeiras representações plásticas que se conhecem são anteriores. Um exemplo, que se pensa ser quatrocentista, é o painel sobre tábua que se encontra na atual Sé de Aveiro²⁵. Mas a mais antiga, ainda anterior, segundo Joaquim Oliveira Caetano, seria a da decoração mural do Convento de S. Francisco de Bragança. As primeiras prospeções feitas (escreve por volta de 1995) não permitem estudar ainda convenientemente a pintura “muito danificada por obras posteriores de colocação de um altar de talha e só parcialmente posta a descoberto das camadas de cal que a cobre”. Trata-se do tipo de “uma *Mater Omnium*, abrigando elementos de todas as classes sociais, aparecendo algumas figuras que poderão eventualmente ser retratos. O pormenor iconográfico mais relevante parece ser o cinto da Virgem, de grandes dimensões...”²⁶. (Por lapso escreve-se, na legenda, igreja da Misericórdia de Bragança). A pintura a fresco é localizada na “2ª metade do século XV”, o que, apesar de pouco se poder dizer sobre ela, “reforça o sentido de uma grande difusão do culto da Virgem do Manto no século XV”²⁷.

Também Alexandre Rodrigues nota que se detetam “algumas reminiscências” de “um vasto programa pictórico onde se destaca uma imagem de Nossa Senhora do Manto, representação tipológica que, à luz dos conhecimentos actuais, corresponde à mais antiga fixação desta iconografia no nosso país”²⁸.

Há, contudo, quem atribua a esta mesma criação uma data posterior. A composição mural seria, como se pode ler em Vitor Serrão, mais tardia. Se bem que “não se trate de uma Santa Casa da Misericórdia”, o Convento de S. Francisco tem “na ousia um grande fresco de *cerca de 1530* que alude à Senhora da Misericórdia, neste caso associada a uma

e as virtudes. A representação segue um desenho de Bruegel o Velho – idem, *ibidem*, p. 50. (Ver reprodução in *A Misericórdia e as “toleradas”*).

²⁵ Joaquim Oliveira Caetano, *ob. cit.*, p. 33-34.

²⁶ Idem, *ibidem*, p. 33-34. Iconografia “pouco usual, tanto mais que a importância do cinto se liga normalmente às representações da Assunção da Virgem...” – p. 34.

²⁷ Idem, *ibidem*, p. 34. Antes de proceder a uma análise mais circunstanciada dos primeiros exemplares da Virgem do Manto que as misericórdias criaram (p 43 e ss.), passa em revista o estado da questão anterior à fundação destas instituições (p. 41-43) e volta a referir a pintura de S. Francisco (p. 42).

²⁸ “O altar-mor da Misericórdia...”, *cit*; p 328-329: procede à descrição do que ainda é visível; divisa-se a legenda *Mater Misericordia e Mater nobis...*

galeria de profetas, ao Juízo Final e a Jerusalém Celeste, tudo estruturado num programa de protecção da ordem franciscana”²⁹.

*

Mas, agora, nos princípios dos anos oitenta do século XVII, a Misericórdia de Bragança queria honrar e consagrar – que outro motivo melhor e mais inspirador arranjar? – um culto que devia estar presente no espírito de muitos fiéis e quis mostrar a grande ligação que a instituição continuava a ter à Senhora da Misericórdia.

Teresa Freitas Morna, depois de referir um retábulo da Misericórdia de Coimbra, dos meados de Quinhentos – datado de 1547 e atribuído a João de Ruão –, alude ao do altar-mor da igreja de Bragança. A referência resulta de uma associação relacionada (em especial) com os conteúdos³⁰. O da bancada da Igreja privativa da Misericórdia (exposto no Museu Machado de Castro) apresenta dois níveis, destacando-se em cada um deles três painéis com cenas da Virgem Maria. A tradicional representação de Nossa Senhora da Misericórdia, destaca-se “ao centro, do nível superior”. No inferior, também ao centro, representa-se a cena da Visitação³¹.

Como cópias tardias, deste modelo renascentista de Coimbra, refere “os belíssimos retábulos em pedra, policromados, das igrejas da Misericórdia de Montemor-o-Velho e de Tentúgal” e o da igreja da Misericórdia de Bragança, em madeira entalhada, bastante posterior³².

*

A composição retabular do templo brigantino deve começar por ser incluída num conjunto (num ciclo) de trabalhos de requalificação e de valorização da igreja que

²⁹ Vitor Serrão, *ob. cit.*, p. 348-349; serve-se do trabalho de Luís Afonso, *A pintura mural portuguesa entre o gótico internacional e fim do Renascimento: formas, significados, funções*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, tomo II, p. 144-155. Vitor Serrão “A iconografia da *Mater Omnium*, a Senhora do Manto”, p. 348 e ss. Ver Maria José Tavares Ferro, “Assistência. I. Época Medieval”, *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, vol. A-C, Círculo de Leitores e Centro de Estudos de História da Univ. Católica Portuguesa, 2000, p. 136-140; sem referir o mural, escolhe esta imagem para ilustrar o artigo – p. 139.

³⁰ “A Nossa Senhora da Misericórdia na escultura da Renascença coimbrã”, in *Mater Misericordiae*, pp. 68-85, pp. 73 e 75. Este retábulo pétreo, da Misericórdia de Coimbra, foi retirado no segundo quartel do século XVIII e substituído por um retábulo em talha (prática, aliás, generalizada).

³¹ Trata-se, neste caso, de uma cena ligada ao culto da Senhora da Misericórdia. Ter-se-ia estabelecido, desde cedo, “a Visitação como titular da Misericórdia pelo que na generalidade das representações retabulares encontramos os dois episódios associados...” – *ob. cit.*, p. 73 e 75.

³² *Ob. cit.*, p. 75. Na legenda do de Bragança: “madeira entalhada e dourada. Final do século XVII”.

aconteceu nos fins dos anos setenta do século XVII e primeiros da década de oitenta. Se se integra e se subsume nesse conjunto de obras, eleva-se muito acima delas... Foi o resultado do propósito de dignificar a igreja com uma criação inspirada e inspiradora, de manifesto valor patrimonial e artístico. Além do mais, um retábulo com estas características “personalizava” o espaço religioso, como havia personalizado outras igrejas da irmandade da Misericórdia. Impõe-se como uma marca distintiva. Assim o testemunham, refletem e ilustram a conceção e a concretização desta obra: pelas intenções, pelas referências, pelos elementos icnográficos, pela simbologia, pela narrativa³³.

Pelas proporções que assumiu – para ganhar visibilidade reveste toda a parede do altar-mor –, pela qualidade artística, pelo que representa como valorização do espaço, só podia dignificar o templo e prestigiar a instituição. Os responsáveis pela encomenda estariam interessados em deixar um traço relevante que contribuísse para que a sua (humilde) Casa pudesse ombrear, no campo artístico, com outras associações congéres.

Era essencial chegar à comunidade: mostrar para sensibilizar, para ensinar, para explicar, para atrair e conquistar, porque, como dizia o Pe. António Vieira (apesar de ser um mestre ímpar da palavra), “a alma rende-se mais pelos olhos do que pelas palavras”. O que no retábulo se conta – o que se dá a ver e a maneira como se ilustra – teve declarados intuítos pedagógicos e catequéticos servidos pelo poder ilustrativo (e persuasivo) da imagética.

Tudo começa com a gerência de 1678/1679, que obtém receitas excepcionais e que vai saber aplicá-las. Foram arrematadas obras de alvenaria e de madeira e a Igreja acabou por assumir, nessa altura, muito do rosto que, em boa medida, ainda conserva. Os melhoramentos efetuaram-se quando o bispo de Miranda, Dom Frei José de Lencastre, foi Provedor e no mandato seguinte (1679/1680), com uma Mesa presidida pelo Abade de Meixedo, Padre Manuel da Nóbrega de Azevedo³⁴.

³³ Para a singularização, como edifício da Santa Casa, também contribuíram outros elementos icónicos: Senhor dos Passos, ilustração de Passos da Paixão, imagens da Senhora da Soledade, da Sr.^a das Dores, de S. João e, como é óbvio, o brasão...

³⁴ O bispo Provedor (em breve iria para Leiria e chegaria a Inquisidor Geral) – José de Castro, *ob. cit.*, p 65 a 67. Quanto às obras: obra da frontaria da igreja, paredes e arcos e levantamento da capela; tribuna, porta do púlpito, levantamento do arco da capela, porta do pátio de cantaria, feitura da parede até à esquina da casa de António Colmieiro (depois capela do Senhor dos Passos) e ainda outras alterações; obras de madeira (tosca e apainelada), portas da igreja, coro e capela. Ver o que sobre este conjunto de obras nos diz L. Alexandre Rodrigues, “O altar-mor...”, *cit.*, p. 329-331.

Por estas obras de grande dimensão, José de Castro pôde concluir que a igreja do Espírito Santo, apesar de reconstruída em 1539, “era de fábrica muito pobre” e que mais pobre seria ainda a primitiva capela de Santa Maria Madalena³⁵.

Com a igreja a sofrer tantos benefícios, faltava – “para mais decência do culto divino e serviço de Deus” – como se reconheceu na sessão de 14 de agosto de 1681, sendo Provedor Francisco de Almeida Figueiredo (1681/1682), um retábulo no altar-mor, que substituísse o que existia, para que a igreja pudesse ficar mais bem “ornada”. A obra foi ajustada ao escultor artista Manuel de Madureira³⁶.

“... Teria 33 palmos de altura e de largura ‘toda a que tiver a capela nas costas de trás’, com 12 colunas colobrinas, todas revestidas de talha a mais perfeita que daria a arte, com quatro nichos, para quatro evangelistas, de relevo inteiro com seus timbres (entenda-se os seus símbolos emblemáticos – insígnias – que os identificavam e distinguiam), tendo de altura sete palmos grandes”.

“Ao meio [...] e a meio relevo, o painel de Nossa Senhora da Misericórdia com 12 figuras, necessárias para o painel ficar perfeito. No alto do retábulo, um painel da Visitação de Nossa Senhora [...] em alto-relevo, e em cima do painel da Misericórdia com as armas de meio relevo, a figura do Espírito Santo”.

“Em cima, e aos lados do alto relevo de Nossa Senhora da Visitação e à frente de duas colunas colobrinas [sic] as estátuas de S. Pedro e de S. Paulo proporção de altura”.

“Em baixo, um sacrário de quatro palmos de altura em proporção, e o banco teria quatro painéis de meio relevo com os quatro passos da Paixão de Cristo nas pilastras”.

No nicho central “colocar-se-ia o Santo Cristo que seria da casa, imagem da igreja que se reconstruía agora, e cuja pintura, no ano de 1675 havia custado 600 réis”³⁷. Jesus crucificado estaria ladeado pelas imagens da *Mater Dolorosa* e de S. João Evangelista.

³⁵ José de Castro, *ob. cit.*, p. 67. Ver o nosso capítulo “Viver, celebrar e morrer...”

³⁶ Idem, *ibidem*, p. 66, 67. Ajustou-se, por meio de planta e escritura, pelo preço de 150 000 réis. A 12 de setembro (de 1681), o escultor aparece em sessão da Mesa para receber um adiantamento de 30 000 réis e assentar definitivamente o plano do retábulo; recebeu mais 20 000 no dia 16 de outubro [1681, fol. 16].

³⁷ Pe. José de Castro, *ob. cit.*, p. 66, 67 [1681, fol. 16].

As armas reais que deveriam encimar o retábulo – para traduzir “a protecção e o padroado real” –, como consta da escritura lavrada com o escultor, não foram executadas. O espaço, que lhes estava destinado, foi preenchido pela imagem do Padre Eterno. Esta representação “ao de cima” de Jesus Crucificado e do Espírito Santo (simbolizado pela pomba) remetem inequivocamente para as três pessoas da Santíssima Trindade ³⁸.

É a parte central, logo no “primeiro andar”, que se impõe pelo painel da Senhora do Manto, aquela que mais prende a atenção. A Virgem, figura central e fulcral, domina a composição. Com os braços abertos, estendidos (à altura dos ombros), acompanhando o movimento do manto, que dois “anjos volantes” seguram, a Senhora abriga, sob a sua protecção, figuras reverencialmente ajoelhadas e de mãos postas: do clero secular (altos dignitários) e do regular e, ainda, personagens femininas que também remetem para o universo conventual. Do lado esquerdo da Virgem, uma cabeça coroada (em segundo plano) a representação de uma personagem da família real ou mesmo o próprio rei D. Manuel; uma outra figura (tradicionalmente o imperador, pelos atributos com que é representado): não nos parece descabido pensar que possa ser um dos Duques de Bragança³⁹. São figuras que simbolizam as ordens privilegiadas do Antigo Regime, que integravam o grupo nobiliárquico-eclesiástico detentor do poder.

Luís Alexandre Rodrigues destaca duas condições contratuais: uma que respeita ao espaço que a estrutura retabular devia ocupar, ou seja “toda a superfície da parede costeira da capela-mor” e uma outra que impunha a aplicação “de doze colunas colibrinas” (isto é serpenteadas). A primeira condição seria significativa da “monumentalidade que doravante os retábulos vão patentear”; em relação às colunas conclui que elas teriam introduzido “um elemento inovador no vocabulário desta arte e que vai ser muito utilizado” (a partir de 1680 até 1725)⁴⁰. Os tempos barrocos são propícios, o que é facilitado pelo recurso à madeira, à produção de “máquinas retabulares” de grandes dimensões⁴¹.

³⁸ Pe. José de Castro, *ob. cit.*, p. 67-68. Não cabe aqui referir as muitas reparações, as obras de valorização e as melhorias que foram feitas na igreja por sucessivas Mesas, bem como as alfaias e imagens que foram adquiridas – ver pp. 68 a 73. Como curiosidade significativa: teve órgão próprio – o organista era um dos “funcionários” da Casa; em 1659 o tesoureiro pagou a aquisição de um órgão.

³⁹ Sugestões de leitura propostas por Marília de Castro, a quem muito agradecemos.

⁴⁰ “A reforma iconográfica e o apelo aos sentidos. A talha em Bragança ...” *cit.*, p. 107 -144, p. 121 e 122.

⁴¹ Nota que o retábulo se desenvolve numa “estrutura vertical tripartida”, que é sublinhada, em cada corpo lateral e em cada andar, “por três pares de colunas, sendo as dos extremos emparelhadas...”; nos espaços laterais, “em edículas”, vigiam os quatro evangelistas; o corpo central, “espaço narrativo por excelência,

O retábulo remete para “diversas realizações castelhanas e para os painéis da Sé de Miranda, ou seja, para a órbita das oficinas de Valhadolid...”⁴².

Quase tudo, do que se encontrava devidamente especificado e explicitado no projeto, foi concretizado: relevos, meios relevos, colunas colibrinas; figurações dos quatro evangelistas e ainda de S. Pedro e de S. Paulo, também eles fundadores da religião cristã e da Igreja Romana; a Visitação, que retrata um momento de grande simbolismo, carregado de significado; a representação simbólica do Espírito Santo, a figuração do Pai vetero-testamentário e a de Jesus Crucificado (numa ilustração integral do dogma da Santíssima Trindade)⁴³; alguns (quatro) Passos da Paixão. Como destaque a representação iconográfica da Senhora da Misericórdia. O que torna realmente significativa a narração, veiculada no retábulo – onde a talha funciona simultaneamente como suporte e veículo –, é que ela resulta de diversos elementos, com sublinhados e escalas diferentes, que se fundem numa simbiose paradigmática do ideário e da iconografia das Misericórdias.

O retábulo integra uma “estrutura de figurino maneirista, mantendo o seu apego a uma organização que evita a profundidade e a linha sinuosa. Todavia, integra inovações de grande alcance artístico como a utilização de colunas espiraladas, com fustes decorados com uvas e parras, e a incorporação de esculturas de vulto e painéis figurativos em relevo...”⁴⁴

Pela data em que foi executado e aceitando a periodização proposta por Vítor Serrão, deverá incluir-se, em princípio, e com algumas ressalvas, na “fase artística da retabulística nacional a que se convencionou chamar *proto-barroca*, assim titulada por Francisco Lameira, para uma morfologia que se estende entre o terceiro e o último decénio do século XVII em que, a par de elementos epimaneiristas de decoração de médio relevo, os novos conjuntos assumem o ‘abandono dos retábulos narrativos e, em contrapartida, a

funcionando como suporte de escultura em madeira policromada, indicia a substituição do pintor pelo escultor...” – Luís Alexandre Rodrigues, *ob. cit.*, p. 122.

⁴² Ver parentescos, linhagens e contágios – L. Alexandre Rodrigues, “O retábulo-mor...”, *cit.*, p. 336 e 337. Este tipo de trabalho tem referências [...], em alguns espaldares de cadeirões monásticos, sendo ainda dignos de nota os painéis que forram uma parede na capela de S. Vicente, na Sé do Porto, de meados do século XVII, e os dos altares da igreja do convento de Santa Clara-a-Nova em Coimbra” (da última década de Seiscentos) – “A reforma iconográfica e o apelo aos sentidos. A talha em Bragança ...” *cit.*, p. 123.

⁴³ Ver Lúcia Ferreira, “Sagrado e profano”, in *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, (P-V e Apêndices), 2001, pp. 143-149. O sagrado, “como produto da sociedade”, converte-se “no meio pelo qual a sociedade organiza a sua vida” (para Durkheim a religião é a administração do sagrado).

⁴⁴ Não se sabe se Manuel Madureira também foi o imaginário que deu forma aos painéis da zona central... – L. Alexandre Rodrigues, “O retábulo-mor...”, *cit.*, p. 339.

preferência por exemplares devocionais de um só tema, de acordo aliás com as normas recomendadas pelo Concílio de Trento”⁴⁵. Por não se encaixar bem nos cânones definidos para este período, acrescenta algumas características que respeitam à tipologia, à morfologia e à gramática e chega à conclusão de que corresponde “ao gosto proto-barroco retardatário”. Após salientar que tem ao centro (no andar inferior) “um baixo relevo policromado com a *Mater Omnium*” (obra de artista local), escreve:

“ainda que se siga, neste caso, a tradição do retábulo narrativo com dois corpos e três tramos, certamente com a forte influência do famoso retábulo-mor da Sé de Miranda (como que se patenteia no *Calvário* central do registo superior e nas seis figuras de *São Pedro*, *São Paulo* e dos quatro *Evangelistas*), este conjunto transmontano acolhe já, algo timidamente, as colunas espiraladas (designadas no contrato pelo termo singular de *colobrinas*)”⁴⁶.

E, dentro da categoria dos baixos-relevos policromados, “outra solução retabular prevalecte nas santas casas”, salienta esta “*Mater Omnium* lavrada em 1681 [...] no retábulo-mor da igreja da Misericórdia de Bragança...”⁴⁷.

Nas reflexões a que procede sobre exemplares maneiristas e de estilo nacional em Bragança, Alexandre Rodrigues nota que, como resultado do Concílio de Trento, “a atitude da Igreja face à arte e aos artistas” leva ao estabelecimento “de um programa estético que admitia unicamente uma arte comprometida com os valores da fé católica”. Qualquer solução ou fórmula artística que não estivesse em consonância com o “espírito dos dogmas novamente formulados deveria ser expurgada”⁴⁸.

O retábulo de Santo Estêvão, na igreja de Santa Maria, datado de 1657, constitui o “exemplar local mais característico da corrente maneirista”. A alusão justifica-se, porque o da igreja da Misericórdia estaria “apegado ainda aos mesmos esquemas e aos mesmos

⁴⁵ Vitor Serrão, *ob. cit.*, p. 359. A citação de Francisco Lameira é extraída de *Retábulos das misericórdias Portuguesas...», cit.*, p. 29. Ver ainda todo o ponto “Os retábulos proto-barrocos”, p. 359-361. (A fase anterior é tratada em “Os retábulos maneiristas...”, p. 350-359).

⁴⁶ *Ob. cit.*, p. 360. Para a periodização e caracterização das composições retabulares, ver: Os retábulos “barrocos”, “joaninos”, “rococó” e “neoclássicos” (p. 361-367).

⁴⁷ “... por seu turno inspiradora de uma versão mais modesta na Igreja da Misericórdia de Miranda do Douro. – *ob. cit.*, p. 372. A propósito do retábulo de Bragança, ver Francisco Lameira, *Retábulos das misericórdias Portuguesas...», cit.*, p. 91.

⁴⁸ L. Alexandre Rodrigues, “A reforma iconográfica e o apelo aos sentidos. A talha em Bragança ...” *cit.* p. 107. Os atos de culto iriam ganhar, nesta ambiência, “na ânsia de despertar os sentimentos de louvor a Deus”, uma “teatralidade progressiva num processo apelativo dos sentidos que atribuía à actividade artística um plano de honra...” – *idem, ibidem*, p.109. O retábulo, no período moderno, passa a desempenhar uma “notável função didáctica no interior do espaço sacro, motivo suficiente para ser objecto de um tratamento artístico visando atingir qualidades de exceção e de teatralidade” – *Idem, ibidem*, p. 114.

processos construtivos”, embora apresente “elementos inovadores”⁴⁹. E, mais tarde, a este propósito, Alexandre Rodrigues vai escrever: “nenhuma das igrejas de Bragança conserva qualquer obra que possa ser apontada como modelo para o retábulo e imaginária da Misericórdia. Conserva-se o retábulo de Santo Estêvão, maneirista, mas a sua organização estrutural, a incorporação da obra de pintura e a gramática decorativa apontam uma outra linhagem”⁵⁰.

Significativa, ainda, uma certa precocidade do retábulo da Misericórdia que lhe seria conferida por algumas características inovadoras: foi certamente “um dos primeiros a utilizar a coluna pseudo-salomónica, decorada com pâmpanos e uvas”. O cruzeiro da Praça da Sé, obra emblemática do espaço público da cidade, erigido em 1689, vai seguir “um programa semelhante”, mas revela-se “mais arcaico nos motivos decorativos do terço inferior do fuste”⁵¹.

A qualidade da obra – que já levou a filatelia a reproduzir o baixo-relevo da Senhora do Manto – marca, do ponto de vista cenográfico e artístico, um momento alto na decoração cultural e ilustra alguns dos “capítulos” importantes do que podemos considerar a “gramática” da mundividência religiosa das Santas Casas.

2. Da bandeira da Misericórdia...

As bandeiras das Misericórdias, porque símbolo dessas irmandades marcavam presença nos muitos momentos cerimoniais que exigiam a participação das instituições

A bandeira obedece, geralmente, a um tipo de representação em que a face principal é ilustrada com a figura de *Nossa Senhora da Misericórdia*, “representada na generalidade dos pendões sem o crescente lunar” como acontece em muitas pinturas sobre o tema. Vai

⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 119-120. Reproduz-se o retábulo de S. Estêvão.

⁵⁰ In “O retábulo-mor...”, *cit.*, p.332.

⁵¹ L. Alexandre Rodrigues, “A reforma iconográfica e o apelo aos sentidos. A talha em Bragança ...” *cit.*, p. 122. Os dois tipos de colunas utilizados no retábulo informaram o fuste torso do Cruzeiro (com o terço inferior “ainda enredado no gosto decorativo de índole maneirista”) e os fustes das colunas da entrada principal da igreja de S. Maria (“obra colibrina e com decoração ainda limitada aos segmentos de gavinhas e às parras”) – “O retábulo-mor...”, *cit.*, p. 334.

funcionar como emblema da confraria e “como filacteria de cunho processional”⁵². Sinal distintivo e “divisa”.

Os temas da *Mater Omnium* e da Paixão de Cristo são os que mais se repetiram⁵³.

“O tipo de *Mater Omnium*, com o crescente imaculista e a simbolização da dupla identidade (Senhora do Manto/Senhora da Conceição) ressurgiu em muitos anversos de bandeiras”⁵⁴.

Juntamente com a Virgem da Misericórdia e com o culto da Visitação “a invocação de Nossa Senhora da Piedade, representada no verso das bandeiras principais da Misericórdia, constituía o terceiro pilar da iconografia mariana ligada às Misericórdias”⁵⁵.

A representação pictórica das bandeiras processionais vai ser regulamentada por decisão real (de 1627), com definição pormenorizada do que nelas devia figurar. Esta decisão, para além do que significa, inaugura uma nova época no que respeita aos estandartes das Misericórdias, que teriam passado a ostentar “menor expressividade”, se comparados com “algumas das belíssimas peças produzidas no século anterior”⁵⁶.

Em 1576, a Mesa da Misericórdia de Lisboa estabelece (em acórdão) que figuras deveriam ser representadas e como se devia figurar o frade trino (instituidor) e determina “que no pintar das bandeiras esteja de uma parte a imagem de Cristo nosso Redentor, e da outra a SS. Virgem, Mãe da Misericórdia”⁵⁷. Assim se codificava a “iconografia oficial”⁵⁸.

⁵² Maria Filomena Brito, “A bandeira processional de Nossa Senhora da Misericórdia na vida portuguesa: testemunhos de tradição e valor” in *Mater Misericordiae*, *cit.*, p. 86-105, p. 97 e 100. Estavam presentes em cerimónias, rituais, procissões... Nas cerimónias que se realizavam para acompanhar os “padecentes por justiça”, para dar “assistência aos supliciados”; para “escoltar” o transporte das ossadas; nos enterros e outras cerimónias fúnebres e, muito especialmente, nas procissões – p. 87 a 89; 91 a 97.

⁵³ Resta cerca de milhar e meio de bandeiras remanescentes e apenas umas duas dezenas de exemplares quinhentistas – Vitor Serrão, *ob. cit.*, p. 370; ver o que é dito em “10. As bandeiras das misericórdias” (p. 368-375).

⁵⁴ É o caso do pendão de Linhares da Beira... – Vitor Serrão, *ob. cit.*, p. 370.

⁵⁵ Nas bandeiras e nos retábulos, “os três temas eram presença obrigatória nas igrejas de todas as irmandades espalhadas pelo país” - Joaquim Oliveira Caetano, *ob. cit.*, p. 15 e 17.

⁵⁶ Isabel dos Guimarães Sá, *As Misericórdias Portuguesas de D. Manuel I a Pombal*, Livros Horizonte, 2001, p. 19.

⁵⁷ Maria Filomena Brito, *ob. cit.*, p. 101.

⁵⁸ Ver Joaquim Oliveira Caetano, *ob. cit.*, p. 24. No pintar das bandeiras: á direita da Virgem um Papa, um Cardeal e um Bispo e um *religioso trino* com as letras F.M.I.; à esquerda um rei e uma rainha em memória de D. Manuel e de Dona Leonor, mais dois velhos devotos (companheiros do instituidor); aos pés da Senhora, figuras que representem pobres. Ver também Maria Filomena Brito, *ob. cit.*, p. 101 e Vitor Serrão, *ob. cit.*, p. 341-342. É do tempo da união dinástica, a incorporação de “algo de castelhano nas lendas das origens das Misericórdias: a figura do trinitário Miguel de Contreiras (inventada em finais de

Um alvará de Filipe III, de 1627, ordenou que os estandartes das Misericórdias “se conformem com as d’esta cidade de Lisboa” e as “que já estiverem feitas e pintadas se emendem”⁵⁹. Esta iconografia religiosa, “apesar de ligada a uma irmandade”, é decidida por alvará régio – facto raro na Europa –, “o que diz bem da associação e do enquadramento das actividades das Misericórdias na estratégia do poder central”. A iconografia, derivando da antiga, a partir dessa data, “era de facto nova”: vai substituir a representação da *Mater Omnia*” (a Virgem é advogada de toda a sociedade humana) por uma interpretação, “formalmente semelhante, mas onde se mostravam, ainda que simbolicamente, os fundadores da irmandade mãe das Misericórdias portuguesas”. Passa-se agora a “um emblema das irmandades que é ao mesmo tempo uma espécie de ex-voto dos seus fundadores. O que se perde em invocação sagrada e mariana, ganha-se em sentido político e institucional” (através da figuração dos criadores da instituição)⁶⁰. Há, por conseguinte, “uma espécie de deslocação iconológica do tema”: a representação da Virgem, advogada da humanidade, é substituída pela figuração “simbólica dos fundadores e benfeitores das misericórdias”. Com a atualização obrigatória das bandeiras (que leva mesmo à aposição do referido monograma F. M. I.- Frei Miguel Instituidor), o tema teria passado “de símbolo da Misericórdia como virtude mariana a emblema de todas as misericórdias enquanto instituição poderosa de assistência”⁶¹.

Quinhentos) – Isabel dos Guimarães Sá, *ob. cit.*, p. 43. Está provado que o frade nada teve que ver com a fundação das Misericórdias

⁵⁹ Joaquim Oliveira Caetano, *ob. cit.*, p. 25.

⁶⁰ Joaquim Oliveira Caetano, *ob. cit.*, p. 25. “Este processo, se bem que utilizando uma iconografia em tudo semelhante acaba por fazer tábua rasa de uma longa história, de mais de três séculos, de utilização da Virgem do Manto”.

⁶¹ E ainda se acrescenta: “se o sentido se reduz em invocação sagrada, aumenta o seu *sentido político e institucional*, já que através do tema se invocam os criadores de uma instituição que se tornara das mais relevantes forças económicas e sociais do império” – Vitor Serrão, *ob. cit.*, p. 371 “Além das bandeiras com o anverso decorado com a *Mater Omnium*, as misericórdias possuíam outras com os *Passos da Paixão de Cristo*, incluindo no reverso, em geral, figurações de anjos com símbolos da Paixão” – *idem*, *ibidem*, p. 373.

Não obstante o peso das inércias, responsáveis por um certo anacronismo de muitas das soluções artísticas que as bandeiras adotaram⁶², não há “que diminuir a força comunicacional assumida pelas imagens no seio de uma sociedade de Antigo Regime”⁶³.

*

José de Castro alude a uma primitiva bandeira da Misericórdia de Bragança, da qual não há vestígios. Pela reprodução apresentada, é visível, na face principal – única que no seu livro tem direito a imagem – uma composição alusiva à Senhora do Manto. Teria havido, desde o início, um “pendão ou painel representando em pintura dos dois lados a imagem de Nossa Senhora da Misericórdia” de acordo com a de Lisboa, “original de todas as bandeiras”⁶⁴. É ainda ele que informa ter havido “sempre” duas: uma rica (com cinto de veludo) e outra pobre (com cinto de couro) usada no enterro dos pobres⁶⁵. De facto, os Compromissos – e Isabel dos Guimarães Sá serve-se dos primeiros de Lisboa (1516, 1577 e do de 1618) – consagravam “a obrigatoriedade de haver pelo menos duas bandeiras, uma para pobres e outra para cerimónias solenes”. As desigualdades e as diferenças económicas e sociais são geridas “através de um prisma quase exclusivamente religioso”⁶⁶. O Padre Castro refere depois a bandeira dos fins do século XVII (que ainda sobrevive nos nossos dias) como se pode ver pela menção que faz ao quadro da “Visitação”⁶⁷.

⁶² Pelas identificações iconográficas (das bandeiras), conclui-se que as misericórdias, até data avançada do século XVIII, se mantiveram “insensíveis às inovações artísticas operadas, aceitando modelos maneiristas do século XVI...”. Este traço de “anacronismo, que preside à ideologia dominante na prática e gostos enraizados, explica que os modelos maneiristas na sua versão contra-reformada encontrassem nas pinturas patrocinadas um traço de continuidade que atinge contornos de anomalia imagética” e que também explica a resistência “às novidades composicionais” – idem, *ibidem*, p. 375.

⁶³ Independentemente da qualidade artística dos estandartes e de muitas outras obras – onde, como é óbvio, também se incluem retábulos –, é muito o que nelas se diz sobre crenças, gostos, medos, traumas, esperanças e anseios...; cf. Vitor Serrão, *ob. cit.*, p. 375.

⁶⁴ José de Castro, *ob. cit.* (gravura ente as pp. 48/49), pp. 57 e 58. De facto, o compromisso da Misericórdia de Lisboa de 1520, determina que haja “um pendam que tenha dambas as partes a imagem de nossa senhora da misericordia pintada...” – Maria Filomena Brito assevera que não localizou qualquer bandeira com representação dupla – *ob. cit.*, p. 100.

⁶⁵ José de Castro, *ob. cit.*, p. 58.

⁶⁶ *As Misericórdias Portuguesas de D. Manuel I a Pombal*, Livros Horizonte, 2001, p. 19. (Veja-se o ponto de vista de uma historiadora do social...) A Misericórdia de Aveiro conserva uma das primeiras, destinada a funerais de “pobres e pessoas ordinárias” (em que se representam indivíduos agrilhoados) – cf. Manuel de Oliveira Barreira, *A Santa Casa da Misericórdia de Aveiro. Pobreza e solidariedade (1600-1750)*, 1998, p. 77.

⁶⁷ Também é reproduzida em José de Castro, *ob. cit.*, entre as pp. 56/57.

Os compromissos oitocentistas (de 1856 e 1877) descrevem os pendões quando caracterizam a “divisa” da Santa Casa. No cap. I do de 1856 – “Do Título, Divisa, Fins e Organização da Irmandade” – escreve-se:

“Servir-lhe-á como Divisa – uma Bandeira guarnecida de veludo preto, tendo, em cada uma das extremidades, cordões ou bolas pretas. Esta bandeira terá dum dos lados o quadro de *Nossa Senhora da Misericórdia*, e do outro a *Visitação de Nossa Senhora*, rematando com uma cruz preta ao centro e cimo do Quadro” (artº 2º). As mesmas determinações figuram no de 1877⁶⁸.

Teria havido um restauro desta bandeira em 1907 e em julho de 1931 teria sido adquirida uma bordada⁶⁹.

Em relação ao estandarte da Misericórdia de Bragança, Maria Filomena Brito deixa como nota saliente o facto de a representação da Visitação da Virgem acontecer raramente⁷⁰. Dada a importância que este acontecimento (a cena da “Visitação”) tinha para as Misericórdias, conhecida a grande ligação do episódio à formação das Santas Casas, é bem possível que este culto perdurasse, com mais força, em instituições – o que poderia ser o caso da brigantina – onde pesassem mais as tradições e onde houvesse, conseqüentemente, uma maior tendência para prosseguir manifestações arcaicas. Privilegiar a representação da Visitação poderia significar uma prova de fidelidade composicional a um modelo “arcaizante...”

E o autor, que tanto nos tem acompanhado, esclarece: “em casos mais raros, algumas bandeiras de misericórdias de província incluíram no reverso a cena da *Visitação da Virgem a Santa Isabel...*”. Assim sucedeu, por exemplo, nas das misericórdias de Bragança e de Mirandela (esta da autoria de um pintor vila-realense, cerca de 1668-1670)⁷¹. Vitor Serrão tem ainda o mérito de “dar vida” a artistas – negligenciados por uma

⁶⁸ Idem, *ibidem*, p. 314 e 336 e 58. Ver *Novo Compromisso da Santa Casa da Misericórdia de Bragança* [1877], Porto, Typographia de Manuel José Pereira, 1878, p. 3: “Continuará a servir-lhe de Divisa uma bandeira guarnecida de veludo...”

⁶⁹ Idem, *ibidem*, p. 58. Constam os custos da bandeira bordada (433 000 reis). Não se sabe onde para. Neste ano de 1931 viveu-se um momento importante correspondente à inauguração dos novos pavilhões do hospital (a 28 de maio), com cerimónias muito publicitadas, das quais se tiraram manifestos divididos políticos; ao mesmo tempo inaugurou-se o Lactário. Disto se falará em próxima publicação.

⁷⁰ Maria Filomena Brito, *ob. cit.*, p. 102. Reproduzida (verso e reverso) na p. 104, com a legenda: “Óleo sobre tela. Século XVII”.

⁷¹ *Ob. cit.*, p. 372. Ver ainda de Vitor Serrão, “A pintura maneirista no Nordeste transmontano, entre periferismos e modernidade: algumas contribuições”, *Cadernos Terras Quentes*. I (2004) p. 59-82.

historiografia muito preocupada com a pintura erudita – que (também) deixaram obra significativa nas misericórdias. Da bandeira da de Bragança, dá-nos o nome do autor: Álvarez Ruiz, “ignoto artista espanhol, de 1697”, que vai seguir uma “solução idêntica” à adotada para a de Mirandela. A tipologia das bandeiras é pouco vista, porque se substituiu “a tradicional *Senhora da Piedade* dos reversos pela cena da *Visitação da Virgem*”⁷². Ambos os estandartes “mantêm fidelidade estilística e composicional a um modelo arcaizante da *Mater Omnium*, integrando embora referenciais de gravuras barrocas de mestres do Norte da Europa nas figuras dos mendigos”. Quanto aos motivos iconográficos chama a atenção para “figuras inusuais, que atestam liberdades e derivas imaginosas, como figuras femininas de postura cortesã e a presença de um Padre da Companhia de Jesus entre os assistentes religiosos à esquerda”⁷³.

A “veste”

Porque se falou de “divisas” com uma forte carga emblemática e simbólica, que identificam e mobilizam, vem a propósito fazer uma referência aos trajes característicos (regulamentares) que os irmãos eram obrigados a adquirir e a usar sempre que variadíssimas circunstâncias solenes o impunham. A “veste”, imprescindível para se adquirir a categoria de irmão, deveria funcionar com uma segunda pele e era uma outra “divisa” – também referida no cap. I dos compromissos – que, para além de prestigiar/dignificar e solenizar os irmãos, identificava e distinguia a confraria. E também a publicitava. No de 1856 (art.º 3.º) procede-se à sua descrição:

“usarão os Irmãos uma veste ou balandrau de cor preta, feita de fazenda de lã, do talhe e forma dos que actualmente se usam. A veste do Provedor será do mesmo feitio e cor, mas de fazenda de seda, sendo o cordão, borla e forro do capuz, de seda roxa, devendo esta ser fornecida pela Santa Casa e propriedade da mesma”.

O de 1877 reproduz este mesmo artigo. E o art.º 9º, do de 1856, é categórico quanto à obrigatoriedade do uso do “uniforme” e à sua imprescindibilidade: “admitido que seja [o Irmão], não poderá gozar dos respectivos direitos e regalias, nem ser inscrito no Livro da

⁷² Vitor Serrão, *ob. cit.*, p. 372: a presença da Visitação no reverso, ao invés da Senhora da Piedade, repete-se, entre outras, nas de Guimarães, de Braga e de Monção (esta já do século XVIII). Também aparece no anverso (Ponte de Lima – século XVIII).

⁷³ *Idem, ibidem*, p. 372. Segundo pensamos, a presença do jesuíta pode querer traduzir ou espelhar, de alguma maneira, a importância e o peso que os Padres da Companhia tinham entre o clero e na comunidade religiosa local.

Irmandade, enquanto não apresentar a sua opa ou balandrau, feito à sua custa e para seu uso e serviço”⁷⁴.

*

Um retábulo, uma bandeira e vestes (elementos de natureza bem diversa) – que têm como denominador comum um grande valor semântico e simbólico – marcaram uma forte presença na vida da Misericórdia...

Como é evidente, pelo valor cultural e pela dimensão artística, não podíamos deixar de privilegiar o retábulo. Mas foi a *Virgem da Misericórdia* – ela sim símbolo e bandeira das santas casas e imagem protetora por excelência –, cuja representação tanto se destaca e tanto valoriza o painel central do retábulo, que nos mereceu compreensivelmente (segundo pensamos) uma boa parte da atenção. Ficou indelevelmente ligada à história da instituição como uma das principais fontes de devoção e de inspiração e um dos objetos primordiais das diversificadas criações do património artístico das misericórdias. Por isso ela vai ser também representada no estandarte que a leva e a mostra em muitos outros espaços e rituais. Bem se pode dizer que a Mater Omnium “é um símbolo do próprio sentido da Misericórdia...”

Na de Bragança, quando se fala em arte e iconografia, o destaque não pode deixar de ir para essas duas peças que, tão diferentes e com uma qualidade artística e estética tão díspar, mantêm uma grande eloquência: o retábulo e o estandarte. Para além do valor patrimonial, é grande o valor testemunhal pelo que nos contam sobre a instituição e pelo muito que nos dizem sobre crenças de muita gente que contribuiu para fazer a história da Misericórdia e destas terras...

⁷⁴ José de Castro, *ob. cit.*, p. 316; ver *Novo compromisso... cit*, p. 6.