

**Breve análise iconográfica do tecto setecentista em caixotões do Museu
do Abade de Baçal**

INDICE

Introdução.....	2
Breve enquadramento histórico.....	6
Análise iconográfica:	
• Animais domésticos e selvagens.....	10
• Animais em luta.....	15
• Homens à caça ou em luta com animais.....	19
• Flores, frutos e árvores.....	23
• Flores e frutos com animais associados.....	27
• Seres mitológicos.....	29
• Anjos.....	31
Conclusão.....	32
Bibliografia.....	34

INTRODUÇÃO

O tecto em caixotões pintado a óleo que se encontra no Museu do Abade de Baçal é de proveniência discutível. Na legenda que acompanha a peça no Museu é-nos dito que o tecto é do séc. XVII e que provem da igreja dos Jesuítas de Bragança. Também no catálogo do Museu é esta a informação que é transmitida sobre o tecto, além de acrescentarem «...em cada um dos seus 48 caixotões dispõem-se composições de emblemática jesuítica, decalcadas de gravuras coevas, estabelecendo um complexo programa cristológico.» Assim, parecia evidente a proveniência jesuítica do tecto. No entanto após uma consulta à tese sobre “Arquitectura dos primeiros Colégios Jesuítas de Portugal: 1542-1759”, do professor Fausto Martins, constatamos que a obra que os Jesuítas encomendam para o tecto ainda hoje se encontra na igreja da Sé. É um tecto também em caixotões onde se representam cenas da vida de Santo Inácio de Loyola¹. Este tecto data de 1759, poucos anos antes dos jesuítas abandonarem Bragança, e do Colégio se tornar sede da Diocese, que em 1780 deixa de ser em Mirando para passar a ser em Bragança. Todos estes factos convergem para a ideia de que o tecto em caixotões actualmente presente no Museu Abade de Baçal terá porventura sido encomendado para outro espaço. Pois seria estranho que se encomendassem ao mesmo tempo dois tectos tão ricos para o mesmo espaço, e para a mesma ordem religiosa.

Sabe-se que o tecto foi incorporado no Museu aquando da direcção do Dr. Raul Teixeira, durante a década de quarenta, e que foi um carpinteiro local que o montou, pois nessa época o tecto encontrava-se desmontado². No entanto, a inexistência de registos escritos sobre a proveniência e todo o processo de incorporação do tecto, tornam difícil uma aproximação segura à sua exacta localização anterior.

Nas Memórias Arquelógico-históricas do Abade de Baçal em dado momento em que agradece aos «devotados regionalistas que têm oferecido dádivas ao museu regional de Bragança» refere-se a um tecto: «Majores Artur Coelho e João Leite, tenentes Joaquim Gouveia, António Pilão e António Nascimento,

¹ Martins, Fausto Sanches: Arquitectura dos primeiros Colégios Jesuítas de Portugal: 1542-1759, p.651

² Informação gentilmente facultada pela Dr. Maria Alcina dos Santos

membros da Comissão Administrativa da Junta Geral do Distrito de Bragança, um precioso tecto em talha D. João V, que estava numa cela do antigo convento de S. Bento de Bragança. É justo memorar aqui a competência artística do entalhador António Joaquim Graça, de Bragança, que o assentou numa sala do Museu, depois de lhe fazer as necessárias reparações»³.

No tomo I refere-se que: «O acervo museológico que se ia conseguindo reunir ia sendo disposto em salas depois de pequenas obras de preparação e a partir de 1928 começam a surgir despesas com vitrinas, julgamos que para ourivesaria, revelando já motivações especificamente museológicas englobando várias variáveis. Quando se dispunha de novos espaços ou de novos objectos considerados de excepção, por vezes efectuavam-se obras de maior intervenção. Estamos a pensar, por exemplo, que a vinda do tecto de S. Bento obrigou a intervir-se no próprio tecto para se adaptar à sala destinada e motivou a abertura de novos vãos»⁴.

Existem referências que relacionam o tecto aos Jesuítas ao convento de S. Bento ou mesmo à extinta igreja de S. João Batista.

Daqui se conclui que a proveniência do tecto continua a ser problemática. Talvez por isso, este trabalho não se prenda a nenhuma ordem religiosa em particular nem a nenhum contexto cerimonial específico para tentar interpretar os diversos painéis que o compõem.

A incerteza da proveniência do tecto dificulta a tarefa da sua interpretação, porém permite uma consulta mais abrangente, no que respeita à análise simbólica.

Pretende-se, portanto, com este trabalho interpretar um conjunto de figuras simbólicas que estão desenraizadas do seu contexto original. A perda do contexto empobrece de sobremaneira o estudo desta obra porque neste caso ele se refere não só à proveniência mas ao seu encomendador; ao motivo da sua produção, ao espaço que terá ocupado... Enfim são inúmeras as perguntas por responder. Sabemos apenas que se trata de um tecto que pertenceu a um espaço religioso situado em Bragança e que foi produzido no séc. XVIII. A data precisa do tecto foi facultada pelo Instituto de Conservação

³ Alves, Francisco Manuel: Memórias Arqueológico-Historicas do Distrito de Bragança, Tomo IX, p.12

⁴ Alves, Francisco Manuel: Memórias Arqueológico-Historicas do Distrito de Bragança, Tomo I, p.38

e Restauo, responsável pela última intervenção de restauro a que o tecto foi submetido em 1993.

É tendo por base estes escassos dados que partimos para uma interpretação que é parcial pois o tema é praticamente inesgotável, despretensiosa, pois à medida que se vão revelando as significações mais impossível parece uma abordagem total dos diversos constituintes desta obra.

Tendo em conta a ambiguidade da linguagem pictórica, foi feito um esforço no sentido de uma aproximação à mensagem contida nos caixotões que compõem o tecto, não esquecendo porém que cada obra pode significar, ao mesmo tempo, várias coisas.

Os painéis que constituem o tecto do museu Abade de Baçal destacam pela riqueza e variedade de motivos, e pela luminosa combinação cromática. O jogo entre o claro e o escuro está refinadamente reforçado pelas sombras e luminosidade das composições que alternadamente nos mostram ou nos dissipam as formas.

Ao centro da composição encontram-se quatro anjos porta estandartes que ostentam a máxima *In nomine Iesus omne genuflectatur coelestrium terrestrium*, (em nome de Jesus tudo o que é celeste e terrestre se ajoelha) Em torno desta composição desenvolvem-se os restantes quarenta e quatro painéis, em estreita ligação com este princípio. Surgem-nos criaturas celestes, animais domésticos e selvagens, flores, frutos, e sobretudo cenas caça ou luta. Em todas as situações há aspectos comuns como a permanente dicotomia entre árido e exuberante, entre a sombra e a luz. Esta linguagem pictórica remete-nos para uma interpretação doutrinária dos diversos elementos que compõem o tecto. A frase central reflecte-se nas diferentes situações representadas que convergem para a ideia da criação divina de todas as coisas, e a conseqüente pertença de tudo a Deus.

A inspiração para a criação desta obra pode ter surgido de diversas fontes. A época moderna foi profícua em imagens que circulavam nos diversos meios artísticos, e foram inúmeros os promotores desse tráfico.

Os Jesuítas inundaram a Europa de estampas e livros, que consolidaram a linguagem simbólica desta época. Nas suas decorações, e nas obras de arte que materializam a sua doutrina quer tenham usado temas mitológicos ou bíblicos, a intenção era que servissem de lições. Nestas lições o público podia

discernir além de um sentido literal, um sentido moral aplicável nas suas relações com o próximo, um sentido psicológico para o bom governo de si mesmo, um sentido catequético referente às suas obrigações para com Deus⁵. Se nos detivermos isoladamente em cada um dos painéis verificamos que a linguagem simbólica neles expressa não é tão pacífica quanto à sua interpretação. Apesar de o tecto constituir um conjunto cuja leitura deverá ser feita de forma global, definiu-se uma metodologia que facilita a análise do mesmo. Assim, dividiram-se as diversas situações expostas, criando grupos que possibilitam uma aproximação mais profunda à realidade expressa nesta obra pictórica. Partindo do particular para o geral pretende-se apenas enumerar algumas hipóteses de interpretação, que permitam acercarmo-nos da verdadeira intenção doutrinária do tecto.

Propomos como grandes grupos os seguintes:

Animais domésticos e selvagens;

Animais em luta;

Flores, frutos e árvores;

Flores e frutos associados com animais;

Cenas de caça e de luta entre homens e animais;

Seres mitológicos;

Anjos.

A abordagem a estes temas será feita sob a perspectiva da iconografia cristã, propondo uma leitura que não se pretende conclusiva, mas sim despoletadora de novos olhares sobre a obra.

⁵ Gallego, Julián.: Vision y símbolos en la pintura española del siglo de oro. Aguilar ediciones 1972 Madrid. P. 86



BREVE ENQUADRAMENTO HISTÓRICO

Já desde meados do séc. XVI que a pintura portuguesa se vinha afirmando sobretudo como objecto cultural com eficácia religiosa. A pintura era sobretudo uma ilustração, uma fixação pela imagem dos códigos literários.

Nos séculos XVII e XVIII não há um conceito inequívoco de «belo» mas tantos quantos os níveis de reflexão e de praticas existentes. Através dos textos teóricos, genuínos ou afins, é possível detectar duas correntes ou ideias sobre o «belo»: uma referente ao sistema tridentino, outra ao sistema clássico⁶.

O tecto do Museu Abade de Baçal parece reflectir influências de ambas as correntes.

O sistema tridentino gera uma noção de «belo» que se dissolve numa ontologia e numa ética que o fundamentam e que o normalizam. Decorre deste enunciado que o belo não tem autonomia, sendo antes uma recorrência. Como essência reside em Deus, não tem tempo nem espaço, está para além das contingências da matéria. Por definição é informe, embora de opulenta existência e não se oferece à contemplação dos «olhos da carne». É por via da ascese, do despojamento conseguido através de um longo e penoso caminho purificador que se oferece aos «olhos da alma».

As formas que alimenta são prisioneiras da matéria, da sua continuada e inelutável degradação. As formas belas serão sempre uma ilusão, um artificio vão e tendencialmente pecaminoso. Por isso, as imagens não têm valor em si mas apenas enquanto lembranças de essências; as imagens são sempre a representação do que não tem forma, do que não tem corpo.

O seu valor traduz-se na eficácia e na estratégia que visa o convencimento e a emotiva piedade⁷.

Em Trento tratava-se de retomar o primado da emanação sobre o da imitação e de regulamentar o conteúdo, vigiando-se para que a ortodoxia das imagens e o seu perfil ético tivessem prioridade sobre os valores estéticos da representação. O Concílio afirma que a honra e veneração que se deve prestar às imagens justifica-se «não por que se creia que há nellas alguma

⁶ Pereira, José Fernandes *in* História de Arte Portuguesa (Direcção de Paulo Pereira) p.12

⁷ Pereira, José Fernandes *in* História de Arte Portuguesa (Direcção de Paulo Pereira) p.12

divindade, ou virtude, pella qual se hajão de venerar, ou se lhes deva pedir alguma cousa, ou se deva por a confiança nas Imagens, como antigamente os gentios punhão a sua confiança nos ídolos; mas porque a honra, que se lhes dá se refere aos originaes que ellas representam⁸».

Anti-humanistas por convicção e necessidade, as resoluções tridentinas serão aplicadas com mais facilidade nas regiões europeias, onde foi menor a assimilação da doutrina clássica, como é o caso de Portugal. Ao mesmo tempo, colocava-se a imagem ao serviço duma pedagogia da fé, procurando passar a mensagem através de sinais que apelassem à emotividade e fossem de fácil descodificação. Daí o rigor iconográfico que as imagens deviam possuir, de modo a serem facilmente identificadas.

A função das imagens foi definida em Trento como sendo de natureza essencialmente pedagógica, devendo instruir os crentes⁹.

É neste contexto que foi idealizado e produzido o tecto actualmente exposto no Museu Abade de Baçal.

A pintura de tectos foi um género praticado em Portugal com alguma insistência durante o século XVIII. Já no século XVII era prática corrente, então relacionava-se com a talha e o azulejo, assumindo muitas vezes uma feição essencialmente decorativa. Durante este período a pintura de tectos em Portugal adquire características específicas que a afastam do que então se praticava em Itália.

Existem duas variedades de tectos pintados: a dos florões e volutas, combinadas com *putti*, em composições ornamentais, que podem aparecer em toda a extensão da cobertura ou em apainelados; a dos caixotões, com composições figuradas, pintadas directamente nas tábuas, ou em telas aplicadas, cercadas de molduras de talha. Podem representar cenas mitológicas como acontece com o tecto do palácio dos condes de Basto, ainda da segunda metade do século XVI, ou figurar passos da vida de Cristo ou dos Santos. Mas o género mais frequente é o primeiro de que nos restam vários exemplos¹⁰.

⁸ Pereira, José Fernandes *in* História de Arte Portuguesa (Direcção de Paulo Pereira) p.26

⁹ Idem, *ibidem*

¹⁰ Dicionário de Arte Barroca em Portugal, p.475

As alterações a este gosto vieram de Itália, mas parece ter tido mais seguidores no Sul do que no Norte do País. No Norte as influências italianas surgem com João Baptista Pachim, que em 1719\20, no tecto da Casa do Cabido da Sé do Porto, pinta figuras alegóricas que introduzem os modelos da «Iconologia» de César Ripa, envolvidas por decorações ainda maneiristas¹¹.

Figura importante nesta mutação foi Vincenzo Baccarelli (1682-1745). Bacarrelli introduz a pintura com perspectiva no tecto.

Os tectos ganham profundidade de campo, através do aumento dos efeitos ilusionistas ao serviço da ampliação espacial¹².

O tecto exposto no Museu Abade de Baçal é complexo quanto à sua contextualização; por um lado pela iconografia das cenas narradas apresenta influências de Itália, concretamente da «Iconologia» de César Ripa; por outro lado, assistimos a uma certa permanência de valores estéticos que se tinham instalado já desde o século XVII. Neste sentido, destacamos a estrutura em caixotões com moldura de talha característica do XVII. Porém, o tecto pintado do Museu apresenta, também na moldura, pintura marmoreada, ou de «pedra fingida» que segundo Natália Ferreira Alves tem o seu auge a partir da segunda metade do século XVIII¹³.

Observamos neste tecto uma simbiose de elementos que destacam pela novidade, ora pela permanência de valores estéticos.

Todos os edifícios religiosos de Bragança são anteriores ao século XVIII, com raras excepções. Por conseguinte, as referências e características essenciais da arquitectura religiosa bragançana setecentista devem ser procuradas num contexto diferente daquele que geralmente marca o barroco arquitectónico, mesmo que se considerem os seus aspectos ecléticos ou as diferentes sensibilidades assinaladas no Norte ou no Sul do País¹⁴.

A situação periférica, as dificuldades de comunicação, uma economia baseada essencialmente na agricultura de subsistência, embora contasse com um sector sericícola importante mas com desenvolvimentos fugazes, impediram a sustentação de pólos geradores de riqueza. Por outro lado, a proximidade da raia, exigindo uma constante concentração do esforço militar, tornava-se uma

¹¹ Dicionário de Arte Barroca em Portugal, p.476

¹² Pereira, José Fernandes *in* História de Arte Portuguesa (Direcção de Paulo Pereira) p 143

¹³ Ferreira – Alves, Natália Marinho: A Arte da talha no Porto na época barroca, p.260

¹⁴ Rodrigues, Luís Alexandre: Bragança no século XVIII, p.6

despesa permanente. Mesmo assim, nem sempre foi possível impedir a devassa da cidade pelo vizinho castelhano ao longo do séc. XVIII¹⁵.

No início do século XVIII existiam na cidade de Bragança três conventos, S. Francisco, Santa Clara e S. Bento; os regulares da Companhia de Jesus também estavam estabelecidos nesta cidade desde meados do XVI, além de outras igrejas destacam-se a de S. João Baptista e a de Santa Maria a cumprirem funções paroquiais¹⁶.

Devido ao seu estado de ruína avançada, a igreja de S. João seria fechada, vindo posteriormente a desaparecer durante a segunda metade do século XVIII. A paróquia de S. João foi então integrada na freguesia da Sé, criada em virtude da transferência da catedral de Miranda do Douro para Bragança. A Sé de Bragança, agora com funções paroquiais, estabelecer-se-ia nas instalações libertadas pelos Jesuítas, em consequência da ordem régia que os declarou proscritos¹⁷.

Por gentil informação do professor doutor Alexandre Rodrigues soubemos de uma possível proveniência do tecto do Museu Abade de Baçal. Apesar de no momento carecer de documentação que apoie a sua informação, o professor pensa que o tecto possa ter sido transferido da extinta igreja de S. João Batista para a igreja de Sé. Precisamente no período em que a igreja de S. João devido ao seu avançado estado de ruína, é anexada à igreja da Sé, época em que esta é retirada aos Jesuítas e passa a ser Sede de Diocese.

Não existem neste momento dados que nos permitam com segurança certificar a proveniência do tecto; a mais certa é dada pelos técnicos que elaboraram o recente catálogo do Museu Abade de Baçal (1994). Porém, é com alguma relutância que se mantém este dado, pois necessita de maior reflexão.

¹⁵ Idem, ibidem, p.7

¹⁶ Rodrigues, Luís Alexandre: Bragançano século XVIII, p.6

¹⁷ Idem, ibidem

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

ANIMAIS DOMÉSTICOS E SELVAGENS



Deus disse: «Que a terra produza seres vivos, segundo as suas espécies, animais domésticos, répteis e animais ferozes, segundo as suas espécies», e assim aconteceu. Deus fez os animais ferozes, segundo as suas espécies, os animais domésticos, segundo as suas espécies, e todos os répteis da terra, segundo as suas espécies. E viu que isto era bom. Gn 1, 24-25

Na doutrina cristã os animais foram criados por Deus para tal como o Homem, habitarem, crescerem e multiplicarem-se no mundo, também por Ele criado. Temos, portanto, uma origem comum que nos aproxima. Ao longo da História o Homem foi personificando nos animais os vícios e virtudes que nele mesmo reconhece. Assim, em estreita ligação com os conhecimentos que se tem dos animais, quer pela observação do seu quotidiano, quer pela sua aparência, o Homem adoptou, desde cedo, determinados animais como símbolos de ideias abstractas. Desde o totemismo até aos nossos dias, as analogias simbólicas com os animais não deixaram de se enriquecer. Ainda hoje são inúmeras as

situações em que, na linguagem corrente, se recorre a este tipo de comparação.

O período barroco é profícuo no emprego desta linguagem, na época amplamente difundida, quer pelas gravuras que circulavam entre os centros de produção artística, quer pelas obras impressas ou manuscritas, a partir das quais os artistas se apropriavam de símbolos que eram descodificados por quem observava as obras. A linguagem simbólica inicialmente buscava no esoterismo, na iniciação reservada a uns poucos, uma cultura elitista; ao longo do século XVII esta cultura converte-se em património colectivo¹⁸. Por este motivo, pensa-se que as representações observadas no tecto ultrapassam a mera decoração pictórica e pretendem, verosimilmente, orientar-nos para determinado conteúdo moral.

É neste prisma que se interpretam a presença de tão variado leque de animais, representados nos caixotões que compõem o tecto.

Constam animais em vinte e um dos quarenta e oito caixotões que compõem o tecto, sendo que, em doze painéis estão retratados animais isolados, apenas inseridos numa paisagem. Nos outros nove painéis, surgem animais de igual ou de diferente espécie, representados em conjuntos e, com o facto comum, de se encontrarem numa situação de confronto, por vezes de perseguição, outras de fúria ou de violento combate.

Numa primeira abordagem à interpretação dos seres representados no tecto dever-se-á destacar o texto central, em volta do qual circundará o propósito da permanência de tantas e tão variadas criaturas. O texto diz: «Tudo o que é terrestre e celeste se ajoelha em nome de Jesus»; esta mensagem, encaminha-nos para uma sublimação da Onnipotência Divina, pois todos os animais presentes são, antes de tudo, fruto da Sua criação.

No entanto, a imensa riqueza de pormenor e a abundância de espécies, levam-nos a tentar uma aproximação mais detalhada. Partindo do particular para o geral, tentaremos interpretar a lição contida nesta obra pictórica.

Os animais que nos aparecem isolados são sobretudo aves, algumas domésticas, outras selvagens e outras fantásticas. As aves, por serem

¹⁸ Gallego, Julián.: Vision y símbolos en la pintura española del siglo de oro. Aguilar ediciones 1972 Madrid. p.18

capazes de voar, sugerem genericamente o espírito em oposição à matéria¹⁹. Por esta extraordinária capacidade, evocam os mais contraditórios sentimentos, ora fascinam ora atemorizam.

Porém se particularizarmos as espécies serão inúmeros os conteúdos morais que delas podemos apreender.

Assim, o galo na iconografia cristã surge associado a S. Pedro²⁰. *Disse-lhe Pedro: «Porque não posso seguir-Te agora? Por ti darei a minha vida».* *Disse-lhe Jesus: «Tu darás a tua vida por mim?! Em verdade em verdade te digo: Não cantará o galo sem tu Me haveres negado por três vezes».* Jo 13, 36-38.

Neste sentido, o galo representa a traição, a negação de Pedro, que desmente ser discípulo do Mestre no momento trágico da paixão. Esta atitude reflecte a fraqueza humana em toda a sua complexidade de medos e cobardias. Todavia o galo traz também algo de positivo na sua mensagem, pois após a traição, Pedro arrepende-se, este simples acto conduz de novo à salvação. A lição que o galo inspira é de humildade, para que o homem não esqueça a sua condição humana, fraca e pecadora, mas também de esperança, pois Pedro que neste caso representa metaforicamente toda a humanidade, foi perdoado, tal como cada homem o poderá ser se o seu arrependimento for verdadeiro. O galo pode igualmente estar associado à vigilância, à atenção, pois é o primeiro a assinalar o novo dia com o seu cântico matinal. O galo representava para os clássicos a pureza e a sinceridade de ânimo²¹. Antagonicamente também se interpreta como símbolo do ciúme, pela desconfiança que o galo mostra em vista do menor acontecimento, estando por isso representado na alegoria que Cesare Ripa faz desta característica humana²².

O ganso simboliza a vigilância. Já na mitologia romana é atribuída esta qualidade à ave que pela sua virtude de observadora atenta salvou Roma de um ataque dos gauleses²³. Ao contrário, Cesare Ripa associa o ganso ao

¹⁹ Ferguson, George: Signs and symbols in cristian art. Oxford University Press, 1961 New York. p. 12

²⁰ Idem, ibidem, p.14

²¹ Ripa, Cesare: Iconologia - Tomo II. Ediciones Akal, 2002 Madrid p. 241

²² Idem, ibidem – Tomo I. p. 212

²³ Ferguson, George: Signs and symbols in cristian art. Oxford University Press, 1961 New York. p. 19

dano, pois afirma que este animal corrói todo o espaço por onde espalha os seus excrementos, danificando tudo por onde passa²⁴.

A cegonha surge também relacionada com a vigilância e com a prudência²⁵, possivelmente pelos seus hábitos, por se tratar de uma ave atenta e cautelosa. Podemos igualmente ver esta ave associada ao desprezo pelos prazeres mundanos e às más paixões. Esta imagem deve-se aos hábitos alimentares da cegonha pois come grande número de serpentes, que são símbolo dos desejos desenfreados e dos apetites terrenos, neste sentido a cegonha é combatente destes vícios²⁶.

Pode simbolizar também as relações humanas, porquanto se pensava que as cegonhas, enquanto voavam, faziam uso do seu longo pescoço para se apoiarem umas nas outras, pousando a cabeça sobre a cauda da ave seguinte e assim sucessivamente se iam revezando, formando uma cadeia que lhes permitia voar grandes distâncias, sem se cansarem²⁷. Também relacionado com a cegonha nos surge a justiça, pois pensava-se que esta ave, por respeito aos seus progenitores, os sustentava na velhice, demonstrando assim grande sentido de justiça²⁸.

As aves de pescoço longo, como a cegonha, o ganso ou a garça são ainda representantes do pecado da gula, pois pensava-se que, por esta característica anatómica, estas aves seriam as mais gulosas, pois comeriam em conformidade com o tamanho do seu pescoço²⁹. Também pela sua anatomia se lhes associa o espírito de investigação, ou de curiosidade pois desenvolveram tão longo pescoço para observar mais longe, além de que se considerava que voavam mais alto que as restantes³⁰. São diversas e opostas as imagens que evocam semelhantes aves, não obstante, neste contexto em que a cegonha nos surge a alimentar as crias, deve estar relacionada com virtudes como a vigilância e a prudência e as relações humanas, pois a obra é afectuosa e encantadora.

²⁴ Ripa, Cesare: Iconologia - Tomo I. Ediciones Akal, 2002 Madrid. p. 248

²⁵ Ferguson, George: Signs and symbols in cristian art. Oxford University Press, 1961 New York, p. 24

²⁶ Idem, ibidem, p. 274

²⁷ Ripa, Cesare: Iconologia - Tomo I. Ediciones Akal, 2002 Madrid. p. 196

²⁸ Idem, ibidem, p. 511

²⁹ Idem, ibidem, p. 306

³⁰ Idem, ibidem, p. 537

O pavão apresenta-se-nos em toda a sua exuberância, com longa e vistosa plumagem é pela sua beleza associado à vaidade, e ao orgulho pelo mundano. No entanto, também pode ser interpretado como sinal de imortalidade, pois existia a crença que a carne de pavão não apodrecia, estando por vezes associado à natividade³¹. Este painel tem também uma dupla leitura, quase antagónica, mas segundo o escrito central deve remeter-nos para a *vanitas*, para a efemeridade da beleza, para a subjugação da matéria: *omne genuflectatur*, ao Deus Omnipotente. Igual significado devem possuir as outras três aves de aspecto fantástico, e espécie indefinida, pois em comum têm o facto de ostentarem todas plumagem abundante e colorida assim como diversos pormenores exóticos. De aspecto exuberante também elas devem querer ensinar-nos a vacuidade da beleza

O mocho tradicionalmente relacionado com a sabedoria, pode ter também uma leitura cristológica pois o mocho sacrifica-se nas sombras da noite para nos dar o conhecimento, tal como Cristo se sacrificou pelos homens na cruz³²: «*a fim de iluminar aqueles que se encontram nas trevas e na sombra da morte, e guiar os nossos passos no caminho da paz.*» Lc 1, 79. Porém surge mais comumente como atributo do demónio ou de forças tenebrosas, simplesmente porque é um animal nocturno, neste sentido relacionado com as trevas. É curioso observar que os seus hábitos nocturnos podem encaminhar-nos para a luz, por jogo de opostos, ou para as sombras fazendo jus ao seu *modus vivendi*. O mocho trazia consigo o pior tipo de agoiros, é por isso associado por Cesare Ripa à alegoria da superstição³³.

Todavia de entre todos os painéis aquele que nos surge directamente mais relacionado com Cristo é o pelicano. *Sou semelhante ao pelicano do deserto*, Sl 102,7. O pelicano abre o peito para alimentar com o seu sangue as crias famintas, assim considera-se como um emblema de Cristo sangrando na cruz para redimir a humanidade³⁴. Paradoxalmente, o pelicano pode também ser associado a actos de crueldade para com as suas crias. Pensava-se que o pelicano, após ter desferido a morte às suas crias com o bico, permanecia três

³¹ Ferguson, George: Signs and symbols in cristian art. Oxford University Press, 1961 New York., p.23

³² Idem, ibidem, p. 22

³³ Ripa, Cesare: Iconologia - Tomo II. Ediciones Akal, 2002 Madrid. p. 337

³⁴ Réau, Louis: Iconografía del arte Cristiano Tomo I\ Volumen 2. Ediciones del Serbal 1996, Barcelona p.511

dias no ninho chorando continuamente, surgindo neste contexto como símbolo do arrependimento³⁵.

Num outro painel pode observar-se um peru, associado ao amor-próprio, pois armando a cauda em leque apraz-se com a sua plumagem e gira sobre si mesmo enquanto se admira³⁶.

Além das aves há outro animal que surge representado isolado – é um macaco. Este encontra-se agrilhado pela cintura. O macaco é usado na arte cristã como símbolo do pecado da malícia e da luxúria, por vezes o próprio demónio é representado sob esta forma³⁷. Neste sentido o macaco agrilhado estará a simbolizar o triunfo da virtude sobre o pecado, pois o animal está fortemente acorrentado e em atitude de submissão com a cauda entre as pernas. Assim, a mensagem simbólica orienta-nos para uma ideia, de carácter moral, uma imagem de vitória do bem sobre o mal.

ANIMAIS EM LUTA



Os restantes painéis em que os animais são o motivo central têm outra particularidade, a acrescentar à simbologia individual de cada criatura que é o

³⁵ Ripa, Cesare: Iconologia - Tomo I. Ediciones Akal, 2002 Madrid. p.112

³⁶ Idem, ibidem. p.93

³⁷ Ferguson, George: Signs and symbols in cristian art. Oxford University Press, 1961 New York. p. 11

facto de se encontrarem em situação de luta. Num dos painéis, os animais que se enfrentam são dois cordeiros de igual porte e aparência, porém um é de cor escura e o outro é de um tom claro. O facto de serem de tons opostos pode orientar-nos para uma leitura dualista de confronto entre o bem e o mal, no entanto, a luta aparentemente é equilibrada, não se percebe quem vence e quem é vencido não sendo evidente a sua leitura. O cordeiro significa pureza, simplicidade e mansidão. Ripa associa-o à alegoria das Bem-Aventuranças, que representa a mansidão³⁸. É inúmeras vezes usado na arte cristã para simbolizar Cristo: *No dia seguinte, João viu Jesus, que vinha ter com ele, e disse: Aí está o Cordeiro de Deus que vai tirar o pecado do mundo.* Jo 1,29. Também a Igreja se refere aos seus crentes como a um rebanho sendo Cristo o pastor, podemos portanto interpretar este painel como uma parábola, uma materialização pictórica da eterna luta entre a virtude e o pecado, a luz e a sombra. Ainda podemos relacionar esta situação com a outra alegoria, esta da rivalidade. Nessa representação incluem-se precisamente dois cordeiros afrontados, com os chifres prestes a chocarem. Com esta particularidade da alegoria pretende-se transmitir a rivalidade existente entre dois machos, na época do acasalamento, pelas atenções das fêmeas³⁹.

Outro dos painéis afigura uma curiosa situação de um urso a abocanhar uma colmeia cheia de abelhas. O urso, como animal selvagem, representa a crueldade, a fúria indomesticada. No Antigo Testamento é usado para personificar a Pérsia, que trouxe a morte e a corrupção ao mundo⁴⁰; no Apocalipse de Daniel, o urso é referenciado como um dos animais presentes no momento da destruição dos reinos terrestres e da implantação final do reino de Deus. O urso é também símbolo de imperfeição, pois acreditava-se que este animal nascia informe, apenas um pedaço de carne a que a progenitora teria de dar forma com a língua⁴¹.

A abelha, segundo Cesare Ripa citando Euquerio, é o melhor símbolo do adúlador, pois levando mel na sua boca também oculta o ferrão com que tantas vezes fere o homem desprevenido da sua presença⁴². Mas devido aos

³⁸ Ripa, Cesare: Iconologia - Tomo I. Ediciones Akal, 2002 Madrid. p.150

³⁹ Idem, ibidem, Tomo II p.278

⁴⁰ Ferguson, George: Signs and Symbols in Cristian Art. Oxford University Press, 1961 New York. p. 12

⁴¹ Ripa, Cesare: Iconologia - Tomo I. Ediciones Akal, 2002 Madrid. P.508

⁴² Idem, ibidem. P.68

seus hábitos de trabalho transformou-se em símbolo de actividade, diligência e boa ordem, como produz mel é também associada à doçura e à eloquência religiosa, sendo neste sentido usada como atributo de S^o Ambrósio e de S. Bernardo de Clairvaux. O próprio S^o Ambrósio comparou a Igreja a uma colmeia, símbolo de uma comunidade unificada⁴³. Neste contexto em que o urso atenta visivelmente contra a paz na colmeia a mensagem parece orientar-nos no sentido de um ataque à Igreja, talvez ligado aos movimentos de Reforma que a arte do barroco tanto se esforçou por refrear e por caracterizar como verdadeiros ataques à Santa Igreja Católica Apostólica Romana.

Os animais selvagens estão genericamente relacionados com tudo o que é irracional e bestial. Assim, as paixões de amor são, por vezes, representadas com estas criaturas. As paixões exercem o seu domínio onipotente sobre os homens que se deixam arrastar para os prazeres e deleites dos sentidos; ofuscando a razão, transformam os homens em seres irracionais, assim, ficam irados como o urso e os leões, luxuriosos como o javali, invejosos como os cães e gulosos como os lobos⁴⁴. Esta analogia justifica, em termos doutrinários a presença de tantas feras. Elas avisam-nos dos perigos da irracionalidade, da ferocidade de quem apenas age pelos sentidos.

Noutro painel surge-nos uma cena de luta travada entre uma matilha de cães e um javali. O javali aparece relacionado com sensualidade, a gula e os excessos⁴⁵. Também está associado com o ímpeto, pois considera-se que o javali se lança ao ataque com impetuosidade, sem considerar o opositor⁴⁶. Por contraposição, o cão surge já na Idade Média como símbolo da fidelidade. Desde a estatuária funerária, onde o podemos ver aos pés dos senhores, às mais variadas composições pictóricas, o cão é representado múltiplas vezes, e frequentemente a analogia é interpretada desta forma. Assim, podemos pensar que se trata de uma metáfora da luta entre a virtude e o pecado, entre o fiel e o infiel.

O cão surge noutro caixotão, a perseguir um lobo, que traz na boca uma ave. O cão representa habitualmente a fidelidade, recuando às narrativas clássicas

⁴³ Ferguson, George: Signs and Symbols in Cristian Art. Oxford University Press, 1961 New York. p. 12

⁴⁴ Ripa, Cesare: Iconologia. Tomo II Ediciones Akal, 2002 Madrid. p.179

⁴⁵ Ferguson, George: Signs and Symbols in Cristian Art. Oxford University Press, 1961 New York. p.20

⁴⁶ Ripa, Cesare: Iconologia - Tomo I. Ediciones Akal, 2002 Madrid. p.509

são diversos os episódios em que os cães demonstraram verdadeira fidelidade para com os seus donos⁴⁷. Em oposição ao cão, neste caso, está o lobo, que é representado na alegoria de Cesare Ripa como atributo da avareza. O lobo é animal ávido e voraz, que além de capturar as suas presa abertamente, usa truques e artimanhas, ainda se diz que o lobo jamais sacia o seu desejo de comer, portanto nunca acumula o suficiente, personificando por isso, o avaro⁴⁸. Neste sentido a mensagem do painel orienta-nos para uma analogia dualista em que a virtude, neste caso a fidelidade, persegue o vício, que aqui se remete para a avareza e o roubo, pois o lobo, aparentemente, acaba de furtar uma galinha.

O cão volta a figurar noutra painel, desta vez persegue uma lebre. A lebre surge na linguagem simbólica como apanágio da dívida, da mesma maneira que a lebre, assustadiça foge ao mínimo ruído, também o devedor está sempre apreensivo com qualquer movimento, também ele, foge ligeiro quando se sente perseguido⁴⁹. A lebre, como outros animais, pode relacionar-se com diversos significados. Os egípcios associavam-na à solidão, porquanto lhes parecia que esse animal tinha hábitos solitários⁵⁰, pode ainda ser símbolo de luxúria e de fecundidade, pelos seus hábitos reprodutores⁵¹. Talvez a mensagem que se pretende transmitir neste painel seja que a lebre simboliza o pecado, podendo ser este de diversas índoles. Assim, podemos analisar o caixotão como uma lição moral, em que a criatura fiel, o cão, persegue o pecador.

Ainda dentro desta temática das perseguições entre diferentes animais, podemos ver um gato que persegue um rato. Geralmente inimigos estes dois animais transmitem mais do que o clássico confronto que imediatamente apreendemos. O rato não goza de grande popularidade, é associado à transmissão de doenças e aos danos em geral, não cessando nunca de roer destrói tudo, sendo portanto atributo da imagem alegórica do dano⁵². O gato é atributo da liberdade, era já usado pelos Alanos e pelos Suevos nas suas

⁴⁷ Ripa, Cesare: *Iconologia* - Tomo I. Ediciones Akal, 2002 Madrid. p. 415

⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 124

⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 276

⁵⁰ Idem, *ibidem*, Tomo II, p. 320

⁵¹ Ferguson, George: *Signs and Symbols in Cristian Art*. Oxford University Press, 1961 New York. p.20

⁵² Ripa, Cesare: *Iconologia* - Tomo I. Ediciones Akal, 2002 Madrid. p. 248

insígnias como símbolo da luta que travavam contra a servidão, para mostrarem que eles, tal como o gato, eram amantes da liberdade⁵³.

Num outro painel vê-se uma extraordinária cena de luta entre duas aves, que se encontram em violento confronto, atacando-se mutuamente com as patas. Assim como no painel dos carneiros, também aqui o confronto se dá entre dois animais do mesmo porte. Aparentemente parecem dois pombos de matizes muito escuros. Na arte cristã é frequente vermos esta ave a representar o Espírito Santo, obviamente associada ao bem. No entanto, este caixotão transcende claramente essa simbologia, não só pelos tons escuros em que nos aparecem representadas as pombas, como pela agressividade da situação. Além da nítida mensagem de oposição e confronto, podemos pensar que está aqui uma alusão ao ódio capital, segundo Cesare Ripa esta característica representa-se precisamente com duas aves nesta posição, porém ele refere aves de diferentes espécies⁵⁴.

Para concluir esta série em que nos são apresentadas situações de luta entre animais, destacamos o painel onde se podem ver diversos animais selvagens em combate. Com segurança absoluta, não é possível identificar nenhum dos intervenientes na acção, porém, um deles com pêlo de cor clara com malhas escuras parece tratar-se de um leopardo, bastante efabulado. O leopardo é usado para simbolizar o estrategema militar, por se pensar que é um animal particularmente arguto e perspicaz nos seus estratagemas de sobrevivência⁵⁵. É também sabido que se trata de um animal extraordinariamente veloz. O outro animal que está afrontado ao leopardo parece também um felino, mas tal como os dois outros intervenientes não é possível discernir a espécie a que pertence. Toda a cena está envolta pela violência escarnecida entre estas quatro criaturas. A mensagem é claramente de confronto, não é evidente porém que se trate de opostos, como tal a lição moral torna-se mais ambígua. Estará possivelmente ligada a um processo didáctico, através do qual a violência e a crueldade pretendem ensinar a bondade e a tolerância. Não deixa de ser um dos caminhos para o conhecimento: representar o mal, para ensinar o bem.

⁵³ Idem, *ibidem*, Tomo II, p. 20

⁵⁴ Idem, *ibidem*, Tomo II, p. 145

⁵⁵ Ripa, Cesare: *Iconologia* - Tomo I. Ediciones Akal, 2002 Madrid. p. 382

É surpreendente a variedade de animais com que nos brindou o autor ou autores desta obra. Se, por um lado, tornam mais inacessível a mensagem que se pretendia transmitir, por outro, tornam muito mais entusiasmante a nossa tentativa de leitura. Há uma realidade que no entanto parece segura: é a da ambiguidade da arte. As ideias que se associam aos animais são muitas vezes contraditórias. Assim, a nossa análise não deve descurar as inúmeras simbologias, sem no entanto esquecer a mensagem escrita central, que, indubitavelmente, nos encaminha para a Omnipotência Divina.

HOMENS À CAÇA OU EM LUTA COM ANIMAIS



Os painéis onde podemos observar cenas de caça ou luta entre homens e animais são, ao todo, seis. Em dois deles, o homem usa uma arma de fogo para caçar a sua presa e desloca-se a pé; em três dos caixotões o homem monta um cavalo e usa armas longas e pontiagudas como lanças. No outro painel está retratada uma luta corpo a corpo com um leão. Não dispondo o homem de qualquer arma, recebe, no entanto, a ajuda de um terceiro

interveniente, um cavaleiro do qual apenas percebemos parte do braço armado com lança, e uma ínfima parte do cavalo.

Desta forma sucinta fica exposta a panóplia de situações em que podemos observar o homem nos diversos caixotões que compõem o tecto. Partimos do princípio que estas situações transcendem o aspecto decorativo, e como tal, nos remetem para uma mensagem de carácter moral, como aliás se vem observando na análise dos outros painéis. Assim, faremos uma abordagem iconográfica dos animais, que curiosamente são distintos de todos os outros representados.

Começaremos pelas situações em que nos surge o homem montando um cavalo. O cavalo na mitologia clássica é associado a Apolo e ao eterno ciclo do sol e da lua. Na iconografia cristã, este animal orienta-nos para o culto de S. Jorge, sendo que este santo era de grande devoção na região, e estava amplamente difundida a sua imagem⁵⁶. No entanto, S. Jorge combate o dragão, e tal criatura não consta em nenhum dos painéis. Também S. Tiago é representado montando um cavalo e desferindo golpes no infiel, não correspondendo também às situações representadas. Nos painéis do tecto destaca-se o facto as criaturas combatidas se tratarem de animais exóticos, ou selvagens.

Os cavaleiros assemelham-se, quer pelas vestes, quer pela atitude. Encontram-se todos vestidos com trajes sumptuosos, característicos dos heróis, dois dos cavaleiros ostentam um aparatoso elmo. O elmo é apanágio da fé católica, simboliza que, para manter a verdadeira fé, é necessário proteger o engenho contra as armas inimigas, que não são outras que os raciocínios dos filósofos, as sofisticas alegações dos heréticos e os maus cristãos. O elmo mantém assim a mente firme e segura nos divinos mandamentos e doutrinas evangélicas⁵⁷. Neste contexto, os cavaleiros surgem-nos como os verdadeiros defensores da Igreja. A reforçar esta leitura estão as criaturas que eles combatem. Em uma das lutas o adversário do cavaleiro é uma avestruz, que aparece negra, corroborando a ideia de que se trata de um animal nocivo e pernicioso, além de ser associado a vários vícios como a gula, e a avidez pois acreditava-se que a avestruz era capaz de digerir

⁵⁶ Informação gentilmente facultado pelo Prof. Dr. Alexandre Rodrigues

⁵⁷ Ripa, Cesare: Iconologia - Tomo I. Ediciones Akal, 2002 Madrid. p. 404

o próprio ferro. É considerada muito barulhenta, não possibilita o silêncio, preenchendo tudo com o ruído que produz continuamente⁵⁸. Popularmente, a avestruz associa-se à estupidez pois é conhecido o seu hábito de enterrar a cabeça, quando pretende simplesmente não ver algo, como se dessa forma os acontecimentos indesejados deixassem de ocorrer. Esta imensa ave é também considerada desatenta sobretudo em relação às suas crias, pois quando põe os ovos, enterra-os, esquecendo depois o local onde os escondeu, negligenciando o ovo de todos os cuidados⁵⁹. Podemos assim interpretar esta luta como uma batalha contra os vícios, pois a avestruz simboliza várias características negativas.

Num outro caixotão podemos ver um cavaleiro idêntico que luta contra um elefante. Ora curiosamente este animal surge inúmeras vezes como atributo de diversas alegorias, porém, na maioria das vezes, está relacionado com aspectos positivos, como a bondade, a prudência e a equidade⁶⁰. É também considerado o animal com mais força de entre todas as feras⁶¹. Acreditava-se que o elefante jamais atacava inimigos menos poderosos, salvo se fosse provocado, preferindo sempre, no entanto evitar tais confrontos⁶². Aparentemente, o elefante é um ser benigno, todavia no tecto, ele surge como uma fera que é necessário combater. É ainda de destacar a semelhança que se observa entre a representação deste animal no caixotão e as gravuras que nos apresenta Cesare Ripa, porquanto são ambas efabuladas, apresentam todas as patas como cascos fendidos, sendo por isso evidente que se inspiraram em fontes pouco precisas no que concerne à anatomia do animal. Dadas as equivalências que recolhemos para este animal é nos pois complicado inseri-lo neste contexto em que nos surge claramente como vítima de um ataque, neste sentido devemos interpretá-lo simplesmente como uma fera, com toda a carga negativa que esse facto acarreta. Esta interpretação é a que parece mais lógica, tendo em conta o método dualista utilizado na maioria dos painéis. Na situação de luta apresentada, parece evidente o

⁵⁸ Idem, ibidem, p. 126

⁵⁹ Ripa, Cesare: Iconologia - Tomo II. Ediciones Akal, 2002 Madrid. p. 150

⁶⁰ Idem, ibidem, p.261

⁶¹ Idem, ibidem, Tomo I, p. 447

⁶² Idem, ibidem, Tomo II, p. 42

carácter justo e salvador do cavaleiro, logo, o elefante terá certamente que desempenhar o papel do defeito, do vício.

A outra luta dá-se entre um cavaleiro e um touro. Este possante animal preenche o imaginário europeu desde Lascaux, passando pelos cultos a Mitra até aos nossos dias. Quer pela sua bravura, quando se trata de um touro selvagem, quer pela sua incomensurável ajuda, na própria evolução técnica do homem, como animal doméstico e de trabalho, o touro está associado a inúmeras e contraditórias características.

O touro do Apocalipse segundo S. João, já foi interpretado com uma das características de Cristo encarnado, todavia a sua leitura actual orienta-nos para uma representação do Evangelista S. Lucas, fazendo coincidir determinado aspecto das Sagradas Escrituras com uma característica do animal. Desta forma a analogia é feita com base no facto de Lucas começar o Evangelho debruçando-se sobre o sacerdote Zacarias, que foi sacrificador de touros, logo este animal foi associado ao evangelista⁶³.

O touro também está associado à força impetuosa, e o homem que o ataca é considerado de sobeja coragem e intrepidez⁶⁴. É possivelmente este o sentido deste confronto.

As duas cenas de caça apresentam-nos os caçadores voltados de costas e a pé, ostentando também vestes vistosas e coloridas, bem como uma arma de fogo, que ambos sustêm junto ao ombro. O que varia radicalmente é a presa que se propõem capturar. Um dos caçadores tem na mira um cisne, e vem acompanhado pelo fiel cão que o ajuda no intento de capturar a ave. O cisne é atributo da hipocrisia, pois apesar de ter as plumas brancas, a sua carne é negra⁶⁵. Assim o aprimorado caçador ataca a hipocrisia, auxiliado pela fidelidade, materializada no cão.

O outro caçador persegue um veado. Este animal é associado à adulação, pois pensava-se que quando ouvia o som da flauta se esquecia dele próprio, deixando-se capturar⁶⁶. Também é interpretado como símbolo da prudência, pois as suas imponentes e pesadas hastes impossibilitam-no de tomar

⁶³ Réau, Louis: Iconografía del arte Cristiano Tomo I \ Volumen 2. Ediciones del Serbal 1996, Barcelona p.712

⁶⁴ Ripa, Cesare: Iconologia - Tomo I. Ediciones Akal, 2002 Madrid. p. 228

⁶⁵ Idem, ibidem, p. 476

⁶⁶ Idem, ibidem, p. 67

atitudes repentinas, igualmente o facto de ser ruminante o impele para esta virtude, pois assemelha-se esta característica à reflexão demorada que antecede as boas decisões⁶⁷.

Por fim, destacamos o homem que enfrenta corpo a corpo o leão. Tal como os outros intervenientes nas lutas, também este nos surge faustosamente vestido com trajes coloridos. O leão é símbolo de força e de régios poderes. Também lhe é associada a ambição, pois tenta sempre ser superior aos restantes animais e apenas aceita bem quem se lhe submete prontamente⁶⁸. Conjuntamente se relaciona com a cólera pois a ferocidade e a animosidade do seu aspecto evocam este sentimento⁶⁹. Curiosamente o leão é também símbolo do evangelista S. Marcos, pois ele inicia os seus sagrados escritos com a frase: «Voz de quem grita no deserto», assemelhando-se esta atitude à impetuosidade do leão⁷⁰. Na interpretação rabínica do Apocalipse, os animais que estão em torno de Deus devem a sua comparecência no acontecimento por serem eles que reinam sobre o mundo; o homem em relação ao resto das criaturas; a águia entre os pássaros; o leão entre os animais selvagens; e o boi entre os animais domésticos⁷¹.

FLORES FRUTOS E ÁRVORES



⁶⁷ Idem, ibidem, Tomo II, p.236

⁶⁸ Ripa, Cesare: Iconologia - Tomo I. Ediciones Akal, 2002 Madrid. p. 82

⁶⁹ Idem, ibidem, p. 200

⁷⁰ Réau, Louis: Iconografía del arte Cristiano Tomo1\ Volumen 2. Ediciones del Serbal 1996, Barcelona p.712

⁷¹ Idem, ibidem, p.711

Deus disse: «que a terra produza verdura, erva com semente, árvores frutíferas que dêem fruto sobre a terra, (...) E assim aconteceu. A terra produziu verdura, erva com sementes segundo as suas espécies, e árvores de fruto (...) Deus viu que isto era bom. Gn 1, 11-12

Depois o Senhor Deus plantou um jardim no Éden, (...) O Senhor Deus fez desabrochar da terra toda a espécie de árvores agradáveis à vista e de saborosos frutos para comer; a árvore da vida, ao meio do jardim; e as árvores da ciência do bem e do mal. Gn 2, 8-9

As flores crescem da terra mas desabrocham na luz, participam assim na realidade cósmica e convertem-se em imagem do universo⁷². As flores podem genericamente simbolizar esperança⁷³. Elas alegoricamente representam o jardim, réplica nostálgica do Éden perdido pelo pecado original. Criados por Deus, a flor e o fruto evocam o paraíso perdido, remetendo-nos para a nossa humilde condição de pecadores; também podemos perceber aqui o carácter universalista de Deus - criador de todas as coisas.

Na linguagem simbólica, flores e frutos representam a efemeridade da matéria, a fugacidade dos bens e dos prazeres terrenos. Neste sentido a lição que apreendemos a partir destes painéis prende-se com a humildade, pois não nos devemos orgulhar dos bens materiais, nem ter vaidade pelo que é passageiro⁷⁴.

No entanto, o aspecto apetecível das frutas e a delicadeza das flores empurram-nos para as experiências sensitivas: o gosto, o olfacto a visão; todos estes sentidos permitem ao nosso corpo efémero desfrutar dos prazeres permitidos pela Igreja, ao mesmo tempo ensina-nos que neste mundo tudo é também passível de desaparecer. Para ultrapassar o plano perecível da existência, Deus propõe-nos o caminho que leva à verdade, à vida, triunfando sobre a fugacidade das sensações. Cesare Ripa usa as flores e frutos como

⁷² Lurker, Manfred: El mensaje de los símbolos, mitos, culturas e religiones. Editorial Herder, Barcelona, 1992 p.179

⁷³ Ferreira-Alves, Natália Marinho: A Arte da talha barroca no Porto, artistas, clientela. Materiais e técnica. Vol..I Porto 1989 p.310

⁷⁴ Gallego, Julián.: Vision y símbolos en la pintura española del siglo de oro. Aguilar ediciones 1972 Madrid. p.235-240

atributos simbólicos dos sentidos, porquanto nos permitem saborear, cheirar e observar⁷⁵.

Tanto as flores como os frutos são símbolos da beleza natural, que se opõe à inventada pelo homem, neste sentido também nos inspiram para o sublime, para o divino.

Porém os painéis que compõem o tecto representam, em duas situações distintas, flores em vasos, ultrapassando assim o mundo da natureza. Esta situação pode-nos orientar noutro sentido: as jarras ou vasos de cerâmica, que se quebram facilmente, podem simbolizar fragilidade e as flores colhidas murcham rapidamente⁷⁶. Outra vez a efemeridade e a fragilidade da existência material que a morte aprisiona. Num destes painéis as flores representadas são lírios brancos, normalmente associados à Virgem Maria: «*Como o lírio entre os espinhos assim é a minha amiga entre as donzelas*» Cant.2, 2. O lírio simboliza a pureza, a virgindade de Maria, o seu carácter de imaculada é pois pictograficamente representado através do lírio⁷⁷. Ao longo do séc. XIV o lírio substitui o ceptro que o arcanjo Gabriel segura na mão no momento da Anunciação; posteriormente este atributo deixa de estar na posse do anjo e passa a ser representado inserido num vaso de cerâmica ou de cristal, depositado aos pés da virgem⁷⁸. Para sublinhar esta ideia de pureza, a jarra surge-nos envolta em sombra negra, contrastando dramaticamente com a intensa luminosidade das delicadas pétalas brancas dos lírios.

Outro aspecto a salientar nos painéis que representam a fruta é a oposição entre a exuberância suculenta das frutas (veja-se o melão, as cerejas os pêsegos) e o solo árido onde estão depositadas.

A esterilidade do solo, que se nos depara inúmeras vezes fendido, opõe-se à cor e brilho das frutas maduras. Este aspecto pode mais uma vez encaminhar-nos para uma interpretação catequética, onde o solo desértico simboliza a vida sem Deus e a fruta é a palavra divina que nos alimenta o espírito. A

⁷⁵ Ripa, Cesare: Iconologia - Tomo II. Ediciones Akal, 2002 Madrid. p. 302, 303

⁷⁶ Gallego, Julián.: Vision y símbolos en la pintura española del siglo de oro. Aguilar ediciones 1972 Madrid p .247

⁵ Réau, Louis: Iconografía del arte cristiano, Tomo1\ Volumen 2 . Ediciones Serbal 1996, Barcelona p.192

⁷⁷ Idem, ibidem

cereja, fruto doce, simboliza a doçura de carácter que deriva das boas acções, muitas vezes chamada a fruta do paraíso, surge em ocasiões associada a Cristo enquanto criança sugerindo o deleite dos abençoados⁷⁹. Talvez por isso nos apareça uma cesta transbordante destes frutos num solo inóspito, para mostrar que até o mais desfavorecido é contemplado pela bênção Divina, quando Esta é procurada. A cereja está também associada ao apetite⁸⁰.

A maçã, fruto proibido da árvore do bem e do mal, recorda ao fiel a sua condição de pecador, a maçã que simboliza a quebra da aliança entre o homem e Deus⁸¹.

Individualmente podemos ainda interpretar algumas flores, tal como a rosa que simboliza o amor, dedicada a Vénus, pois com a sua beleza a rosa é incitadora ao prazer, a sua suavidade e a delicadeza do seu perfume simbolizam as qualidades dos prazeres amorosos⁸².

Surge também associada à Virgem Maria tendo como fonte o Cântico dos Cânticos, em que a amada é comparada a uma rosa⁸³.

Segundo Natália Ferreira-Alves, também o castanheiro, que nos surge num painel onde um homem colhe os ouriços, nos dirige para a restauração ou amparo. Porém, o ouriço pode também significar castidade, pois o seu fruto rodeado de espinhos não se pica, sendo portanto uma metáfora do triunfo sobre as tentações da carne, simbolizadas nos espinhos⁸⁴. As folhas simbolizam palavras, os frutos obras. O milho personifica multidão. A pêra simboliza o desafio, mas também perfeição e a pereira ira, indignação ou destemperança. Marmelo arrependimento⁸⁵. O pêsego intimidade, ou a virtude do silêncio de um coração e língua virtuosos. Pode, por vezes, encontrar-se representado este fruto em lugar da maçã, simbolizando a fruta da salvação.⁸⁶

⁷⁹ Ferguson, George: Signs and symbols in cristian art. Oxford University Press, 1961 New York p. 29

⁸⁰ Ferreira-Alves, Natália Marinho: A Arte da talha barroca no Porto, artistas, clientela. Materiais e técnica. Vol..I Porto 1989 p.309

⁸¹ Gallego, Julián.: Vision y símbolos en la pintura española del siglo de oro. Aguilar ediciones 1972 Madrid. p.240

⁸² Ripa, Cesare: Iconologia - Tomo II. Ediciones Akal, 2002 Madrid. p. 213

⁸³ Réau, Louis: Iconografía del arte cristiano, Tomo1\ Volumen 2 Ediciones Serbal 1996, Barcelona p.109

⁸⁴ Ferguson, George: Signs and symbols in cristian art. Oxford University Press, 1961 New York p. 29

⁸⁵ Ferreira-Alves, Natália Marinho: A Arte da talha barroca no Porto, artistas, clientela. Materiais e técnica. Vol..I Porto 1989 p.309

⁸⁶ Ferguson, George: Signs and symbols in cristian art. Oxford University Press, 1961 New York p. 36

A análise iconográfica prende-se com uma profunda e complexa teia de significados. A nós, três séculos volvidos desde a produção do tecto, assemelhasse-nos a uma linguagem esotérica, e quantas mais fontes consultamos para nos auxiliar na interpretação mais intrincada nos parece esta linguagem, porém algumas significações parecem evidentes. Podemos portanto admitir que o tecto constituía uma base de inspiração para ensinar a doutrina cristã. Neste sentido e sendo esta cultura comum aos homens do XVIII e a nós mesmos não será de todo incorrecto tentarmos concluir esta lição, com a devida distância que nos separa das vivências do sagrado no barroco. Assim, destacamos por último, o painel onde está representada uma árvore de fruto. Aqui a linguagem é sensível, delicada, evoca-nos um deserto, árido, estéril com uma profunda fenda que rasga o solo sob o qual uma mancha negra envolve as entranhas da terra na sombra. Contra tudo o que seria de prever nesta natureza, sobre o solo inóspito floresce resplandecente uma árvore carregada de frutos deliciosamente maduros. Esta árvore personifica o triunfo de Deus sobre a morte, do Amor Divino sobre a esterilidade da matéria.

Nas palavras de Erasmo de Roterdão é descrito um sentimento que seguramente se mantêm imutável, independentemente das crenças ou da época, que advém da simples contemplação: «...nuestro placer es doble cuando vemos competir una flor pintada con una flor viva. Admiramos en ésta el arificio de la naturaleza y en aquélla el ingenio del pintor, y en ambas la bondad de Dios que pone a nuestra disposición todas estas cosas y que es en todo tan admirable como amoroso.»⁸⁷.

Os painéis que representam como motivo principal as flores, frutos ou árvores são ao todo catorze, a sua interpretação pode ser múltipla, assim como a relação entre eles. As obras consultadas são coniventes num aspecto: as flores e os frutos quando representados na pintura religiosa encerram significados antagónicos como a vida e a morte, o eterno ciclo dos seres vivos e a fugacidade da flor desabrochada, no entanto tudo pertence à mesma realidade: a da inquietude humana.

⁸⁷ Erasmo de Rotterdam: Colóquios. Austral ediciones p.63

Não se pretende interpretar de forma apodíctica as verdades que encerram estas representações, nem tão pouco as que elas inspiraram, apenas se pretende de forma mais metódica dar corpo a um sentimento de contornos quase etéreos provocado pela contemplação do belo.

FLORES E FRUTOS COM ANIMAIS ASSOCIADOS



Os painéis que integram na mesma composição flores ou frutos e animais são três.

O primeiro painel apresenta-nos um conjunto de melancias com um pássaro. Ora os pássaros genericamente representam o espírito em oposição à matéria.

O voo inspira um extravasamento da matéria, que ao separar-se da terra se torna quase etérea. Enquanto que os frutos nos orientam precisamente num sentido oposto, pois apodrecem rapidamente simbolizando a efemeridade da matéria. Sendo a melancia um fruto do verão muito sumarento, que refresca e sacia a sede, pode também levar-nos para uma leitura catequética em que os

frutos simbolizam as obras⁸⁸. As melancias podem assim orientar-nos para as boas obras Divinas que saciam o espírito humano, sempre sedento.

Outro exemplo da junção entre plantas e animais surge num painel, onde podemos ver um arbusto florido e uma lagarta. A lagarta poderá ser uma salamandra, que simboliza o incorruptível, pois pensava-se que o dito animal ficava ileso em contacto com o fogo podendo mesmo extingui-lo⁸⁹. No entanto é também um réptil, e como tal rasteja no chão, enquanto que o arbusto se eleva e ergue as suas delicadas flores ao céu. Ainda sobre este painel há que acrescentar o facto de que consta no relatório do Instituto de Conservação e Restauro um segundo animal, um caracol. No entanto pela observação directa da obra tal criatura é indiscernível.

O caracol é associado à preguiça, pela morosidade dos seus movimentos, e pela ociosidade a que permanentemente se dedica⁹⁰.

O último painel onde a associação entre plantas e animais se verifica é particularmente complexo. Vemos um conjunto de frutas, aparentemente pêsegos, uma rama cheia de outros frutos, pêras, e enroscada nesta uma serpente.

A serpente surge na arte cristã como o próprio símbolo do pecado, porquanto o demónio se cobriu com esta forma para tentar Eva no paraíso. A partir deste episódio a serpente materializa o mal, a tentação e o pecado. A serpente tal como o demónio engana com a aparência sub-reptícia de que vai alcançar algum bem, enreda o homem no caminho do pecado⁹¹.

Por ser tão maléfico este animal foram-lhe atribuídas as mais nefastas características. Por isso é igualmente associado à heresia, pois tal como a serpente semeou o mal ao tentar Eva, também a heresia espalha as falsas opiniões que degradam tudo à medida que se vão difundindo⁹². Talvez por este motivo a serpente nos aparece enroscada junto das pêras, que simbolizam o desafio⁹³. Será talvez um aviso para quem ousar desafiar a Palavra de Deus com heresias? O aviso prossegue com a representação da

⁸⁸ Ferreira-Alves, Natália Marinho: A Arte da talha barroca no Porto, artistas, clientela. Materiais e técnica. Vol..I Porto 1989 p.306

⁸⁹ Ripa, Cesare: Iconologia - Tomo II. Ediciones Akal, 2002 Madrid. p. 305

⁹⁰ Ripa, Cesare: Iconologia - Tomo I. Ediciones Akal, 2002 Madrid. p. 64

⁹¹ Idem, ibidem, Tomo II p.188

⁹² Idem, ibidem, Tomo I p. 475

⁹³ Ferreira-Alves, Natália Marinho: A Arte da talha barroca no Porto, artistas, clientela. Materiais e técnica. Vol..I Porto 1989 p.307

ira e da indignação, que estão materializadas na pereira⁹⁴. Estará assim representado o ciclo completo que converge para perdição, a serpente tenta o homem para o caminho do pecado e da heresia. O homem desafia a vontade divina quando vacila nas suas crenças. Deus lança a ira e a indignação como castigo para os ímpios, para os hereges que se afastam do bom caminho.

SERES MITOLÓGICOS



A mitologia clássica influenciou e ainda hoje influencia a arte europeia, porquanto faz parte integrante dessa mesma cultura. Neste sentido, o tecto reflecte uma tendência mais ou menos constante, de recurso a esta linguagem mitológica.

São apenas três os painéis em que o motivo central nos dirige incontestavelmente para o mundo greco-latino.

O primeiro que destacamos mostra-nos uma sereia a ser violentamente esmagada por um felino. Este acontecimento prodigioso chama ainda mais a atenção porquanto constitui o único caixotão em que é sugerida uma forma feminina, se bem que dissimulada num corpo de peixe. A sereia é relacionada com a perdição, pois o seu canto enfeitiçava e arrastava os marinheiros para o abismo. O felino que a submete é um terrível animal selvagem, mas que neste

⁹⁴ Idem, ibidem p.307

caso cumpre uma importante missão de apaziguamento dos propósitos encantatórios da sereia. O poder do canto e do feitiço da linguagem da sereia ficam fortemente submetidos à força selvagem do felino. A sereia é também associada ao prazer, pois da mesma maneira que ela engana os marinheiros com o seu canto, também o prazer com a aparente doçura dos seus deleites mundanos empurra para a ruína aqueles que o seguem⁹⁵. Neste sentido o painel orienta-nos para vaidade das palavras doces e encantadoras que conduzem ao abismo se não são seguidas de acções que as consolidem.

Num outro painel observamos um basilisco, de terrível e feroz aspecto, que se encontra na eminência de ser atacado por uma moça que vemos sobre a criatura. Esta criatura estava relacionada com os mais variados poderes destrutivos. Assim, pensava-se que o basilisco chegava a destruir apenas com o olhar, sem ter necessidade sequer de se aproximar das vítimas⁹⁶. A presença deste animal que envenena só com o olhar, deve-nos alertar para os perigos que ameaçam a boa conduta cristã.

Por ultimo destaca-se o painel onde se observam duas criaturas fantásticas. Este é particularmente dinâmico pois desenvolve-se entre duas personagens centrais e uma secundária. Em primeiro plano vemos um centauro e um demónio, em plano mais recuado vê-se uma ave que se encontra na mira do arco do centauro.

O centauro é relacionado às paixões selvagens e aos excessos, especialmente ao pecado do adultério. Esta criatura é igualmente apanágio da força bruta, e do conflito interior do homem contra ele próprio, sob esta perspectiva é símbolo dos heréticos, pois também eles travam um combate interior entre o bem e o mal⁹⁷. Representa paralelamente a velocidade da vida humana, pois este animal tem forma de homem até à parte baixa do seu ventre, enquanto que em todo o resto se assemelha a um cavalo⁹⁸. Fazendo a simbiose entre a vida humana e a velocidade do cavalo, a representação mostra-nos a fugacidade da existência.

O demónio apresenta-se-nos também como uma criatura híbrida, com pés e chifres de cabra e dorso e cabeça de homem. Com esta aparência sugere o

⁹⁵ Ripa, Cesare: Iconologia - Tomo II. Ediciones Akal, 2002 Madrid. p. 214

⁹⁶ Ripa, Cesare: Iconologia - Tomo I. Ediciones Akal, 2002 Madrid. p. 159

⁹⁷ Ferguson, George: Signs and symbols in cristian art. Oxford University Press, 1961 New York. p. 14

⁹⁸ Ripa, Cesare: Iconologia - Tomo II. Ediciones Akal, 2002 Madrid. p. 390

mítico Pan, que para os gregos simbolizava o universo. Assim os chifres voltados para o céu servem para nos mostrar todos os corpos celestes e o seu efeito nas coisas da terra, a metade inferior representa-se peluda e com aspecto de uma cabra para simbolizar a terra, que é dura, áspera e completamente desigual⁹⁹. No entanto esta criatura pode simplesmente representar um espírito maléfico, quer seja de um fauno ou de um demónio. A sua hibridez pode-se relacionar com a dualidade da natureza, ora benéfica ora maléfica, neste sentido, com a própria dualidade da natureza humana, cujo livre arbítrio conduz ao bem ou ao mal.

Esta criatura ergue o braço ao centauro que tem o arco apontado para uma ave. A ave a voar afasta-se da acção central, sugerindo talvez a leveza do espírito que se afasta da matéria.

Estas três situações sublimam o abismo existente entre o mundano e o celeste, entre o bem e o mal.

ANJOS



Os anjos são os mensageiros de Deus. Estabelecem assim uma aliança entre o homem e Deus. O anjo Gabriel comunicou os desígnios divinos a Maria, um

⁹⁹ Idem, ibidem, p. 100

outro anjo avisou José em sonhos, igualmente o juízo final será anunciado por anjos trombeteiros.

Nesta obra os anjos também avisam o homem, sustendo bandeiras onde é possível ler: *In nomine lesu omne genuflectatur coelestrium terrestrium*. Esta mensagem orienta-nos para Deus criador de todas as coisas, mas também nos avisa para a submissão de todas as coisas a Deus. *Omne*, fórmula neutra, indica tudo no sentido cosmogónico de todas as criaturas, as do céu e as da terra; *genuflectatur*, indica a flexão do joelho, como forma da humilde submissão que todas as criaturas devem prestar a Deus.

Esta máxima é mostrada por quatro anjos de aspecto infantil, que rodopiam alegremente com as bandeiras.

Segundo Dionísio, o Areopagita, os anjos pertencem à terceira hierarquia celeste. Esta hierarquia estabelece que os seres celestes se distribuem em três grupos, formando-se dentro deles mais hierarquias. A terceira hierarquia é constituída pelos anjos, os arcanjos e as virtudes. Só os anjos e os arcanjos é que contactam com os homens, é através deles que é mantido o contacto entre Deus e o universo criado, por esse motivo são chamados os executores da Vontade de Deus. Em relação aos homens, os arcanjos são os guerreiros do céu, e os anjos são os guardiães dos inocentes e dos justos¹⁰⁰. Neste sentido, os anjos surgem no tecto não só para avisarem o Homem das várias situações que levam à perdição, mas também para protegerem os justos e os inocentes.

Sobre estes quatro painéis é ainda importante referir a oposição que se desenvolve entre eles e os restantes quarenta e quatro painéis. Enquanto que, nos outros caixotões vemos cenas agressivas, ataques, perseguições, nos painéis dos anjos tudo é leveza, delicadeza e encanto. Igualmente chama a atenção a luminosidade dos tons usados para representar os anjos, e o forte contraste com o fundo enegrecido. Todas as outras situações representadas estão inseridas numa paisagem, os anjos inesperadamente estão inseridos numa profunda e escura sombra, talvez para reflectir mais vincadamente a condição divina dos seres celestes. Deste modo, salientam-se não só em

¹⁰⁰ Ferguson, George: Signs and symbols in cristian art. Oxford University Press, 1961 New York p. 97

relação aos outros caixotões, mas ao tecto, transpondo a mensagem para além da obra pictórica.

CONCLUSÃO

O tecto em caixotões do Museu Abade de Baçal materializa uma linguagem metafórica, que estonteia pela opulência de imaginação material, criando um complexo jogo de representações de conteúdo moral.

O que se conclui após esta breve análise iconográfica é que se pretendia transmitir um conjunto de lições de natureza moral, apoiando-se na personificação da natureza, tão característica da literatura e de outras artes do barroco. Os painéis do tecto reflectem os vícios e as virtudes do homem deste modo, expostos e ao mesmo tempo julgados *In nomine lesu*. Os fiéis podiam individualmente confrontar-se com aquelas situações, ou serem induzidos pelos sermões a espelharem-se naquelas metáforas, assim persuadidos para a verdadeira conversão da alma.

São muitas as fragilidades humanas representadas nos painéis do tecto; a vaidade, a avareza, a preguiça e a cobiça, a gula e a lascívia, de modo a que nenhum pecado fosse poupado e conseqüentemente ninguém fosse ilibado; *omne genuflectatur*, todas as criaturas estão sujeitas às leis de Deus, sejam pobre ou afortunados, clérigos ou nobres, em nome de Jesus tudo se ajoelha. Mas, não são apenas os vícios que aparecem sugeridos nos painéis do tecto, a formosura, a delicadeza, a fidelidade e a bondade são também simbolicamente representadas. A permanente dicotomia da linguagem exposta sugere-nos um complexo jogo de significações, que ora nos ensinam o caminho, ora nos mostram a perdição.

Não podemos concluir sem destacar um outro aspecto. Este prende-se com um recurso plástico comum a quase todos os painéis, e que não se nos afigura como meramente decorativo. É curioso observarmos que muitas das situações estão representadas à beira de um abismo. O solo árido e rochoso fendido para o precipício é sistematicamente usado como suporte das diferentes situações. Cesare Ripa associa o precipício ao perigo, é evidente que esta simbologia é universal, porquanto de efectivamente perigosos são os

precipícios. Desde a iluminura medieval até Salvador Dali, a imagem do precipício é incontáveis vezes utilizada. De uma forma genérica ele serve como suporte para a situação representada. Mas, nestes painéis os precipícios parecem sublimar a mensagem Divina, que nos orienta para a ascense, para o bom caminho, longe dos tormentos e dos abismos. A presença constante dos abismos também nos faz reflectir no libre-arbitrium, dado por Deus aos homens, e que a estes compete dirigir. O Homem não deve esquecer que se encontra de alguma forma continuamente ameaçado, à beira do abismo, são as suas acções, palavras e pensamentos que o elevam para a graça de Deus, ou que pelo contrário, o lançam na perdição.

O tecto do Museu Abade de Baçal constitui uma fonte inesgotável de ensinamentos, o deleite estético que produz apenas é suplantado pelo deslumbramento que provocam as suas mensagens.

Longe de ser conclusivo, este trabalho apenas levantou pistas de análise, pois temos verdadeira consciência que a linguagem plástica não se reduz a um tipo de abordagem. A leitura iconográfica é somente uma pequena parcela da imensidão de conteúdos que podem ser percebidos nos caixotões do tecto.

Contudo inúmeras perguntas ficaram por responder ao longo do trabalho; Quem encomendou a obra? Quem a executou? Como a percebiam os fiéis de então, e como era utilizada pelos clérigos? Se é que o utilizavam... Apesar de tudo fica a sensação de que no fundo algo foi respondido. Curiosamente essa resposta extravasa a mera investigação histórica, de um modo individual transporta-nos para o colectivo de questões que em ultima análise espelham a inquietude humana.

BIBLIOGRAFIA

- Bíblia Sagrada:** Difusora Bíblica, Missionários Capuchinhos, Lisboa, 1988.
- Alves, Francisco Manuel:** Memórias Arqueológico-Historicas do Distrito de Bragança, Tomos: I, VIII, IX
- Ripa, Cesare:** Iconologia – Tomos I y II. Ediciones Akal, 2002 Madrid.
- Gallego, Julián:** Vision y símbolos en la pintura española del siglo de oro. Aguilar ediciones 1972 Madrid
- Erasmus de Rotterdam:** Coloquios, Edicion y traducción Pedro R. Santidrián, Coleccion Austral
- Ferguson, George:** Signs and simbols in cristian art. Oxford University Press, 1961 New York
- Réau, Louis:** Iconografia del arte Cristiano Tomo1\ Volumen 2. Ediciones del Serbal 1996, Barcelona
- Azevedo, Carlos Moreira** (direcção de): Historia Religiosa de Portugal, Dicionário volume J-P
- Martins, Fausto Sanches:** Arquitectura dos primeiros Colégios Jesuítas de Portugal: 1542-1759, Faculdade de Letras do Porto
- Castro, José de** (da academia portuguesa de história): Bragança e Miranda, vol.I, Porto, 1951
- Pereira, Paulo** (direcção de): História de Arte em Portugal, volume III. Editado pelo Círculo de Leitores, 1995
- Barber, Richard:** Bestiary, english version of the Bodleian library, Oxford M. S. Bodley 764, The Boydell Press, Woodbridge, 1999
- Rodrigues, Luís Alexandre:** Bragança no século XVIII, Urbanismo. Arquitectura. Volume I, publicado por Junta de Freguesia de Sé, Bragança, 1997
- Catálogo do Museu do Abade de Baçal,** publicado por Instituto Português de Museus, 1994
- A colecção de pintura do Museu de Alberto Sampaio,** séculos XVI-XVIII, publicado por Instituto Português de Museus, 1996
- Resumo do dossier de restauro do Instituto Português de Conservação e Restauro.