



Higino Afonso Abreu Faria

ESCULTURA ARQUITETÓNICA NA SÉ DO FUNCHAL: DAS FORMAS E TEMAS DO GÓTICO TARDIO À SIMBÓLICA MANUELINA DO PODER

Volume I

Dissertação de Mestrado em História da Arte, Património e Turismo Cultural apresentada ao Departamento de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra sob a orientação do Professor Doutor Francisco José Pires Pato de Macedo

Outubro de 2013



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

ESCULTURA ARQUITETÓNICA NA SÉ DO FUNCHAL: DAS FORMAS E TEMAS DO GÓTICO TARDIO INTERNACIONAL À SIMBÓLICA MANUELINA DO PODER

Ficha Técnica:

Tipo de Trabalho
Título

Autor

Orientador

Júri

Curso

Área científica

Especialidade

Data da defesa

Classificação

Dissertação de Mestrado

Escultura Arquitetónica na Sé do Funchal: das formas e temas do gótico tardio internacional à simbólica manuelina do poder

Higino Afonso Abreu Faria

Francisco José Pires Pato de Macedo

Presidente: Doutora Maria de Lurdes dos Anjos Craveiro

Vogais:

1º Doutora Joana Filipa Fonseca Antunes

2º Doutor Francisco José Pires Pato de Macedo

2º Ciclo em História da Arte Património e Turismo Cultural

29-10-2013

16 valores

• U • C •



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Resumo

Palavras-chave: Sé do Funchal; escultura arquitetónica; formas e temas, gótico tardio internacional, simbólica manuelina;

Os temas e as formas da escultura arquitetónica da Sé do Funchal, erguida entre 1500 e 1517, compreendem o objeto de estudo desta dissertação. Nela procuramos explicar o conceito da escultura arquitetónica, descrever o contexto da construção da Sé do Funchal, identificar os comitentes da empreitada de pedraria, conjecturar o seu modelo de funcionamento interno, os possíveis autores e os métodos usados na atividade da lavra e decoração da pedra. Ao nível do objeto iconográfico em análise identificamos os motivos escultóricos integrados na arquitetura e sob estas mesmas novidades iconográficas e artísticas postas a descoberto traçamos uma perspetiva que nos deixa perante um inesperado repertório erudito do gótico tardio internacional colocado ao serviço do discurso estético e ideológico promovido pelo Rei D. Manuel I.

Abstract

Keywords: Funchal's Cathedral, architectonic sculpture, artistic themes and forms, late-gothic international art, Manueline symbolical meaning.

This dissertation aims to study the artistic themes and forms of the architectonic sculptures present in Funchal's main cathedral, built between 1500 and 1517. Our main goal was to try to explain the concepts behind these art forms whilst contextualizing the construction of the referred cathedral. We also strived to not only identify the stonemasonries and stonecraftsmen involved, but also characterise their internal work methods and techniques used for cutting and carving the stones. By identifying built-in sculptural attributes and in light of new iconographic and artistic findings, we managed to elaborate an unexpected perspective on the artistic formulary used – linking the late gothic international art to a symbolic and aesthetic official discourse promoted by king Manuel I.

Abreviaturas utilizadas

| | |
|----------------------|--------------------------|
| Arq. | Arquivolta |
| BD | Basamento decorativo |
| C | Capitel |
| Car. | Carranca |
| Ch. | Chave |
| G | Gárgula |
| F | Fuste |
| I. V. M. | Israel Van Mecknem |
| L | Lóbulo |
| <i>L. Ev.</i> | <i>Lado da Epístola</i> |
| <i>L. Ep.</i> | <i>Lado do Evangelho</i> |
| M | Mísula |
| R | Rosácea |
| PHR | Peça Heráldica de Remate |

Nota: o texto que se segue está escrito de acordo com a ortografia instituída pelo novo acordo ortográfico da língua portuguesa.

Índice

| | |
|---|----|
| Agradecimentos | 6 |
| Introdução | 7 |
| I – Escultura arquitetónica | |
| 1.1. <i>Escultura Arquitetónica</i> : o objeto de estudo | 10 |
| 1.2. <i>Ornamento/decoração</i> : problemas concetuais e revisão dos diferendos historiográficos | 13 |
| II – A Sé Catedral do Funchal | |
| 2.1. Do projeto manuelino da <i>Igreja Grande à Primaz das Índias</i> | 20 |
| 2.2. Questões autorais e a hierarquia laboral no estaleiro catedralício | 27 |
| III – A oficina de pedraria de Gil Enes | |
| 3.1. A principal oficina de pedraria da <i>Madeira do Povoamento</i> | 35 |
| 3.1.1. Proposta cronológica | 35 |
| 3.1.2. A oficina de pedraria da Sé, uma companha alargada? | 42 |
| 3.1.3. Gil Enes: perfil socioprofissional e artístico | 50 |
| 3.2. A Arte da Escultura Arquitetónica na Sé do Funchal | 53 |
| 3.2.1. Matérias pétreos utilizados | 53 |
| 3.2.2. Aspetos metodológicos e técnicos | 55 |
| 3.2.3. A divisão do trabalho escultórico: análises e considerações | 59 |
| 3.2.4. O aparelhador enquanto decorador e o canteiro enquanto miniaturista | 70 |

iv – Formas e temas na escultura arquitetónica da Sé

| | |
|---|-----|
| 4.1 Decoração geométrica | 73 |
| 4.2 <i>Marginalia</i> | 81 |
| 4.2.1 Flora marginal: problemas de identificação | 83 |
| 4.2.2 O <i>corpus</i> de flora petrificado na Sé | 86 |
| 4.2.2 Simbologia e observações histórico-artísticas | 90 |
| 4.2.3. Ornatos artefatuais | 109 |
| 4.2.4. O fantástico, o grotesco e o profano | 111 |
| 4.2.5. Bestas e homens | 113 |
| 4.2.6. Hagiografia e cristologia capitelar | 126 |
| 4.7. Simbólica manuelina do poder | 130 |
| 4.8. Simbólica e semantização do espaço arquitetónico | 136 |

V – Formas e Temas do Gótico Tardio Internacional na Sé do Funchal

| | |
|---|-----|
| 5.1. O conceito do gótico tardio internacional | 141 |
| 5.2. Decoração geométrica: uma arte (re)combinatória | 145 |
| 5.3. <i>Marginalia</i> , um legado comum | 147 |
| 5.4 O naturalismo no gótico tardio: origens iconográficas | 166 |
| 5.4.1. O imaginário do <i>Éden genesíaco</i> | 167 |
| 5.4.2. O <i>hortus conclusus</i> e o <i>hortus deliciarium</i> | 167 |
| 5.4.3 As “ <i>Mil Flores</i> ” | 168 |
| 5.4.4 A internacionalização da gramática naturalista do gótico-tardio | 169 |
| 5.5. A arte da gravura e a obra de Israel Van Meckenem na Sé do Funchal | 170 |
| 5.7. A Sé do Funchal como um manuscrito iluminado do gótico-tardio | 174 |
| Conclusão | 179 |
| Bibliografia | 18 |

Agradecimentos

O registo fotográfico integral das estruturas arquitetónicas e respetivos constituintes da decoração que estão em anexo resulta de um trabalho em grupo e exigiu uma pequena operação de logística. Às pessoas que o permitiram deixo aqui os meus sinceros agradecimentos. Foram elas o cónego Vítor dos Reis Franco Gomes, que nos concedeu mais do que uma vez autorização para termos acesso às zonas de acesso restrito da capela-mor, sacristia e torre, o padre Adelino Macedo Costa que nas situações em que tivemos de, inesperadamente, repetir sessões fotográficas dispôs, aprazivelmente, do seu tempo. As pessoas que nele participaram, nomeadamente aos fotógrafos Pedro Sousa e Nuno Rodrigues (amigos felizmente!), agradeço, de modo distinto, pela paciência, esforço, companheirismo e qualidades técnicas sem as quais teria sido impossível distinguir, durante o inventário das peças, uma violeta de um cravo, amigos a quem não me esqueço de desculpar por não alertar, atempadamente, para a potência do badalar dos sinos da torre da Sé.

Às Mestras em História da Arte, Património e Turismo Cultural Joana Antunes e Tatiana Freitas (minha conterrânea) agradeço pelo apoio em várias situações, desde a correspondência trocada sobre heterodoxias iconográficas à mais simples informação de calendário. Ao Vítor Costa, doutorando da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, expresse a minha gratidão pelas fotografias da capela da Encarnação. Agradeço, ainda, à Inês Araújo, colega de licenciatura, pela máquina emprestada na visita aos Jerónimos, à Raquel Seixas pelas fotografias do exterior (as únicas possíveis...) da bela igreja do Pópulo, nas Caldas da Rainha, e à Natasha de Freitas, pela atenciosa revisão do resumo da dissertação em língua estrangeira.

Estes agradecimentos dirigem-se também, e de forma especial, aos professores do Instituto de História da Arte, nomeadamente à Professora Doutora Maria de Lurdes dos Anjos Craveiro, pelas dicas sobre fontes iconográficas, e, claro, ao Professor Doutor Francisco José Pires Pato de Macedo por ter aceitado a orientação de um tema de estudo difícil sob o ponto de vista da terminologia, pela motivação anímica e por se mostrar até aos momentos finais sempre disposto a impor as necessárias correções às versões anteriores deste mesmo texto.

À minha família devo, mais do que a ninguém, as mais amplas conclusões tiradas do presente trabalho, em especial à minha mãe, a quem a presente dissertação é dedicada por inteiro.

Introdução

O tema deste trabalho surgiu na sequência de um estudo, desta natureza mas mais simples; dedicado não à Sé do Funchal mas sim à igreja de São Bento da Ribeira Brava, que o autor da presente dissertação teve oportunidade de realizar no âmbito de uma avaliação teórico-prática de uma cadeira do primeiro ano do curso do mestrado em História da Arte, Património e Turismo Cultural. Na altura, verificou-se que o objeto em estudo, patente no interior da igreja matriz ribeira-bravense (que voltamos a rever e a aprofundar;), só ficaria devidamente esclarecido através de uma comparação exaustiva e consistente entre esse mesmo conjunto de escultura arquitetónica e o conjunto integrado na arquitetura da catedral madeirense, por forma a determinarmos várias relações recíprocas que prevíamos existirem na análise da decoração arquitetónica de dois monumentos “vizinhos” pertencentes à mesma época.

Definida a problemática inicial, o primeiro método que se impôs na tentativa de uma primeira resolução consistiu em “dissecar” as estruturas decoradas da Sé por recurso ao registo fotográfico e à descrição ordenada de todos os campos de inserção dos constituintes esculpido com uma função ornamental onde estes foram aparelhados, de modo a criar uma sólida base ilustrativa das peças arquitetónicas concretas.

Apesar do registo no “terreno”: todo um trabalho pré-iconográfico efetuado com o inventário de centenas de constituintes, um longo e sinuoso caminho ganhava contornos. A começar, desde logo, pelo entendimento que tivemos do primeiro assunto da tese, a *escultura arquitetónica*, não ir bem ao encontro daquele que esperávamos encontrar na historiografia. De fato, não são muitos os estudos modernos, que tratam da obra de arte produzida pelo canteiro como *escultura arquitetónica*. Refira-se, a título de exemplo, a monografia de Ana Parente, *Escultura Figurativa na Arquitetura Religiosa do Algarve* (1987), já os que a encaram como decoração, e, por razões de conceito e outros tipo de objetivos de investigação, omitem a etapa criadora, são, pelo contrário, muitos e variadíssimos, estudos esses que aqui não cabem, todavia, elencar.

Segundo sabemos, só no ano de 1897 uma investigadora, Maria Almeida, realizou um estudo filiado no conceito de escultura arquitetónica: *Escultura Arquitetónica e Funerária, dos séculos IV ao VII A Sul de Tejo*, trabalho este como podemos antever totalmente deslocado do enquadramento cronológico, sociológico, tecnológico e artístico que visamos traçar no presente estudo. Desconhecemos os estudos monográficos que, em Portugal, tenham tido por objeto de estudo a *escultura arquitetónica*, segundo definição proposta em capítulo próprio, aplicada a um só edifício e tratada sobre todos os aspetos e perspetivas possíveis (utilidade simbólica e estética no contexto da obra concreta, regime laboral, proficiência técnica, nível de erudição artística, iconografia, iconologia etc.;) e, mais importante do que isso, no período do manuelino, período pleno de debates sobre um *objeto* de interesse que antes de ser classificado como *decoreção* ou *ornamento* resulta do contexto laboral de uma oficina de escultores.

Referimos, aqui, como não poderia deixar de ser, o contributo de obras portuguesas de referência que nos permitiram constatar o contributo historiográfico que o autor destas linhas poderia prestar com a realização do trabalho em mente, fornecendo-nos os elementos terminológicos e conceptuais para que tentássemos trilhar uma abordagem nova: a *A Obra Silvestre e A Esfera do Rei* (1990) da autoria de Paulo Pereira e *A Arte do Manuelino como Percorso Simbólico*, de Sílvia Leite (2005). Estes trabalhos constituem, respetivamente, as duas principais referências no estudo da iconologia arquitetónica do período datado entre 1495 e 1521. Por se tratarem, todavia, de trabalhos amplos e de síntese teórica, que pouco ou nada de novo acrescentam ao panorama mestral do canteiro enquanto escultor e *artista da pedra*, nos ajudaram, precisamente, a estreitar esta mesma abordagem e a tentar trilhar um percurso investigativo à parte.

Sem esquecer os dados valiosos para uma compreensão introdutória da atividade dos mestres canteiros como artistas da pedra inseridos no levantamento documental da lavra da pedra e escultura de restauro ocorridas no Mosteiro da Batalha no século XIX efetuado por Clara Moura Soares (1999), sintetizado numa dissertação de mestrado, diga-se que a nível europeu e já em relação ao final da Idade Média/Renascimento, época alvo do nosso interesse, o tema se encontra relativamente trabalhado, embora pareça ser unânime o desconhecimento que paira sobre a historiografia quanto a muitos aspetos relacionados com as companhas dos canteiros e imaginários que laboraram pela Europa fora, muito em parte devido à ausência de documentação. Caroline de Barrau

Agudo é um desses autores que, em face de importante documentação localizada, apresenta num recente artigo (2011) testemunhos objetivos e irrefutáveis sobre as condições do ofício (sistema laboral, modelos artísticos, métodos de execução...) da escultura arquitetónica do portal de Rodez, no sul de França. Advertimos que não logramos seguir as pisadas de um estudo desta natureza em face da não localização de dados documentais, que a existirem continuaram a aguardar “exumação”.

Quanto aos estudos que abordam a escultura arquitetónica da Sé do Funchal ou questões que lhe dizem respeito diretamente, da iconografia ao tipo de cantarias neste monumento utilizadas, mencionemos o artigo de Rafael Cómez, publicado no número da *Monumentos* dedicado à Sé do Funchal (2003), que foi para nós o primeiro ponto de partida na identificação dos temas conhecidos dos canteiros da companhia da Sé (entre outras obras da *Madeira do Povoamento*), os rápidos apontamentos iconográfico sobre alguns dos capitéis da capela-mor da autoria de Maria Manuela Braga, inseridos num artigo publicado na revista que atrás citamos e, ainda na mesma publicação periódica, um artigo científico sobre as preocupantes patologias das cantarias utilizadas na Sé que comprometem, sobretudo nos exteriores, o rico património sobre o qual versa a própria tese, da autoria conjunta de João Baptista e Celso Gomes.

Para o entendimento alargado do segundo e mais relevante assunto desta monografia, ideia substancial e transversal sobre a qual devemos dissertar: as origens iconográficas e o tipo de linguagem ornamental presente nos motivos escultóricos integrados na arquitetura da catedral madeirense, foram imprescindíveis várias leituras ao estudo de Sílvia Leite, já referido, mas também ao pequeno estudo de Luís Afonso, intitulado *O Ornamento e Ideologia: análise da introdução do Grotresco na pintura mural quinhentista* (1999) que embora verse sobre a pintura aborda de forma sucinta, porém clara, os diferendos sobre a distinção entre ornamento e decoração e apresenta definições sólidas e úteis sobre a natureza simbólica das duas principais linguagens ornamentais da arte manuelina: a decoração *ao romano* e o naturalismo tardo-gótico. Outra investigação útil e prolífica no campo da iconografia, da qual somos devedores, é a dissertação de mestrado de Joana Antunes (2011), trabalho contagiante no que aos temas e problemáticas da *marginalia* como um legado imagético comum à arte europeia diz respeito.

Gostaríamos de salientar, desde já, que não é possível falar da decoração do gótico-tardio em Portugal, *classificação mais segura e universal* para falar da decoração da arte manuelina, como ressaltou Paulo Pereira, sem ter bem presente as abordagens –

isentas porque distanciadas das polémicas do *manuelino* – de Sylvie Deswarte e Ana Alves sobre o maior repertório de micro-iconografia de toda a arte do tempo do rei D. Manuel, a *Leitura Nova*, obra de arte que tanto nos auxiliou a interpretar a simbólica que à frente descrevemos e a razão de ser, fatural e demonstrável, da existência de um anormal repertório de plantas na Sé Catedral de uma ilha recheada destas e muitas outras, ímpar na arquitetura portuguesa dos inícios do século XVI em Portugal.

Deixemos, por fim, uma nota introdutória ao necessário entrosamento das abordagens da historiografia regional sobre a Sé, através do qual se vê, revê e confirma o seu estatuto de criação arquitetónica cimeira na história do património construído insular. Sem dúvida que sem os trabalhos pioneiros de António Aragão, Jorge Valdemar Guerra e Rui Carita não seria possível nos determos, mais à frente, nos trâmites do longo e doloroso processo da construção da *Igreja Grande* e do desempenho dos homens que figuram como os responsáveis pela sua notável e grandiosa edificação e embelezamento.

Dos cinco capítulos que compõem a tese, já introduzidos os três primeiros, destaque-se, pois, os dois últimos, que se ocupam da análise comparativa das formas e do temas artísticos do particular para o geral, uma transição no meio da qual se dá o ponto de viragem na ótica analítica que constitui o fundamento da proposta dissertativa extraída da investigação e apurada na interpretação pessoal e intransmissível do seu autor segundo os parâmetros académicos requeridos.

I – Escultura Arquitetónica

1.1. *Escultura arquitetónica: o objeto de estudo*

Explorar os conceitos *decoreção* e *ornamentação* arquitetónica à luz da simples natureza estética e funcional das peças esculpidas inventariadas não é o propósito central deste trabalho. Ao incidirmos a investigação sobre esses aspetos, e sob essa perspetiva, estaríamos a incorrer no erro de reduzir, segundo as aceções mais correntes, a presente investigação ao estudo de um elenco de mera *decoreção esculpida* que ora é pura forma, ora é puro ornato, com maior ou menor nível de conteúdo ou discursividade: um estudo formalista, desligado dos materiais utilizados, das técnicas

postas em prática, das possíveis fontes gráficas usadas nos estaleiros de quais algumas peças acusam ser reproduções pétreas, do sentido iconográfico original de cada um dos motivos, dos aspetos de conteúdo simbólico implícitos a uma determinada ordem de inserção das peças no *topos* hierárquico e significativo do espaço sagrado, das áreas de influência artística ou carácter internacional, nacional ou regional das mesmas e dos traços socioculturais identificadores dos seus artistas, mecenas e fruidores, etc...

Verificamos, na verdade, existir na Sé do Funchal um verdadeiro repertório escultórico – cujas peças em concreto não carecem de “*significado forte*”¹ – composto por ornatos marginais icónicos, narrativos ou isolados, como designamos a maioria dos motivos escultóricos para além das peças esculpidas como a simbólica do poder para a celebração régia e religiosa; que uma abordagem historiográfica tradicionalista da arte da época do Venturoso tenderia a ver como repetição de mero temário ornamentalista e não como verdadeira produção escultórica de uma oficina de pedraria, isto é, um repertório de temas e formas resultante do labor dos canteiros, verdadeiros *artistas da pedra* especializados e examinados no trabalho da esculturação da pedra.

A definição do nosso objeto de estudo, a *escultura arquitetónica* como campo de produção artística, passa, também, por contribuir com uma abordagem nova que possa alargar as perspetivas na matéria em questão. Não só Paulo Pereira – autor que se dedicou como poucos ao estudo aprofundado da iconografia e da iconologia manuelina no âmbito arquitetónico – defende um estudo transversal, precedido de um exaustivo inventário, a toda a decoração da arquitetura dita *manuelina*². Repto idêntico deixou o historiador de arte português José Custódio Vieira da Silva perante várias questões iconográficas por levantar acerca do sistema representativo que comporta a *escultura arquitetónica* do final da Idade Média em Portugal, entre as quais destacamos, em particular, as questões de cunho simbólico em torno das “*mil e uma*” espécies da flora presentes na decoração dos edifícios do gótico tardio internacional, de feição manuelina ou não, sejam dúvidas de identificação, origens imagéticas ou significados, como se pode depreender do comentário que o autor teceu sobre a flora na “*arte manuelina*”:

“...teremos de convir que, enquanto não existir um levantamento sistemático de toda a decoração arquitetónica manuelina que permita a sua compreensão e

¹ Cfr. PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e Esfera do Rei: Iconologia da Arquitectura Manuelina na Grande Estremadura*, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1990, p. 14.

² *Ibidem*.

*interpretação em bases de maior consistência científica, continuar-se-á a navegar nas intuições ou nas sugestões parciais assentes, quase sempre, em dois ou três edifícios de maior envergadura e prestígio histórico – o Mosteiro dos Jerónimos, a Torre de Belém...o Convento de Cristo em Tomar”*³

A crítica dirigida ao caráter parcial e redutor dos estudos portugueses que se circunscrevem a um núcleo restrito de monumentos emblemáticos e que incidem não sobre a escultura produzida nas *lojas de risco* das oficinas de pedraria mas sobre a decoração que miraculosamente brota deles parece, a nosso ver, surgir como consequência das sérias dificuldades de identificação dos motivos, seja por dificuldades de obtenção de material fotográfico seja por dificuldades ligadas à identificação das espécies vegetais dais quais decorrem, por conseguinte, as divagações iconológicas sobre os respetivos sistemas lexicais e simbólicos. Este é um reparo crítico que não deve continuar a ser ignorado e que não nasce do presente trabalho. O autor aponta, pertinentemente, que um dos erros metodológicos que o investigador da arte manuelina, em especial, deve evitar, passa por

*“abordar isoladamente a decoração vegetalista do período manuelino esculpida na pedra dos edifícios... que, por surgir sempre integrada num contexto que a completa e explicita, ficará automaticamente desintegrada e sem nexa”*⁴

Como recorda Ana Maria Alves *“um símbolo só existe se, de facto, foi utilizado.”*⁵, ao que acrescentaríamos *sistematicamente utilizado*, com um ou mais significados pelos vários repertórios ornamentais ou decorativos por onde o símbolo tenha passado, seja da iluminura à escultura arquitetónica ou desta arte à arte da tapeçaria. O presente trabalho, um trabalho de especialidade, consiste no estudo de um desses repertórios de símbolos esculpidos, cujos motivos podem ser encontrados nas várias artes da época, da iluminura à gravura, passando pela tapeçaria, pela pintura e pela ourivesaria. A relevância desses conjuntos no plano do conhecimento da iconografia e do entendimento do imaginário do tempo reconhece-a Paulo Pereira,

³ Cfr. SILVA, Vieira, “A flora na arte manuelina – representações e significados”, in *Revista Camoniana*, ed. Universidade do Sagrado Coração, Bauru. São Paulo, 1993, p. 206-207.

⁴ *Ibidem*, p. 207.

⁵ Cfr. ALVES, Ana Maria, *Iconologia do Poder Real no Período Manuelino*, ed. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985, p. 152.

dizendo tratem-se de “*micro-programas*” – às vezes confundíveis com o ornamento – da fábula ao elogio da virtude, da simbologia dos festejos cíclicos à figuração de mitos perviventes numa sociedade com ritmos cúmplices da natureza”⁶. *Micro-programas* esses que apesar da natureza equívoca relativa à funcionalidade, já que ora pertencem ao âmbito do *ornamento*, ora ao âmbito da *decoração*, tratam-se, univocamente, e sobretudo, de um conjunto de *escultura arquitetónica*, representativo, no caso da Sé do Funchal, da arte de esculpir a pedra de uma fase inicial do período histórico-artístico designado *manuelino*.

1.2. Ornamento/decoração: problemas conceituais e revisão dos diferendos historiográficos

Para tratarmos da função estética da escultura arquitetónica abordada no presente estudo utilizamos os conceitos de *ornamentação* e *decoração* elementares colhidos nas respetivas raízes etimológicas que em obra específica Luciana Profumo apresentou:

“*En latin Orno guarda relación com ordo, orden. Ambas provienen de ord(i)no: la beleza aportada por el ornamento etimologicamente refleja un ideal de forma ordenada, armónica. Decus, decoro, etimologia de 'decoración', proyecta sobre esta palabra el significado de 'conjunto que determina la importância de la estructura' ”*⁷.

Ornamento diz respeito, assim, às características formais de um elemento que se relaciona com o objeto ornamentado, resultando dessa ligação material um conjunto harmónico ou coessencialidade ideal apreciável, “*uma sublimação visual*” pura como a caracteriza Cesare Brandi⁸; já a *decoração* reporta-nos para o reconhecimento de um relação semântica concreta ou dimensão narrativa consciente entre um determinado elemento e o objeto dignificado ou categorizado, no sentido que lhe dá Corrado Maltese⁹.

⁶ Cfr. PEREIRA, *A Obra Silvestre...*, *op. cit.*, p. 203.

⁷ Cfr. PROFUMO, Luciana Müller, *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*, ed. Cátedra, Madrid, 1985, p. 15.

⁸ *Ibidem*, p. 17.

⁹ Citado por Profumo. *Ibidem*, p. 9.

A *função* ou o princípio basilar do elemento ou *sujeito* decorativo/ornamental, composto, indistintamente¹⁰, por motivos geométricos ou figurativos, presente na *escultura arquitetónica* está, portanto, num princípio de enriquecimento ou valorização do edifício a construir, ao qual o elemento apostado se ligará e articulará em termos materiais, espaciais ou simbólicos, daqui se antever que o denominador comum dos termos é o pressuposto estético e não tanto o tipo de natureza ou estrutura material e compositiva intrínseca do *sujeito* decorativo ou ornamental conforme o contexto significante. Os sistemas decorativos e ornamentais servem, então, a *venustas*, que é o princípio comum de embelezamento do elemento ou *objeto* arquitetónico primário e podem se confundir dentro desse princípio porque são ambos compostos por “*tudo que se junte ou se imponha na estrutura primária*”, como assim entendeu a *venustas* Isidoro de Sevilha¹¹.

Paulo Pereira foi o primeiro autor da moderna historiografia portuguesa da arte a dedicar alguns parágrafos à problemática questão da possibilidade de diferenciação clara e rigorosa entre *decoração* e *ornamentação* neste âmbito específico da escultura arquitetónica. Em estudo específico estabeleceu uma diferenciação entre os conceitos em análise ao tomar “*num sentido prosaico*” para a sua própria terminologia as definições de *decoração* como “*programa (programa iconográfico) portador de significado*” e *ornamento* “*como escultura decorativa*”, isto é, simples conjunto de vocábulos primários e assémicos, acessórios, portanto, à “*estrutura material e à estrutura narrativa*”¹². Às estátuas e baixos-relevos figurativos – elementos centrais do discurso simbólico da arquitetura do *período manuelino* que importou ao ensaio de *iconologia* apreender – o autor contrapôs os frisos vegetalistas, designados, na época, por “*romano*” ou “*alcachofre*” e a restante “*decoração esculpida*” ou ornatos diversos. Dessa sistematização “*fechada*”, útil à referida abordagem iconológica, resultou conclusivo, entre outros aspetos teóricos introdutórios abordados; que os motivos ornamentais se apresentam como matéria de estudo superficial, ou seja, como motivos destituídos de sentido representativo complexo pois não participam da carga semântica associada aos ditos *programas iconográficos*, estes sim verdadeira *decoração* e, como tal, alvos do maior interesse da *iconologia*¹³.

¹⁰ *Ibidem*, p. 18.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Cfr. PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre...*, *op. cit.*, p. 15.

¹³ *Ibidem*, p. 14.

O autor apresentou, portanto, o *ornamento* como “*escultura decorativa*” e a *decoração* como “*programa iconográfico*” num sentido “*prosaico*”, como frisou. Porém, se a um nível preliminar a aceção referida pode parecer sugestiva torna-se frágil perante as exigências de uma sistematização teórica mais profunda e rigorosa. Paulo Pereira não refere com objetividade a problemática da circunscrição conceptual dos termos *ornamento* e *decoração*, aspeto por si só verdadeiramente sinuoso e ambivalente, mantendo-a dentro da redundância conceptual já encontrada nos dicionários de várias línguas, onde os termos sinónimos são encontrados a remeterem infinitamente para os níveis de significado um do outro, num interminável “*jogo de espelhos*”, como alerta Profumo¹⁴.

Ora se a análise de Paulo Pereira reconhece no próprio enunciado que o *ornamento* tem, afinal, um valor decorativo permitirá também que o dito “*programa iconográfico*”, não tanto a escultura de vulto mas sim um baixo-relevo, possa vir a ser tido “*prosaicamente*”, seja pelo leigo, interessado ou mesmo estudioso, como *escultura decorativa*, logo, mero *ornamento*, na lógica de aplicação dos termos sinónimos do autor, constatação que aliás não dista muito da verdade se for tida em conta a função visual do *sujeito* escultórico-decorativo a um nível preliminar de leitura, ou seja, em simples contexto de fruição da *venustas* arquitetónica. O observador pode não focar, assim, o suposto sentido principal da “*decoração*” como uma “*ordem imposta a uma não ordem*”¹⁵ com objetivos miméticos e semânticos, como refere Maltese, autor no qual se apoia o próprio Paulo Pereira, mas sim, apenas, o seu sentido primário: uma “*incrustação da forma*”¹⁶, tal como a entende Brandi. Tal sucederá, porventura, e de forma mais isolada, se a análise for estritamente formalista, bastando alguns aspetos descritivos dos detalhes e características materiais e gráficas para a realização de uma iconologia da forma, isenta de interpretações *narrativas* ligadas à *historicidade* da obra de arte.

Em termos práticos – e este exemplo é chave no sentido geral do texto – uma escultura de vulto gótica integrada num colunelo, por exemplo, é, por si só e desarticulada do todo, em simultâneo um ornato e um símbolo. Invertida a ótica, o *sujeito* mantém, na mesma, essa dupla função, pois pode ser visto, quer como adorno do portal pela sujeição das suas formas ao campo material onde se insere, podendo

¹⁴ Cfr. PROFUMO, Luciana, *El ornamento icónico...*, op. cit., p 15.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 9-10.

¹⁶ *Ibidem*, p. 18.

participar, como elemento de análise, de um ensaio sobre a iconologia *verticalista* das formas, quanto uma representação historiada cujo significado pode interessar a uma iconologia sobre o culto ao santo patrono da catedral local.

A advertência à natureza relativa dos termos, sem com isto querer dizer que não haja obras determinadas para serem *ornamento* ou *decoração*¹⁷; é feita por Conrado Maltese ao exemplificar os resultados lógicos da interligação em cadeia dos conceitos como os tratou León Batista Alberti¹⁸, dizendo que da mesma forma que o capitel é o ornamento da coluna e a coluna, por sua vez, é o ornamento do templo e o templo o ornamento da cidade e o decoro da sociedade, as pessoas, no sentido inverso, podem ser ornamento – “*Ornamento icónico*”!¹⁹ – ou decoro do próprio capitel, logo detalhe decorativo da coluna, do templo e por aí a fora ciclicamente e *ad infinitum*.

Quanto à introdução teórica que Paulo Pereira esboça sobre o assunto na *Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, é nos capítulos mais adiantados desse estudo de referência para a compreensão do tema da escultura arquitetónica que a confusão entre os conceitos, resultante de uma diferenciação prévia, rígida, mas frágil, de dois termos muito próximos e complementares, acaba por se manifestar quando o autor recorre ao termo (logo ao conceito) decorativo para mencionar obras de arte onde o plano do *ornamento* como *adorno* não discursivo, atuante numa “*didascália figurada*”, se destaca sobremaneira da figuração historiada, ficando incerta a linha onde, afinal, começa a esfera conceptual de um termo e acaba a do outro, ao sugerir, por exemplo, que “*ao nível decorativo*” a “*permeabilidade das formas*” do *manuelino* verifica-se quer na “*tapeçaria oriental (persa, sobretudo)*” quer no “*revivalismo mourisco*”²⁰. A redundância completa-se no inverso, isto é, quando o plano do decorativo, na aceção corrente, está de forma mais tangível no centro da análise e o autor usa o termo ornamental para mencionar peças realizadas com intuítos mimético-narrativos, como o programa escultórico do cadeiral de Santa Cruz de Coimbra, vasto depoimento decorativo e do imaginário da época, como ficou demonstrado na tese de mestrado da autora Joana Antunes²¹; que o autor em questão menciona como pertencente ao “*âmbito*

¹⁷ A propósito Luciana Profumo refere: “*El grandioso fresco que Miguel Ángel pintara en la bóveda de la Capilla Sixtina soporta perfectamente la definición de “decoración” del ambiente, pero sería del topoinmposible utilizar para caracterizarlo la palabra ornamento*”, *ibidem*, p. 19.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, p. 110-111.

²¹ Vide. ANTUNES, Joana Filipa, *Uma epopeia entre o sagrado e o Profano: o Cadeiral de Coro do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, (tese de mestrado), Coimbra, 2011.

da *escultura ornamental*²². Apesar das distinções iniciais esboçadas, o leitor não fica esclarecido, portanto, quanto ao tipo de obras que, em determinado contexto – sublinhe-se o relativismo, devidamente expresso – podem ser uma coisa para deixar de ser a outra e vice-versa. Por fim, Paulo Pereira reconhece todavia que o *manuelino* deve ser visto

“enquanto *arquitetura desconstruída*, com os seus elementos configurados – estrutura, decoração, ornamento – intensa e originalmente misturados, sem distinção verdadeira, posto que tal distinção, a existir, radica numa estética de matriz kantiana e inexistente na altura em que os edifícios analisados foram produzidos...”.

A *decoração* ou *ornamentação* da arquitetura do Portugal de *quatrocentos* e *quinhentos*, tida como *manuelina*, – e isto é, enquanto pertencente a uma época de produção artística portadora de especificidades artísticas e estéticas próprias, como outras – é, tomando as palavras de Henri Focillon para complementar a citação de Paulo Pereira, um “*estranho reino ornamental, lugar de eleição das metamorfoses...*”, em que coexiste “*uma vegetação e uma fauna, híbridas e submetidas às leis de um mundo que não é o nosso*”²³. Um mundo que não é o nosso por mais virtuosa que seja a obra no domínio da captação do visível. O aspeto da inócua insistência na distinção entre função narrativa ou qualidade ornamental de uma obra, ganha maior evidência quando se recorda que a noção original da função da obra de arte ligada intrinsecamente à arquitetura era a do *Ornamento* (dentro da definição de “*astanza*” ou da “*psicologia da forma*” brandiana²⁴) como sinónimo de embelezamento e esplendor da *Casa de Deus*, sem que, e de forma paradoxal, os próprios autores coevos se furtassem a essa própria dicotomia, num sentido positivo aqui discutida. Gaspar Frutuoso, por exemplo, ao descrever hiperbolicamente a igreja de Machico em pleno século XVI fê-lo nos seguintes termos: “*Huma fermosa igreja, mui bem ornada com ricos ornamentos...*”²⁵.

Voltando à historiografia portuguesa moderna, de opinião diferente é o autor Luís Afonso, que tratando da mesma problemática, embora em estudo mais limitado, incide o foco da sua análise no *ornamento* como discurso ideológico provido de sentido cultural forte e propõem que “*o elemento ornamental/decorativo*”, num sentido restrito,

²² Cfr. PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre...*, op. cit., p. 170.

²³ Cfr. FOCILLON, Henri, *A Vida das Formas*, ed. Edições Setenta, Lisboa, 1943, p.35.

²⁴ Cfr. PROFUMO, Luciana, *El ornamento icónico...*, op. cit., p. 21.

²⁵ Cfr. FRUTUOSO, Gaspar, *As Saudades da Terra*, ed. “Funchal 500 Anos”, Funchal, 2007, p. 76.

é, sem diferença, “*vocábulo, ornamento ou signo*”²⁶, com o que estamos plenamente de acordo. A autora Sílvia Leite²⁷ considera que a divisão entre o que é “*carga ornamental ou mesmo decorativa*” e estrutura arquitetónica é “*de um modo geral, abusiva e artificial*”²⁸, mas opta pela distinção prévia entre os termos e prefere incluir o conceito de *ornamento* no conceito de *decoração*, argumentando, com base na etimologia dos termos então tratada pela “sistematização aberta” de Luciana Profumo, que a diferenciação dos termos é puramente “contextual”, não categórica, entendimento no qual revemos as posições teóricas até aqui traçadas.

As noções de Paulo Pereira e Sílvia Leite de que o *ornamento* está incluído na *decoração* e a ela se submete no plano artístico e iconológico, parecem decorrer de uma interpretação comum derivada da metodologia criada por Panofsky para o estudo integrado do sentido da obra de arte, em que a fase da análise ao elemento formal ou da morfologia pura, pré-iconográfico, engloba, por tendência, o estudo da *ornamentação*, *latu sensu*, seja icónica ou não, e cinge-a a pura forma abstrata, descurando a importância simbólica do universo ornamental no entendimento da própria iconografia e iconologia da obras, privando-o, dessa forma, de uma abordagem verdadeiramente transversal e integrada, aspeto que curiosamente Paulo Pereira desenvolve²⁹; trate-se um ícone isolado/ornato ou num conjunto ornamental mais vasto³⁰.

A nosso ver, e independentemente da correção, consensual, do método de Panofsky, o estudo de um conceito não tem que englobar o outro e vice-versa, sendo aberta, autónoma e complementar a funcionalidade dos dois conceitos, próximos porque sinónimos. O próprio “pai da iconografia” ao tratar do “*Significado intrínseco*” ou “*conteúdo*” de uma obra sugere a necessidade de uma iconologia da forma baseada no entendimento profundo dos “*métodos de composição*” ou da linguagem visual, que não é menos relevante, ou inferior, a uma iconologia da ordem do narrativo, baseada no entendimento da “*significação iconográfica*”³¹ ou linguagem discursiva, mas apenas de uma ordem distinta: um “*espetáculo visual*”³² que comporta um sentido psicológico,

²⁶ Cfr. AFONSO, Luís Urbano, *O Ornamento e Ideologia: análise da introdução do Grotresco na pintura mural quinhentista*, ed. Colibri. Palmela. 1999, p. 308.

²⁷ LEITE, Sílvia, *O Manuelino como Percursos Simbólico*, ed. Casal Cambra, 2005, p. 139.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Como diz o autor, no capítulo V: “*dedica-se, de uma forma mais tradicional (...) a séries ou assuntos integrantes de uma ornamentação, e muitas vezes (propositadamente) 'perdidos' nela*”. PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre... op. cit.*, p. 16.

³⁰ *Ibidem*, p. 11.

³¹ Cfr. PANOFSKY, *O significado nas artes visuais*, ed. Presença, Lisboa, 1989, p. 33.

³² *Ibidem*, p. 168.

imagético e ideológico decisivo na transformação recíproca dos meios social e cultural³³.

O autor do presente trabalho prefere definir o *ornamento* – “...talvez o primeiro alfabeto do pensamento humano na sua tentativa para entender o espaço³⁴” – como uma estética da essência da forma, de conteúdo significativa ou não, e a *decoração* como uma estética do domínio da comunicação e não distingue um elemento do outro a um nível funcional prévio no contexto das características do *sujeito* sobre o qual se discute os termos, ou seja, a própria obra de arte que o elemento decorativo ou ornamental pressupõem, pelo que não nos coibiremos de usar livremente os dois termos, logo os dois conceitos, para nos referirmos às esculturas dentro dos respetivos contextos significantes referidos, quer se trate no âmbito dos programas icónico-narrativos, quer se trate das escolhas pontuais e isoladas de ornatos com finalidades puramente formais. Fá-lo-emos, por exemplo, no caso do portal axial em que os motivos assumem dupla função enquanto ornatos dispostos segundo determinada articulação, pertencentes a uma composição provida de vida ornamental pura ou simbólica e enquanto motivos icónico-discursivos providos de significado explícito em articulação com o significado do conjunto onde se inserem, por mais dividido, ritmado ou articulado que esteja devido à duplicidade e sobreposição de funções.

Entre a profusão, pertencente à dimensão do intuitivo, e o símbolo puro, pertencente à dimensão do consciente, fica um *topus* dedicado ao entendimento da iconologia onde raramente é desejável a diferenciação das estruturas ou categorias materiais que abarcam ou configuram aqueles elementos e onde os vários níveis de significado são estudados e sobrepostos com a flexibilidade analítica pretendida na interpretação da obra como imagem ou representação fiel das formas de cultura do homem e das sociedades. Para concluir, um dos aspetos verdadeiramente essenciais das técnicas e géneros decorativos é o da irredutibilidade da articulação entre as partes da obra de arte artística, especialmente, em contexto arquitetónico, como aponta Gombrich:

“La arquitectura debe ser el terreno de prueba para toda teoría relacionada con la decoración de estructuras obras del hombre, pues es aquí donde la fructífera tensión

³³ Vide. HADJINICOLAOU, Nicos, *História da Arte e Movimentos Sociais*, ed. Edições 70, Lisboa, 1989.

³⁴ Cfr. FOCILLON, Henri, *A Vida das Formas...*, *op. cit.*, p.34.

*entre jerarquias funcionales y ornamentales puede ser estudiada en cualquier número de niveles. La palabra clave es aqui “articulación”*³⁵.

II – A Sé Catedral do Funchal

2.1. Do projeto manuelino da *Igreja Grande* à “*Primaz das Índias*”

O projeto da Sé do Funchal deveu-se a ação de D. Manuel no exercício do seu cargo como grão-mestre e governador da Ordem de Cristo, a quem cabia por direito o senhorio da ilha. Um ano após passar para a chefia dos Cavaleiros de Cristo o ainda Duque de Beja terá planeado uma refundação urbanística da pequena vila do Funchal ao ceder à sua câmara em 1485 um grande espaço no centro da baixa do povoado com o objetivo de nele se construírem os edifícios necessários ao funcionamento religioso jurídico e administrativo da futura cidade, entre os quais uma igreja, uma praça com picota, ou pelourinho, e as casas para o concelho: Casa da Câmara e Paço dos Tabelaes³⁶.

No núcleo desse projeto de melhoramento citadino em virtude da “*honra e nobreza da terra*”, segundo a justificação apresentada pelo Duque, convinha fazer uma “*igreja nova*” ou “*igreja principal*” maior e mais funcional do que a pequena igreja paroquial da vila, a Igreja de Nossa Senhora do Calhau. A “*Igreja Grande*”, como a idealizava o governador da Ordem de Cristo, estaria mais de acordo com o crescimento demográfico que se verificava na vila e com a importância político-administrativa que seria conferida à região no quadro do projeto eclesiástico da Ordem de Cristo para o mundo ultramarino.

A partir de 1486 as diligências para a construção da tal igreja nova prevista no ato de demarcação do chamado Chão do Duque tornaram-se constantes com a ação no terreno do ouvidor Brás Afonso Correia e o contador Luís de Atouguia. A 20 de novembro de 1486 em carta enviada ao ouvidor sobre o aproveitamento do espaço a abrir para nele ficarem a Câmara, Paço dos Tabelaes e pelourinho D. Manuel

³⁵ Cfr. GOMBRICH, E.H. *El sentido de orden: estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, ed. Gustavo Gili. S.A Barcelona, 1980, p. 217.

³⁶ Cfr. ARAGÃO, *Para a História do Funchal* (2ª edição, revista e aumentada) ed, DRAC, Funchal, 1987., pp. 70, 73 e 76.

mencionava a necessidade imperiosa do resguardo de um lugar na dita praça a abrir para que se erguesse a *Igreja Paroquial* e para que nela se mandasse fazer “*huma boa capella grande e honrada...*” pelo que requeria em carta escrita de 17 de julho de 1488 “às gentes (...) do Funchal, nobreza e povo, que queiram fazer o corpo da Igreja tal, que corresponda com a dita capella”³⁷.

Como era regra na construção das grandes igrejas do reino à Fazenda Real cabia custear a construção das cabeceiras. Para as gentes da cidade do Funchal ficava a responsabilidade de construir o restante corpo do templo. Não podemos precisar se os dois encargos se combinaram numa só empreitada se compreenderam empreitadas distintas no tempo, primeiro a cabeceira depois as naves e transepto. A segunda hipótese afigura-se, todavia, a mais verosímil devido às dificuldades financeiras pelas quais passava a vila decorrentes do seu desenvolvimento urbanístico. A 11 de junho de 1489 o Duque voltou a incentivar a cidade a reunir verbas, recordando atenciosamente ser ele o “*principal fazedor da obra, depois da Osysa, que lhe pertence como Governador da Ordem...mandar fazer*”³⁸.

Entre a mera promessa protocolar de governador e um novo exemplo de pragmatismo político da parte de um homem que viria ser um enérgico monarca pouco tempo decorreu. A 5 de Outubro desse ano o Funchal recebia ordens centrais para angariar para as obras do templo as verbas da imposição dos “*vinhos atavernados*”³⁹ e a 21 do mesmo mês, e novamente por ordem do seu governador, foi criado um depósito para a fábrica da Igreja a partir das penas criminais que por direito pertenciam à Ordem de Cristo⁴⁰.

Tais medidas, pelo que nos parece, traduziram-se no primeiro avanço logístico do projeto, que então não passaria dos pergaminhos. Vejamos, por outro lado, que João Gomes, Escudeiro da Casa do Infante D. Henrique e criado do Duque apelidado de o Trovador, só foi nomeado vedor das obras em maio de 1489, cerca de quatro anos antes do aparente começo material das mesmas. Esta nomeação permite, no entanto, estipular que neste ano ou no seguinte o rei já tivesse aprovado o risco do templo e acertado com o seu vedor quais as diretrizes a tomar no terreno e talvez mesmo junto dos mestres.

³⁷ Cfr. MELO, Luís Cardoso de Sousa (transc.), *Tombo 1.º do Registo Geral da Câmara do Funchal: 1.º Parte*, vol. 16, doc. nº. 126: fl. 168vº, 169vº, ed. DRAC, 1990, p. 212.

³⁸ Cfr. MELO, Luís Cardoso de Sousa, *Tombo 1.º...*, op. cit., vol. 16 doc. nº. 132: fl. 165, p. 220.

³⁹ NORONHA, Henrique Henriques, *Memórias Seculares e Eclesiásticas para a Composição da História da Diocese da Sé do Funchal Na Ilha da Madeira*, ed. CEHA, Funchal. 1996., p. 133.

⁴⁰ *Ibidem*.

Quanto ao que a documentação transparece do contexto laboral por detrás do estaleiro de obras a montar, numa carta enviada em 1492 a Câmara do Funchal manifestava claro interesse em conceder as empreitadas das obras reais que se fizessem na vila aos oficiais locais, proposta que o rei recusara de todo, ripostando, em 1493, que tal pretensão nem merecia resposta. No dia 13 de janeiro D. Manuel já havia nomeado um escrivão particular para a obra, decisão que parecia ser do desagrado da população:

“...mi pidis, quando manday hij fazer obras que nam faça officiaes, se nam dessa villa E que hum espriam que hora la tenho pera aobra da YgreJa, que ho mande vir aeste capítulo nam vos rrespondo all sam que me parçe que he de tall sustamçia que nam cabee nelle rresposta”⁴¹

Do facto da câmara sugerir com grande ousadia o regresso do escrivão ao continente resulta evidente que o duque ultimava nesses primeiros meses do ano com o vedor João Gomes e o escrivão Estevão Fernandes quais os oficiais a reunir para as empreitadas de carpintaria e pedraria da obra da Sé e quais os contratos a firmar com eles. Os funchalenses recusavam não só a dimensão do projeto como acreditavam que os construtores locais em funções estariam à altura, em número e em experiência, para ficarem incumbidos do projeto da “*Igreja Nova*”. As limitações quanto à mão de obra qualificada da vila, dentro de um panorama mesteiral de acordo com o diminuto contexto insular da segunda metade do século XV, terão sido descritas ao futuro rei pelos seus administradores. Da reação da câmara se depreende que tais contratações acarretariam um esforço financeiro acrescido para os cofres da vila, o que não deixa de ser um bom testemunho da qualidade técnica dos construtores que a cidade, sem outra alternativa, já esperava receber para erguer uma faustosa catedral.

Da perspetiva do duque, seu mecenas, e seus conselheiros, de outro modo não seria possível se o pedreiro responsável pelos edifícios da Câmara e Paço dos Tabeliães (que não deve ser confundido com Fernão Gomes de Setúbal, documentado como empreiteiro das obras finais daqueles dois edifícios⁴²) terminaria uma obra que entre quatro a cinco anos depois requeria intervenção⁴³. Entre maio e agosto desse ano tudo indica que o plano de obras estivesse perto da primeira fase de execução posto que D.

⁴¹ Cfr. MELO, Luís Cardoso de Sousa, *Tombo Iº...*, op. cit., vol. °, 16 doc. nº. 166: fl. 58, p. 220.

⁴² Cfr. ARAGÃO, *Para a História do Funchal...*, op. cit., p. 74.

⁴³ Cfr. CARITA, Rui, “O Sítio da Sé”, in *Monumentos*, nº 19, Lisboa, 2003, p. 14.

Manuel em nova carta datada de 11 de junho de 1493 afirmava que havia que “*começar e meter logo mão na igreja*”. As obras terão, portanto, começado nesse ano, como se pode supor da interpretação à expressão usada pelo próprio duque: “*meter logo mão na igreja*”⁴⁴ e do facto de já ter sido nomeado escrivão, como se pode supor o encarregado responsável quer pelo registo dos termos de contrato com os mestres de obra quer pela descrição do decurso da mesma.

A construção da igreja deve ter arrancado, dessa forma, a partir da sua cabeceira como prometido e, talvez até, com celeridade porque o andamento dessa fase construtiva só dependia do financiamento da Ordem de Cristo. Mas o decurso da mesma viria a sofrer novos reveses entre 1493 e 1500 e novamente por falta de dinheiro. Convém recordar, por outro lado, que só por volta de 1496 as obras do Convento de Santa Clara terminaram, pelo que se considera que dessa que foi a primeira grande obra na ilha pode ter sido libertada mão de obra qualificada aproveitada pelo estaleiro da Sé. Da contratação desses oficiais podia mesmo estar dependente a formação de sólidas empreitadas para a construção da Catedral⁴⁵.

Em 1500, a 1 de junho, é decidido dedicar o templo a Santa Maria Maior, a invocação das catedrais do reino⁴⁶. Por esta mesma razão antes de 1500 o risco da igreja já havia sido feito e apresentado ao rei, como acima já referimos, e do projeto em andamento da “*igreja nova*” sairia portanto, e irreversivelmente, uma Sé Catedral, conforme os planos gizados pelo rei quando era ainda Duque de Beja.

D. Manuel, já coroado rei de Portugal por insuspeitável providência divina; manteve constante a pressão bem como importantes concessões financeiras. Ainda a propósito do teor da correspondência saída chancelaria régia desse ano, a pedido dos representantes da vila o rei isentou a câmara da dízima da cal utilizada na construção da Sé cujas grandes quantidades usadas “*gramde agrauuo*” à vila fazia⁴⁷. Perante esta evidência documental concreta do uso da cal para chumbar aparelhos pétreos é seguro afirmar que no primeiro semestre de 1500 os alicerces já tinham sido lançados, o poço construído e, supomos, a cabeceira da igreja já estava na fase de levantamento dos alçados.

⁴⁴ Cfr. VERÍSSIMO, Nelson, “A Construção da Sé”, in *Monumentos, ibidem*, p. 20.

⁴⁵ Cfr. CARITA, Rui, “O Mestre-de-Obras da Sé do Funchal Pêro Anes”, in *Islenha*, nº 46, ed. DRAC, Funchal, 2010, p. 19.

⁴⁶ Vide. COSTA, Padre Avelino Jesus, *A Virgem Maria Padroeira de Portugal na Idade Média*, disponível em: http://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/4967/1/LS_S1_02_AvelinoJCosta.pdf (acedido a 9/06/2013).

⁴⁷ Cfr. MELO, Luís Cardoso de Sousa (transc.), *Tombo Iº...*, *op. cit.*, vol. 17, doc. nº. 239: fl. 84, 84vº, p. 400.

O novo vedor das obras Bárbaro Gomes, filho de João Gomes (nomeado para ocupar o lugar de seu pai em 1495, entretanto falecido⁴⁸;) terá mencionado que “*por m̃goa do dyto dinheyro se nam fazia nada*”⁴⁹, ao que o rei respondeu, a 18 de julho de 1500, que havia que reunir todo o dinheiro da imposição do vinho que estivesse em dívida⁵⁰. Entre 1500 e 1502 dá-se um novo interregno no estaleiro. A este respeito é sabido que as ferramentas e os materiais utilizados nas obras da Sé e Alfândega foram guardados na casa de João Rodrigues Castelhana, pelo aluguer das quais pagou Estevão Fernandes, tesoureiro das mesmas obras, em 1515, 5200 reais pelo tempo de dois anos que lá estiveram⁵¹. Por ser corrente na época situações de dívida por período de tempo alargado é possível que as ferramentas e materiais tenham sido recolhidas durante esse interregno nas obras da Sé⁵². Só em 1502, aos 16 dias do mês de agosto, é tomada uma medida de recurso para angariar verbas que possibilitassem definitivamente o reatar das obras: fazer reverter exclusivamente para as obras da Sé os impostos do vinho das vilas da Ponta do Sol e da Calheta, mesmo que na Ponta do Sol tal tributação implicasse suspender as “*obras da YgreJa Desa villa e do comçelho*”⁵³. As impopulares taxas aplicadas às ricas povoações açucareiras da Costa de Baixo não foram, ainda assim, suficientes para dar conta dos custos da obra. Para essa medida surtir efeito o rei viu-se obrigado a uma medida extra, doar anualmente 1000 arrobas de açúcar para as obras da Sé até que estas terminassem⁵⁴.

As obras de pedraria, pelo menos as da capela-mor, parecem atingir o seu termo por volta dos primeiros meses de 1508, de resto, seguramente que no corpo da igreja outras obras continuaram a decorrer. Segundo Henrique Henriques de Noronha a 29 de março o rei dava por nula a venda das capelas laterais, já que tal venda a ser efetuada seria por um preço inferior aquele que as capelas tinham vindo a custar e que recomendava ainda a encomenda de quatro Livros de Canto em pergaminho para os ofícios litúrgicos. Só no verão desse ano deu-se a venda dos absidiolos, época estival

⁴⁸ Cfr. **NORONHA**, Henrique Henriques, *Memórias Seculares...*, *op. cit.*, p. 133.

⁴⁹ Cfr. **MELO**, Luís Cardoso de Sousa, *Tombo 1º...*, *op. cit.*, vol. 17, doc. nº. 241: fl. 80 – 80 vº, p. 402.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ **PEREIRA**, Fernando Jasmims, *Estudos sobre História da Madeira*, ed. CEHA, 1991, Funchal, p. 388.

⁵² O carácter público e a dimensão da obra explicam em parte este tipo de encargo ou obrigação por parte do comitente celebrado nos termos do contrato celebrado entre Pero Anes e os vedores e procuradores da obra da Sé.

⁵³ *Ibidem*. doc. nº. 263: fl. 288 vº, 89vº, pp. 433 e 434.

⁵⁴ Cfr. *Ibidem*, doc. nº. 264: fl. 102 vº, p. 435. Vide. **ARAGÃO**, António, *Para a História do Funchal...*, *op. cit.*, p. 123 e 124.

mais propícia ao revestimento exterior das abóbadas da cabeceira⁵⁵. Um foi vendido antes de setembro de 1508, outro a 6 do mesmo mês aguardava venda, estando, portanto, já pronto:

“... *E quomto o que Dizees que as Duas Capellas que estã na YgreJa nova que mandamos fazer que se Deue vemder A quem mays Der por ellas. Respondemos que hũa Dellas he Ja vendida A pero gomçalluez E esta Avemos por bem que lhe fique...E a outra queremos que se vendda...*”⁵⁶

Na capela da Lombada dos Esmeraldos ficou numa das paredes na nave a lápide de sagração do primitivo edificado, do período manuelino, feita de calcário brecha da Serra da Arrábida, material a partir do qual foram feitas outras peças da Sé: pia batismal, púlpito e pedra de Ara do altar. Nessa lápide foi gravado o registo da cerimónia de sagração desse mesmo templo pelo Bispo da diocese de Tânger, D. João Lobo, Bispo de Anel do ausente Bispo honorífico do bispado Africano, D. Diogo Ortiz de Vilhegas⁵⁷: “ESTA IGREIA FOI/ CÕSAGRADA POR / DÕ IOHÃ LOBO /BISPO DE TÃIERE AOS/27 DE AGOSTO DE 1508”⁵⁸. Este dado constitui uma importante achega para a cronologia da construção da Sé, através da qual podemos precisar que o primeiro bispo que veio à Madeira desde o seu povoamento estava num itinerante exercício das suas funções honoríficas pela ilha no verão desse ano, altura em que deve ter ocorrido, portanto, a Benção Solene da Sé Catedral pela mão desse mesmo prelado, cerimónia que o historiador Rui Carita diz ter ocorrido com o edifício ainda só em paredes, com os engalgues das naves e transepto a esperar cobertura, com o que estamos de acordo.⁵⁹ Repare-se, por outro lado, que nem Henrique Henriques de Noronha sabe

⁵⁵ Vide. **FIGUEIRA**, Luis Manuel Mota dos Santos, *Aspetos Tecnológicos na Decoração da Arquitetura Manuelina*, (Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), Lisboa, 2001, p. 100.

⁵⁶ Cfr. **MELO**, Luís Cardoso de Sousa, *Tombo Iº...*, *op. cit.*, vol. 18, doc. nº 327: fl67-67v, p. 519.

⁵⁷ Este bispo absteve-se de fixar residência na sua diocese por ter sido nomeado para ocupar o cargo de “capelão mor da real capella...”. Cfr. **NORONHA**, Henrique Henriques, *Memórias Seculares...*, *op. cit.*, p. 70.

⁵⁸ Inscrição da lápide de sagração da antiga capela, embutida, na parede da nave do lado da Epístola. Transcrita da monografia sobre o município da autoria de João Adriano Ribeiro. Cfr. **RIBEIRO**, João Adriano, *Ponta do Sol: Subsídios para a história do concelho*, ed. Câmara Municipal da Ponta do Sol, Funchal, 1993. p. 90.

⁵⁹ “*Chegado que foi estre Prelado ao Funchal o recebeo o Mestre Fr. Nuno Cão toda a Clerezia, e lhe fizeram muitas festas por ser o primeyro Bispo que alli fora. Correo todas as Igrejas da Ilha, e em todas as partes chrisrou, benzeu cálices, e ornamentos, e chegando a igreja do Sancto Spirito da Lombada, que era de João Esmeraldo fidalgo Flamengo, e da Caza del Rey D. Ma noel a sagrou; e no seguinte anno de 1519 se voltou para Lisboa, deixando as Igrejas com boa ordem, e os povos com grande*”

ou menciona a data precisa da bênção da Sé, muito menos indica registos escritos documentando o acontecimento, o que nos leva a supor tratar-se de uma simples bênção distinta do complexo rito litúrgico de Sagração da Sé, realizado bastante tempo depois, a 18 de outubro de 1517⁶⁰. Cerimónia do género aconteceu mais tarde na Alfândega. Os pedreiros responsáveis pela obra da Alfândega Nova fizeram em 1515 a adiafa, uma festa de carácter civil pelo termo do dito “engalgue” ou conclusão das caixas murárias do edifício. A documentação avança mesmo com detalhes, referindo que os homens envolvidos nas obras celebraram com um repasto que incluía vinho, pão, fruta e galinhas, que custou 260 rs. ao erário público. Com base nestes dados documentais que Aragão trouxe à luz do dia projeta-se um quadro de encargos construtivos semelhantes para as duas principais obras do *Funchal manuelino*: às duas principais respetivas etapas construtivas corresponderam, por ordem, a(s) empreitada(s) de pedraria e a(s) empreitada(s) de carpintaria das coberturas mudéjares e, por analogia, confirma-se, sem esforço probatório, o que Rui Carita já havia suposto, que o benzimento da Sé, uma espécie de pré-inauguração, terá ocorrido num templo sem teto, ainda longe, portanto, da sua conclusão definitiva, mas já pronto ao nível das estruturas arquitetónicas pétreas, reboco e pintura das mesmas, como o portal que já devia se encontrar dourado⁶¹.

A bênção poderá ter coincido, porventura, com o dia de elevação da vila do Funchal a cidade a 21 de agosto desse ano, situação semelhante pode ter ocorrido na Calheta, que a 2 de julho de 1502 foi elevada a vila. O fato do verão ser a época mais provável para o benzimento destes dois templos explica-se pelos aspetos ligados à favorabilidade do clima, estação que reúne as condições ideais quer para a realização de comemorações quer para o lançamento de abóbadas de pedra e cal, a este título convém recordar o sentido técnico da expressão: “meter mão na cale assim que Deus permita”⁶².

A 27 de fevereiro de 1514 a igreja estava seguramente coberta pois o rei aceitou o pedido da cidade para que o “coro” ou cadeiral fosse montado sobre “*a porta principal da Igreja*”⁶³ no coro-alto e não na capela-mor, de onde se conclui que a empreitada de carpintaria responsável pela inserção quer das coberturas, quer do coro-

consolaçam.” Cfr. NORONHA, Henrique Henriques, *Memórias Seculares...*, *op. cit.*, p. 70. Cfr. CARITA, Rui, “O Sítio da Sé”..., *op. cit.*, p. 19.

⁶⁰ Cfr. DAMASCENO, António, “A Sagração da Sé do Funchal”, in *Isleña*, nº 49, ed. DRAC, Funchal, 2011, p. 54.

⁶¹ Cfr. ARAGÃO, António, *Para a História do Funchal...*, *op. cit.*, p. 295.

⁶² Cfr. FIGUEIRA, Luís Manuel Mota dos Santos, *Aspetos Tecnológicos...* *op. cit.*, p. 100.

⁶³ NORONHA, Henrique Henriques, *Memórias Seculares...*, *op. cit.*, p. 135.

alto nos alçados já tinha terminado. A afirmação de Henrique de Noronha, que a igreja “...já no anno de 1514. Servia de Parrochia”⁶⁴ corrobora essa hipótese.

Pronto o novo e vasto templo, a cidade do Funchal tinha, por fim, todas as condições para nele não só fundar a sua sede episcopal como fazer da sua matriz o símbolo edificado da supremacia eclesiástica da sua Sé sobre todas as demais terras descobertas ou por descobrir pertencentes à Ordem de Cristo. A elevação do Funchal a cidade do reino quatro anos antes antecipou, desse modo, a criação da futura diocese reconhecida a 12 de junho de 1514 pela bula *Pro excellenti praeeminentia* de Leão X para cuja cadeira episcopal o rei escolheu o prelado D. Diogo Pinheiro, vigário geral da Ordem de Cristo. Em virtude do alargamento territorial da sua jurisdição a Sé do Funchal tornou-se entre 1533 e 1551 a cabeça de uma vasta arquidiocese, a Metrópole Primaz do Funchal, detentora de uma jurisdição que se alargava aos novos bispados criados de Angra do Heroísmo, Cabo Verde, São Tomé, São Salvador da Baía e Goa, presidida pelo sucessor de D. Diogo e segundo primaz, D. Martinho de Portugal⁶⁵ “*arcebispo do Funchal, primaz das Índias e de todas as terras descobertas e por descobrir*”, de acordo com a titulação correspondente.

2.2. Questões autorais e a hierarquia laboral no estaleiro catedralício

É antiga a polémica em torno da autoria da obra de arquitetura da Sé, repartida, por várias décadas, entre Gil Enes⁶⁶ e um outro possível mestre cujo nome ninguém conhecia. Não sendo mais uma questão em aberto ficou concluída – embora sem efeito aparente para a maior parte da historiografia moderna; – com a investigação conjunta de António Aragão⁶⁷ e Jorge Valdemar Guerra⁶⁸, nas décadas de setenta e oitenta do século

⁶⁴ *Ibidem*, p. 71.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 72.

⁶⁶ Ao longo do presente trabalho esta é a ortografia para o nome do mestre pedreiro da Sé do Funchal que utilizaremos, segundo a grafia moderna da inscrição da lápide do seu túmulo: Gyly. Critério igual seguiu António Aragão. O nome pode ser encontrado na bibliografia segundo outras ortografias: Gil Eanes, na bibliografia moderna, e Julianes, como foi citado por Henrique Henriques de Noronha.

⁶⁷ O trabalho conjunto conduzido por Aragão, ex-diretor do Arquivo Regional da Madeira, que culminou na localização da derradeira prova do nome do arquiteto da obra de arquitetura da Sé do Funchal, elemento documental de suma importância para a história da cidade, não teve infelizmente a continuidade que mereceria. As descobertas documentais feitas por Aragão têm implicações-chaves na construção da própria história da arquitetura madeirense do século XV que ainda não foram medidas de todo. O trabalho de investigação está sintetizado no ex-líbris sobre a história funchalense desse mesmo autor publicado em 1979: *Para a História do Funchal-Pequenos passos*⁶⁷, obra onde este investigador imprime uma tônica científica bem distinta daquela que a tradição vinha difundindo. Mais tarde, em 1987, deu-se a publicação de *Para a História do Funchal*, um texto mais completo onde o autor dá conta de outras descobertas relevantes sobre a *Cidade do Açúcar* que aqui não cabem mencionar.

XX, durante a qual os referidos investigadores depararam-se com um valioso pergaminho solto pertencente ao *corpus* documental das vereações datadas de entre 10 de outubro de 1516 e 16 de junho de 1518, que se guardava avulsamente no Arquivo Regional da Madeira. Para alegria de António Aragão esse documento era uma importante carta enviada à câmara do Funchal a 2 de dezembro de 1517, na qual o seu remetente deixava, como assinatura, uma abreviatura do seu nome: P^o (Pero), seguida de uma grande e nítida sigla identificadora do mestre que risca ou desenha plantas, uma régua e um compasso, e, entre as pontas do utensílio desenhado, o seu apelido: “anes”⁶⁹ (ver Fig. 1)⁷⁰.

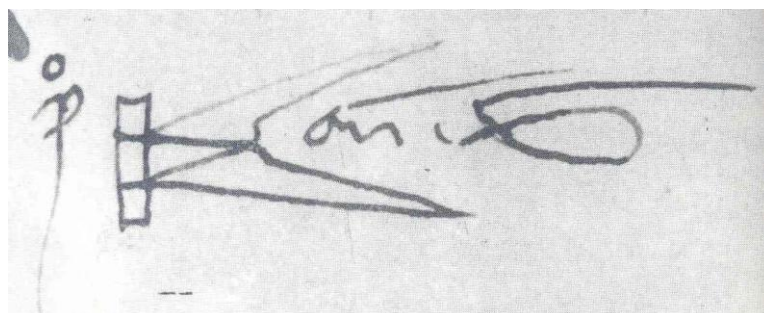


Fig. 1: assinatura de Pero Anes, mestre de obras da Sé do Funchal, 1517 (© António Aragão).

Esse importante documento tratava de uma avaliação indispensável ao arranque de uma nova grande empreitada urbanística na recém-formada cidade do Funchal, pretendida pelo rei, a abertura da Praça Direita, apôs a conclusão da Alfândega Nova. Nessa carta, além do certificado de execução do ato avaliativo pelos três oficiais presentes: João Rodriguez, Mateus Rodriguez e Pero Anes, constam os encargos financeiros no valor de 36 mil réis de custo, valor demonstrativo da importância do encargo depositado, como fora, na exclusiva responsabilidade diretiva de Pero Anes, um oficial régio, como observou, e bem, Aragão⁷¹.

Convêm, contudo, recapitular as confusas considerações que a historiografia foi entretecendo ao longo de décadas em torno de tão badalado e polémico assunto de importância cimeira para a história da arte regional. As graves desatenções da historiografia (abra-se o parêntese, quase desculpáveis pela condição de orfandade para a qual foi remetida a história da arquitetura regional do século XV e XVI no panorama da história da arte portuguesa quando comparada com o estudo da pintura e da escultura

⁶⁸ Paleógrafo do centro de documentação regional.

⁶⁹ ARAGÃO, António, *Para a História do Funchal...*, op. cit., p. 152.

⁷⁰ A.R.M., Câmara Municipal do Funchal, Cx. N.º 1844, Docs. Av. Cx. 4 – N.º 485, fl. 7.

⁷¹ *Ibidem*, p. 153.

flamenga da ilha, por exemplo) relativamente a este assunto da mais alta relevância para a história da Sé, da própria ilha e da arte em Portugal, foram se sucedendo. A melhor prova disso está na falta de rigor da maioria dos estudos que versaram diretamente sobre a dita matéria, nomeadamente a falta de citações ao já antigo trabalho de António Aragão⁷².

Diga-se, em abono da verdade, que só muito recentemente o assunto foi alvo da devida revisão, merecendo atualizações com os trabalhos de Lina Oliveira, Pedro Dias e Rui Carita, em particular, que trataram do assunto em 2002, 2008 e 2010 respetivamente⁷³, embora Luiza Clode tenha já em 1997 sumariado a verdade dos factos tal como exposta por Aragão, mas num estudo dedicado à pintura flamenga da Madeira⁷⁴. Lina Avelar, em artigo publicado na revista *Monumentos*, nº 19, dedicada à catedral insular, analisou com a devida profundidade os dados publicados por Aragão e distinguiu as atividades desempenhadas por Gil Enes e Pero Anes no sentido de determinar qual o mestre responsável pelos madeiramentos mudéjares das coberturas da Sé; Pedro Dias, na sua *História da Arte Portuguesa no Mundo*, no volume dedicado à Madeira, passou a reconhecer Pero Anes como mestre da Sé, ao contrário do que havia escrito entre 1993 e 2002, e Rui Carita, num artigo da revista *Islenha*, voltou a reatualizar o assunto, contribuindo com uma clara referência ao incontestável pioneirismo científico de António Aragão e Jorge Valdemar Guerra quanto a Pero Anes ser o real autor do monumento mais importante da Madeira e não Gil Enes, entre outras relevantes achegas que mais adiante veremos.

Henrique Henriques de Noronha, historiador setecentista, foi o principal responsável pela errónea atribuição da obra da Sé ao pedreiro Gil Enes. Tal atribuição

⁷² Veja-se por exemplo o texto de Pedro Dias do volume 5 da *História da Arte Em Portugal* de 1993, dedicado ao *Manuelino*: “A arquitetura do gótico final e a decoração manuelina”, no qual, no ponto relativo à “...expansão do manuelino nos territórios de além-mar”, o autor quando se refere à Sé do Funchal limita-se a veicular a tradição que atribui a obra ao “arquiteto Gil Eanes”, p. 90. O mesmo sucedeu-se na História da Arte dirigida por Paulo Pereira de 1995, vol. 2., p. 58. Em 1998 e 2002, novamente em obras de caráter geral ao rever o assunto Pedro Dias refere Pero Anes como mestre, acima do seu auxiliar Gil Enes, mas trata-o erradamente como “mestre pedreiro Pero Ânes”. Cfr. DIAS, Pedro, *História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822): o espaço atlântico*, ed. Círculo de Leitores, Lisboa, 1992, p. 147. *Idem*, *Manuelino: à descoberta da arte do tempo de D. Manuel I*, ed. Electa, ONG Museu Sem Fronteiras, Programa Incremento do Turismo Cultura, Lisboa, 2002, p. 305.

Rafael Cómez também o fez referindo-se a Gil Eanes como arquiteto da obra da Sé em artigo publicado em pleno século XXI, na revista *Monumentos*, nº 19 dedicada à Sé do Funchal. Vide CÓMEZ, Rafael, “Los Grabados de Van Meckenem en la Catedral de Funchal”, in *Monumentos*, nº 19, Lisboa, 2003, p. 33.

⁷³ Cfr. DIAS, Pedro, *Madeira*, in *História da Arte Portuguesa no Mundo*, nº 2, ed. Círculo de Leitores, Lisboa, 2008; OLIVEIRA, Lina, “Estrutura e decoração dos tectos de alfarge”, in *Monumentos...*, *op. cit.*, pp. 41- 49; CARITA, Rui, “O mestre-de-obras da Sé...”, *op. cit.*

⁷⁴ Cfr. PEREIRA, Fernando e CLODE, Luiza, *Museu de Arte Sacra do Funchal: Arte Flamenga*, ed. Edicarte, Funchal, 1997, p. 70.

foi tomada como indiscutível verdade que vinda dos séculos passados e por via de certa literatura, dita historiográfica, entrou na moderna historiografia portuguesa dos finais do século XX e, mesmo, inícios do século XXI. Com base numa descrição, tomada em segunda mão por Henriques de Noronha (ainda por cima errada) e não numa leitura direta da epígrafe de identificação tumular que se encontrava numa lápide em cantaria cinzenta na Igreja de N^a S^a da Conceição da Calheta: “SEPVLTVRA DE GYLY ENES PEDREYRO MESTRE DA SÉ”, o linhagista insular terá exarado categoricamente um erro, isto é, que quem ali se encontrava sepultado seria o

“Architeto de toda esta obra (Sé Catedral)...” que “...foy hum Julianes como se ve na sua sepultura na Igreja de N. S da Conceição da Calheta, obra que tão bem parece de sua mão, na qual se lê: Aqui jaz Julianes Mestre de Obras da Sé”

O mesmo que se encontra representado na base do púlpito da Sé, numa “...cabeça de que há tradição ser a sua efigie”⁷⁵. Ernesto Gonçalves num artigo publicado na revista *Das Artes e da História da Madeira*, naquela que foi, segundo sabemos, a primeira abordagem do século XX ao assunto, pouco ou nada acrescentou à discussão, levando o tema para o estrito plano da fantasia ideológica⁷⁶. Durante o século XX, a atribuição da obra da Sé ao pedreiro Gil Enes adquiriu uma áurea de “veracidade” tal ao ponto da cidade ter atribuído o nome do pedreiro a uma praça por detrás da catedral, “*Gil Enes construtor da Sé*”, como se pode ver na inscrição de uma placa toponímica que ali ainda permanece e que, como aqui tentaremos comprovar, tem todas as razões para ali continuar.

Abordagem diferente traçou o Padre Pita Ferreira, cuja cautela de bom investigador levou-o a testar as insuficiências da tradição. Pita Ferreira terá verificado que na epígrafe de Gil Enes o predicado da oração é “pedreiro mestre” e não “Mestrepedreiro”, pressupondo que da inflexão dos qualificativos nominais podia ser tirada, logicamente, uma só e única conclusão: a do oficial chefe que superintende uma obra ser referido em relação a esta como “mestre” ou “Mestre”, sem ou com letra inicial maiúscula, antes de qualquer outra designação, isto é, de acordo com o cargo ou estatuto que nela própria ocupa, precedendo semelhante nomeação o termo da atividade ou

⁷⁵ Cfr. NORONHA, Henrique Henriques, *Memórias Seculares e Eclesiásticas... op. cit.*, pp. 135,136.

⁷⁶ Vide. GONÇALVES, Ernesto, “Gil Enes: Mestre da Sé”, in *Das Artes e da História da Madeira*, Vol. III, n^o 17-18, Funchal, 1954, pp. 33-34.

especialidade mecânica que exercia: mestre-carpinteiro, mestre-pedreiro, mestre-ourives, mestre-pintor, etc. Na sequência da cuidada análise e para não restarem dúvidas quanto à validade das suas objeções, o cônego da Sé procurou expressões correspondentes na documentação da época. Confirmou a lógica através de dois sólidos exemplos: João de Castilho nomeado como “*mestre das suas obras*” e Fernão Mouseiro designado simplesmente como “*pedreiro-mestre*” da matriz de Santa Cruz, responsável pela empreitada de pedraria da capela-mor da Igreja de Santa Cruz. Devido a esta atenção e rigor científicos foi a primeira vez que a antiga tradição foi posta em causa, e pela lógica afastada, assumindo Pita Ferreira, na sua valiosa monografia sobre a Sé, que Gil Enes deveria “...*ter sido apenas um 'pedreiro-mestre' ou chefe de pedreiros*”⁷⁷. Segundo observou, Gil Enes estaria num nível hierárquico próximo ao de Fernão Mouseiro⁷⁸. Ao trabalho de Pita Ferreira só faltou anexar documentação como António Aragão o fez para dar definitivamente encerrada a questão da autoria da Sé.

Mas, voltando atrás, antes de António Aragão se haver sequer deparado com o caderno de encargos da Alfândega, o mesmo autor já havia encontrado, ainda no Arquivo Regional da Madeira, documentação suficiente para desfazer todas as dúvidas sobre o papel de Pero Anes na construção da Sé. Refira-se o testamento de Pedro Álvares, cujo excerto que interessa passamos a citar:

*“Pedro [A]nes mestre da Sé me deve mil e seiscentos reis de quatrocentas cargas de pedra que lhe acartei e das minhas [cu]stas e não me pagou e mais seiscent[os] reis de cento e sinc[oe]nta e uma mais quatrocentas cargas Ba[rro] mil e seiscentos e quatro reis por carga...”*⁷⁹.

Rui Carita, no artigo que acima referimos, dedicado exclusivamente ao tema e publicado recentemente na revista *Islenha*, deu novos contributos para o entendimento do tipo de supervisão de Pero Anes sobre o estaleiro de obras da Sé, tornando públicas imagens das siglas pertencentes à empreitada do construtor gravadas nas paredes do absidiolo norte, a capela de N^a S^a do Amparo⁸⁰ e na Capela da Encarnação, bem como a

⁷⁷ Cfr. FERREIRA, Manuel Juvenal Pita, *A Sé do Funchal*, ed. Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal, pp. 57-52.

⁷⁸ Embora com estilos de aparelhar e compor as estereotomias diferentes.

⁷⁹ Excerto tal como transcrito por António Aragão, cfr. ARAGÃO, António, *Para a História do Funchal-Pequenos passos*, ed. DRAC, 1979, p. 98.

⁸⁰ Ver anexo. CARITA, Rui, “O Mestre-de-Obras da Sé do Funchal Pêro Anes”, in *Islenha*, nº 46, janeiro-junho de 2010, DRAC. Funchal, pp. 113.122.

carranca de um homem no púlpito que tudo leva a crer ser um (auto?) retrato do construtor – numa articulação escatológica com o lugar do pregador que não é inédita no arte do século XV na Europa. Este artigo veio, mais uma vez, reforçar a atribuição das obras da Sé ao mestre Pero Anes que terá morrido na Madeira e não ao seu homólogo de Coimbra, figura que António Aragão, tal como vimos, vinha a referir, desde os anos setenta, ser o autor da Sé com base na localização de documentos esclarecedores e irrefutáveis.

Recentemente, no âmbito de um levantamento fotográfico para este trabalho, encontramos na verga da porta de acesso ao terraço do absidiolo norte uma sigla semelhante aquela que aparece na carta da avaliação da Praça Direita. Mais uma pista que deixamos, a acrescentar a outras, no que concerne ao nome do construtor do templo, existentes entre a documentação escrita e os aparelhos de cantaria que Pero Anes terá mandado traçar enquanto “*mestre das obras de (Sua) all(eza)*”, como se intitula na avaliação feita na Praça Direita, ou “*mestre da carpintaria*” como é referido no caderno de encargos da Alfândega⁸¹.



Fig. 2: sigla: P° (abreviatura do nome Pero?), Sé do Funchal (© Nuno Rodrigues).

Se é um fato documentado que Pero Anes avaliou e dirigiu obras ao lado de pedreiros é igualmente verdade que desempenhou o ofício da carpintaria na qualidade de carpinteiro chefe de uma equipa de onde constam três criados seus: Bertolameu, Bras

⁸¹ Cfr. COSTA, José Pereira, *A Construção da Alfândega Nova do Funchal*, Coimbra, 1978. Disponível em: <http://books.google.pt> (consultado a 13/06/2013).

e Cosmo⁸². A documentação dá, ainda, outros valiosos testemunhos quanto a avantajada posição social que na cidade do Funchal terá disfrutado, como ter sido proprietário de uma escrava negra ou ter usufruído de jazigo familiar dentro da catedral (honraria concedida apenas aos grandes mestres). Anos depois da sua morte, a sua mulher, de origem Lisboaeta, ainda era conhecida por “mestra da Sé”, afamada, portanto, em função do estatuto do marido. Com base nestas evidências parece-nos que nos cerca de quarenta anos que passou na ilha a desempenhar funções Pero Anes terá riscado, dirigido e supervisionado, até cerca de 1536-38, datas aproximadas da sua morte⁸³, a maioria da obras régias na região da época manuelina⁸⁴, destacando-se, no panorama dos construtores nacionais como um entre os casos concretos conhecidos de grandes carpinteiros que no seu tempo ascenderam ao estatuto de artistas régios para dar conta dos cada vez mais numerosos encargos de carpintaria surgidos com o aparecimento dos estaleiros navais e com o grande surto construtivo de edifícios religiosos e civis das últimas décadas do século XV, primeiras do XVI⁸⁵, muitos dos quais, particularmente templos, por razões técnicas e económicas, mas também de gosto, foram passando a ser cobertos de madeira⁸⁶.

Clarificada a questão da autoria geral da obra de arquitetura, abaixo do mais alto cargo na hierarquia do estaleiro estava mestre Gil Enes, pedreiro, estreito colaborador de Pero Anes, portanto, coautor da obra pela responsabilidade desempenhada quanto a importantes aspetos construtivos e estéticos, como os tipos de aparelhamento e cantaria a utilizar, os modelos estereotómicos ou linguagem decorativa, o rebouco final, etc.

A obra nos aspetos essenciais: planta, articulação espacial entre as partes, tipo de cobertura, etc; terá sido determinada por Pero Anes. A este propósito recorde-se que é

⁸² Cfr. **ARAGÃO**, *Para a História do Funchal*,... *op. cit.*, p. 155.

⁸³ Cfr. **ARAGÃO**, *Para a História do Funchal*,... *op. cit.*, pp. 126-127.

⁸⁴ Os principais intervenientes na construção da Matriz de Santa Cruz são Fernão Mouseiro, “*pedreiro-mestre da dita obra*”, e Godinho “*pedreiro segundo*”, ou seja ambos pedreiros. **PITA**, Ferreira, *Notas para a história da freguesia de Santa Cruz*, in *Das Artes e da História da Madeira*, nº 17 e 18, Funchal, 1954, p. 15. A ausência de um mestre de carpintaria para a referida obra na documentação deixa margem para a forte possibilidade do templo ter sido riscado por Pero Anes como Aragão relembra ao referir que a memória oral dava conta da existência de coberturas mudéjares na Matriz de Santa Cruz. “*Sabemos ainda que as igrejas matrizes de Santa Cruz, Ribeira Brava (ambas dantes com coberturas mudéjares) Ponta do Sol e Calheta foram igrejas patrocinadas pelo próprio monarca.*”. Cfr. **ARAGÃO**, António, *Para a História do Funchal*..., *ob. cit.*, pp. 132-48.

⁸⁵ Vide. **FIGUEIRA**, Luis Manuel Mota dos Santos, *Aspetos Tecnológicos na Decoração da Arquitetura Manuelina*, (Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), Lisboa, 1993.

⁸⁶ Deste artistas régios um deles foi, curiosamente, homónimo daquele, Pero Anes de Coimbra, “*mestre dos paços del Rey nosso senhor*” ou “*mestre das obras de carpintaria, excepto da Ribeira*”, do punho do qual ficou o único debuxo preparatório de um edifício do período manuelino, o mosteiro de São Domingos de Coimbra, do qual o mestre fez “*hũa amostra da obra do dito mosteiro*” metida no auto de toda a obra “*pera sua alteza todo ver*”. *Ibidem*, pp. 56,75-77 e 133.

este e não Gil Anes que aparece em dívida no testamento de Pêro Álvares em 1536 pelos cinco mil tijolos da torre⁸⁷ – estrutura que, como reparou a arquiteta Marta Oliveira, detêm uma extensão aproximada à extensão do corpo da igreja: 50 varas e cumpre, apesar da sua feição aparentemente desmesurada, com o restante plano horizontal do templo a geometria do triângulo quadrado de Pítgoras, uma entre as medidas usuais estabelecidas para os edifícios que só os mestres conheciam na Idade Média através da obra de Vitrúvio, *De architectura*⁸⁸.

António Aragão atribui a responsabilidade da “*edificação da capela-mor, torre, arcaria e construção das próprias paredes*”⁸⁹ a Gil Eanes (proposta com a qual concordamos pelas competências que cabiam a um oficial de pedraria), um encargo com os contornos contratuais do encargo da Matriz de Santa Cruz a que estava obrigado Fernão Mouseiro “*por fazimento da Capella da dita Igreja*”⁹⁰. Acrescentamos que intervenções e correções vindas de cima de Mestre Pero Anes seriam uma constante, sobretudo na etapa da execução das cofragens necessárias à execução das abóbadas artesoadas da cabeceira da Sé. Esse trabalho, tal como os demais, terá sido realizado de forma concertada e em parceria num quadro de “*solidariedade técnica*” que continua a caracterizar a mais corrente das obras dos nossos dias se realizadas no respeito pelas técnicas artesanais seculares⁹¹.

⁸⁷ ARAGÃO, António, *Para a História do Funchal...*, op. cit., p. 126.

⁸⁸ OLIVEIRA, Marta, “A ordem de uma geral maneira de edificar”, in *Monumentos...* op. cit., p. 28-30.

⁸⁹ ARAGÃO, António, *Para a História do Funchal...*, op. cit., p. 101.

⁹⁰ PITA, Ferreira, *Notas para a história da freguesia...*, p. 15.

⁹¹ FIGUEIRA, Luís Manuel Mota dos Santos, *Aspetos Tecnológicos...* op. cit., p. 51.

III – A Oficina de Pedraria de Gil Enes

3.1 A principal oficina de pedraria na *Madeira do Povoamento*

3.1.1. Proposta cronológica

A proposta cronológica para a oficina de Gil Enes no período da *Madeira do Povoamento*⁹² que se segue não constitui uma mera enumeração de obras de arquitetura complementares à obra em estudo, mas sim um instrumento de consulta útil no contexto da análise comparativa entre a escultura arquitetónica da Sé e a restante ainda existente do período na ilha que no capítulo seguinte faremos. Determinar o percurso do mestre pedreiro, e sua suposta oficina de pedraria, passa por traçar, primeiro, e com base em hipóteses verosímeis, um alinhavo, o mais acertado possível, que ligue datas (exatas ou aproximadas) a tipologias e estilos construtivos, onde caibam apenas as construções ou edificados cuja decoração pétreia se assemelha, indiscutivelmente, no *modo de fazer*: formas, iconografia, etc; à decoração pétreia da Sé.

2º Metade do séc. XVI: Gil Enes nasce em parte incerta no continente, provavelmente no centro do país ou região de Lisboa. Terá Gil Enes sido um dos inúmeros simples operários saídos da grande escola do gótico português que foi o Mosteiro da Batalha em busca de trabalho noutras paragens? É bastante provável que este construtor se tenha

⁹² A *Madeira do Povoamento* é um conceito cronológico criado no âmbito do presente estudo e compreende um período de tempo que envolveu todo o processo de povoamento, fixação, exploração económica e estruturação da sociedade insular durante de cerca de um século e meio, durante o qual a ação das gentes madeirenses baseou-se, de acordo com Jerónimo Dias Leite em “*pôr em obra a edificação das igrejas e das vilas e lugares e lavrança de terras*”. Cfr. VIEIRA, Alberto, História da Madeira, Funchal, Ed. Secretária Regional da Educação, 2001, p. 72. O primeiro volume da *História da Madeira: (1420 – 1566) Povoamento e Produção Açucareira*, da autoria do historiador Rui Carita, constitui o estudo de referência para a formulação da circunscrição cronológica criada. No período de maior expansão económica – iniciado a partir de finais do século XV – são criados os concelhos da “Costa do Açúcar”: Ponta do Sol em 1501, Calheta em 1502 e de Santa Cruz em 1515, o Funchal é elevado a cidade em 1508 e imensos mercadores florentinos, genoveses, franceses, flamengos, etc; fixam-se na Madeira. A retração económica e a crise chegaram com o excesso populacional e com a prática usual do curso à ilha a partir de meados do séc. XVI que teve por “epílogo” o terrível saque de Bertrand de Montluc em 1566 à cidade do Funchal e vilas vizinhas. Cfr. *Ibidem*. P. 363-372. Este balizamento cronológico no plano artístico tem por limite aproximado a década de quarenta do século XVI, um período que corresponde à transição das formas e do gosto artístico, da arte tardo-gótica para a *arte nova* ou da renascença a nível da arquitetura e (subestrutura decorativa a ela associada) verificável nas características construtivas e decorativas da Capela da Madre Deus, raríssimo e pontual exemplar do gosto renascentista que despontava. É, todavia, a última construção no arquipélago onde surge escultura integrada como traço distintivo da tradição da estética decorativa tardo-gótica.

formado na tradição construtiva da *escola batalhina*⁹³, escola da grande parte dos mestres pedreiros portugueses da segunda metade do século XVI⁹⁴;

1493 (?) – 1508: Sé do Funchal. O destacado “*pedreiro-mestre da Sé*”, como é mencionado na epígrafe da sua lápide tumular (único testemunho documental da segunda figura na hierarquia das obras da Sé⁹⁵) terá liderado, entre meados de 1493 e 1508, pelo menos desde 1502 de modo ininterrupto⁹⁶, uma companhia de pedreiros na empreitada de pedraria da Sé do Funchal. Este oficial mestre de pedraria, cujo percurso e perfil a historiografia regional e nacional tem ignorado no plano artístico, deve ter desempenhado no estaleiro de obras da Sé um papel cimeiro como estreito colaborador de Pero Anes “*mestre das obras de (Sua) allt(eza)*”⁹⁷ ao manter sobre a sua instrução um grupo específico de homens responsáveis por uma subempreitada de pedraria, dirigida sob o necessário grau de independência face à empreitada geral comandada pelo mestre carpinteiro Pero Anes a quem todos sem exceção, em última instância, deveriam obedecer.

Finais do séc. XV. – 1502: Matriz da Calheta. Terá sido planeada uma remodelação da pequena capela quatrocentista primitiva nos finais do séc. XV. O interregno no estaleiro da Sé por falta de financiamento, que vinha já de 1493 e se acentuou entre cerca de 1500 e 1503, deixa em aberto a hipótese de Gil Enes estar à frente das obras de pedraria da igreja da “*nossa muy amada villa da Calheta*”, como foi descrita nas palavras de D. Manuel, onde o mestre e seus canteiros podem ter laborado sobre as instruções de Pero Anes. Esta hipótese sugerem-na as semelhanças entre os modelos

⁹³ DIAS, Pedro, *Madeira...*, *op. cit.*, p. 53.

⁹⁴ Saúl António Gomes contabilizou entre 1409 e 1504 cerca de setenta e três pedreiros por entre a documentação relativa à obra da Batalha, fora os muitos pedreiros não referidos. GOMES, Saúl, *O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XV*, ed. Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra 1990. p. 445-446. Vide CÓMEZ, Rafael, “Los Grabados de Van Meckenem en la Catedral...”, *op. cit.*

⁹⁵ Ver. fig. 3.

⁹⁶ A 1 de Junho de 1500 o rei a pedido dos representantes da vila isenta a dízima da cal utilizada na construção cujas grandes quantidades que custavam à câmara “*grande agravo*” a esta fazia, pelo que ficamos a saber que no primeiro semestre de 1500 os alicerces já tinham sido lançados. Veja-se a carta de isenção da dízima da cal transcrita com respetivo original manuscrito na documentação do *Tombo 1.º do Registo Geral da Câmara do Funchal: 1.ª Parte*, Vol. 17, pág. 400, doc. n.º 239, publicada em 1973 por Luís Cardoso de Sousa Melo. Ainda assim, só a 18 de Julho de 1500 o novo vedor das obras Bárbaro Gomes, nomeado para o lugar de João Gomes, comunicava ao rei que “*por minguá do dito dinheiro se não fazia nada*”. Só em Agosto de 1502 é tomada uma medida de recurso para angariar verba para o que parece ser o reatar das obras, isto é, fazer reverter os impostos do vinho das vilas da Ponta do Sol e Calheta exclusivamente para as obras da Sé. Cfr. PEREIRA, Fernando Jasmims, *Estudos sobre História...*, *op. cit.*, p. 433 e 444.

⁹⁷ ARAGÃO, *Para a História do Funchal...*, *op. cit.*, p. 152.

compositivos dos constituintes e alguns motivos decorativos dos restos arquitetónicos do período manuelino deste edifício da *Costa de Baixo* e Sé do Funchal, etc⁹⁸. Rui Carita interroga-se sobre a forte hipótese das obras de pedraria, nomeadamente os portais exteriores, estarem avançadas no ano de 1502 por causa do benzimento do templo coincidir com a elevação do povoado a vila no dia 1 de julho de 1502⁹⁹.

1508 – 1515 (janeiro): Alfândega Nova. Gil Enes e seus pedreiros passam às obras vizinhas da Alfândega Nova, para aí trabalhar sob as ordens do mestre de obras reais na ilha, tal como acontecera na Sé¹⁰⁰. Gaspar Frutuoso refere-se à obra das equipas de Gil e Pero Anes, “*a casa d`Alfandega*”, como sendo “*de melhor oficinas que a da Cidade de Lisboa*”¹⁰¹. As semelhanças entre a decoração pétreia da Alfândega e a Sé são flagrantes, a um nível mais significativo do que as semelhanças verificadas entre a catedral e a igreja da Calheta.¹⁰²

1508 (?) – 1517 (outubro): Torre e obras finais da Sé. Findo o “engalgue” do edifício da Alfândega, Gil Enes volta a centrar de novo a sua atenção na fábrica da *Igreja Grande* para terminar o coruchéu da torre da Sé. A 1517, no dia 7 de setembro, restava acabar, ainda, as “*guirlandas*” e peitoris dos absidiolos, restando, também, muito que pagar de obras exteriores já realizadas: 120 moios de cal; 5000 tijolos e azulejos do coruchéu; jornas de oficiais e servidores e mantimentos de um pintor¹⁰³, acabamentos esses que não impediram que Gil Enes já estivesse ocupado com outros encargos desde meados de 1515. Em outubro as obras de pedraria da torre já estavam concluídas pois na

⁹⁸ Ver Anexo II, **fig. 438**.

⁹⁹ Cfr. www.arquipelagos.pt (acedido a 2/06/2013).

¹⁰⁰ Em 1510 as obras da Alfândega Nova já estariam encaminhadas e a exigir crescentes recursos, já que a 26 de Março desse ano o rei ordenara a Fernão Gil, almoxarife, que as 450 arrobas de açúcar devidas à coroa relativas ao 1 % do ano de 1509 fossem incluídas nas 3.000 arrobas anualmente empregues nas obras da Alfândega Nova, implicando isso que as obras já tivessem arrancado, portanto, pelo menos, no ano anterior a esse, 1509, durante o qual a tributação numa importância do 1% ainda não constava do orçamento anual das obras. Cfr. **PEREIRA**, Fernando Jasmins, *Documentos sobre a Madeira no Século XVI existentes no Corpo Cronológico: Análise documental Vol. I – Sumários*, ed. Serviço de Publicações e Divulgação do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, 1990. p. 83. A 28 de Abril de 1515 as obras de pedraria estavam já terminadas, sendo que “*as paredes da Alfândega Nova já teriam atingido o seu termo pois lança-se o pagamento do lavar da madeira com que ‘começaram a travejar as ditas casas da alfândega’.*” **ARAGÃO**, António, *Para a História do Funchal... op. cit.* p. 156.

¹⁰¹ **FRUTUOSO**, Gaspar, *Saudades da Terra...*, *op. cit.*, p. 85.

¹⁰² Ver anexo II.

¹⁰³ Documento do rol de obras e contas do almoxarife João Saraiva de 1517, no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, corpo cronológico. Documento original publicado no *O Archeologo Português*. Lisboa: s.n. 1956, vol. XXX. Pp 161-164. Apud. **VERÍSSIMO**, Nelson, “A Construção...”, *op. cit.*, p. 21. Cfr ainda: www.monumentos.pt (acedido a 8 de Novembro de 2012).

torre estava colocado um dos sinos que o Bispo D. Duarte benzeu e mandou tocar no dia 16 desse mesmo mês durante os atos solenes de sacração da Sé¹⁰⁴.

1516 – 1519/20 (C.): Hospital Velho do Funchal. Ao presumível chefe pedreiro da Sé deve ter sido entregue a empreitada de pedraria das obras do novo hospital da Misericórdia do Funchal, que o rei vinha insistindo que se iniciassem desde 1507¹⁰⁵, obras para as quais só parece ter havido recursos financeiros e mão de obra habilitada (dadas as campanhas “*nas cousas de enobrecimento da terra*” que a cidade, com muito esforço, vinha mantendo) depois de 1515¹⁰⁶. Em carta régia datada de 4 de junho desse ano, D. Manuel manda aplicar nelas, dessa data em diante e até que estas terminassem, os dinheiros da imposição do vinho. Acreditamos, contudo, que só a partir de inícios de 1516 as obras começam. Por volta de 1519 as obras terminavam¹⁰⁷. Do edifício criado a partir do risco de Pero Anes e direção das obras de pedraria de Gil Enes, uma das primeiras fontes da historiografia sobre a Madeira, Gaspar Frutuoso escreveu ser de “*ricas ofinas*”¹⁰⁸, não obstante no século XVII ter sido substituído por um edifício novo maior e com melhor localização¹⁰⁹. O designado “exotismo” decorativo das suas janelas (restauradas no século XX)¹¹⁰ é só uma continuação dos “exotismos” dos territórios do norte e centro da Europa presentes na decoração *marginal* da Sé.

¹⁰⁴ Ver excerto do documento original transcrito na obra do padre Pita Ferreira: FERREIRA, Manuel Juvenal Pita, *A Sé...*, *op. cit.*, p. 53.

¹⁰⁵ Carta *del Rey* ordenando a construção do hospital, a 4 de Maio de 1507. MELO, Luís Cardoso de Sousa, *Tombo 1º...* *op. cit.*, vol. 18, doc. nº 312: fl 31v. p. 502.

¹⁰⁶ *Ibidem*. Não se pode esquecer o fato do rei ter delegado nos oficiais camarários do Funchal, representantes da cidade que se debatiam em 1507 com dificuldades de obtenção de verba, a responsabilidade da realização de proveitosas empreitadas para as suas obras. Entre os mestres de pedraria e carpintaria contrataram os mais capazes pelo preço mais baixo possível o que dadas as possibilidades dos oficiais no Funchal da época e obras em decurso, tal só deve ter acontecido em 1516 com a libertação da mão-de-obra qualificada encarregue das obras da Alfândega e Torre da Sé.

¹⁰⁷ GUERRA, Jorge Valdemar, Funchal: *Breve Cronologia, 1419-1976*, ed. DRAC, separata da publicação Funchal 500 anos: Momentos e Documentos da Nossa Cidade, p. 140.

¹⁰⁸ FRUTUOSO, Gaspar, *Saudades da Terra...*, *op. cit.*, p. 88

¹⁰⁹ Vide. SILVA, Fernando Augusto, MENESES, Carlos de Azevedo. *Elucidário Madeirense*, (1940) Vol. II, ed. Secretaria Regional da Educação e Cultura, Funchal, 1998. Pp. 366 – 367.

¹¹⁰ As duas janelas que estão na Quinta das Cruzes foram ali remontadas já no século vinte, como indicam os números de remontagem gravados na face interna dos blocos pétreos. Porém, as estruturas já haviam sofrido uma primeira desmontagem pelo “*mestre hábil*” contratado por Agostinho de Ornelas e Vasconcelos a 5 de Abril de 1872. Cfr. GOMES, Fátima Freitas, “Agostinho de Ornelas e Vasconcelos: o morgado liberal e a decisão criativa”, in *Islenha*, nº 21 (Jul-Dez.), ed. DRAC, Funchal, 1997, p. 108. Uma janela apresenta um claro recorte mudéjar e nela estão esculpido uns painéis alusivos aos ciclos da fertilidade e da vida: cenas de caça, acasalamento e árvore da vida, etc.; na outra, a célebre janela hiper-naturalista, está representada uma versão *sui generis* do tema de Daniel na Cova dos Leões, misteriosamente duplicado. Na cena do lume direito a silhueta (altura do tronco, largura das ancas e face) sugere ser a representação de uma mulher. Cremos tratar-se de uma reinterpretação livre espontânea tipicamente marginal, narrativa ligada, de certo, à função providenciadora de um hospital, uma casa

1519 – 1530 (C.): Igreja de São Bento da Ribeira Brava. Pero Anes, Gil Enes e outros fazem retomar a atividade construtiva numa importante casa religiosa, na fábrica da qual já havia sido feita (ou enviada do estaleiro da Sé), por volta de 1504, a sua famosa pia, um verdadeiro cálice em ponto grande pelo formato e interessante apoio epigráfico, idêntico aos dos cálices manuelinos, inscrito no rebordo da sua taça onde consta a data do pagamento da peça pela coroa na pessoa do rei. A importância das reformas das suas instalações e encargos explicam-se pelo peso económico subjacente à criação da sua colegiada. Para a paróquia ribeira-bravense terão sido enviados da fábrica da Sé várias obras flamengas entre 1510 e 1520¹¹¹. Aragão perspetivou a hipótese da participação das equipas de Pero Anes nestas obras com base na cobertura mudéjar que uma tradição alegava ter havido nesta igreja, levantada com os recursos da fazenda real¹¹², hipótese que um breve estudo da decoração pétrea que recentemente fizemos parece querer reforçar pela presença de formas e representações características do formulário decorativo *gotizante* nórdico, entre o geometrismo flamejante e o naturalismo *tardo-gótico*, presente, igualmente, na Sé.

1520 – 1530 (C.): Igreja do Espírito Santo da Calheta¹¹³. As funções político-administrativas esperadas pela coroa da instituição paroquial calhetense levam-nos a conjecturar o cenário de alguma urgência vivido na localidade quanto à necessidade de conclusão das obras da fábrica da paróquia, iniciadas nos finais do século XV, como vimos. As últimas campanhas de obras na igreja devem se situar, portanto, na década de vinte do século XVI e nunca depois, isto é, antes de outros encargos privados de somenos importância ou exteriores ao projeto eclesiástico-diocesano de D. Manuel para a Madeira. Não é de excluir a conclusão de pequenas obras de pedraria que estivessem por fazer.

1526 – 1529 (C.): Capela do Loreto e “nobres casas”. Terminadas as obras na construção da paróquia da Calheta, possivelmente do risco de Pero Anes, o “*pedreiro-*

construída, precisamente, para tratar das penas do corpo. A iconografia destas janelas merece um estudo específico e aprofundado.

¹¹¹ O tríptico da *Adoração dos Reis Magos*, o *Tríptico da Ribeira Brava* e uma Nossa Senhora do Rosário, todas datadas de entre 1510 e 1520. Cfr. **FARIA**, Higinio, “Acerca do conjunto de escultura pétrea da Igreja de São Bento da Ribeira Brava”, in *Isleña*, nº 50, Janeiro-Junho, ed. DRAC, Funchal, 2012, p. 35.

¹¹² **ARAGÃO**, António, *Para a História do Funchal...*, op. cit., pp. 132-48.

¹¹³ Vide **ALMEIDA**, José Carlos Ferreira de, *Tesouros Artísticos de Portugal*, Porto, 1988 (obra não consultada).

mestre” “engrandece” a Capela de N^a S^a do Loreto, que D. Joana de Eça, mulher de Pedro Gonçalves (o instituidor da capelania) e camaroeira da Rainha D. Catarina de Habsburgo, manda fazer de novo de acordo com Henrique Henriques de Noronha. Durante as mesmas campanhas de obras são levantadas algumas faustosas moradias¹¹⁴. As obras da capela terminaram por volta de 1530 já que a pia de “*estilo renascença*” foi para ai mandada nessa data, quando se ultimavam as obras¹¹⁵. Henrique, Henriques de Noronha deixou-nos um dado extremamente importante: a capela primitiva tinha embutido no cimo do seu portal o escudo heráldico dos Câmaras, atestando a origem nobre de uma das famílias mais influentes da corte do rei D. João III¹¹⁶. A decoração presente, quer na capela, quer no conjunto dos outros edifícios civis, infelizmente desaparecidos, mantêm similitudes com a decoração arquitetónica da Sé.

1530 – 1539 (C.): Capela de N^a S^a da Conceição da Serra de Água do Arco da Calheta. Começamos por recordar que foi nos restos desta igreja que foi encontrada a lápide tumular de Gil Enes. Henrique Henriques de Noronha, linhagista insular, refere sobre a construção o seguinte: “*foi obra primorosa...com muito luzimento e boas pinturas.*”¹¹⁷. Sobre a capela nas *Saudades da Terra* vem referido que o seu comitente “...*poz por armas as quinas portuguesas em aspa*”¹¹⁸. O mestre terá sido sepultado vários anos depois de 1539, pois o seu proprietário, Gonçalo Afonso de Aviz Trastamara Fernandes, conhecido como o “Máscara de Ferro Português”, filho do Rei

¹¹⁴A atribuição da autoria destas obras à equipa dos mestres da Sé é consensual, sobretudo, no tocante às obras de pedraria, visto as duas gárgulas e o portal da sacristia não apresentarem claras similitudes formais e icnográficas com tudo o que resto na região a não ser com todas as obras que Gil Eanes deixou para trás, como com grande advertência sugeriu interrogativamente Rui Carita: “*Para além do mais, alguns pormenores, ainda levam a outras reflexões. Por exemplo, duas gárgulas com figuras antropomórficas, segurando um canhão, entre outras, lembram indubitavelmente as gárgulas da antiga alfândega do Funchal. Hoje Assembleia Legislativa Regional. Teria os canteiros da Alfândega trabalhado para o Loreto?*” Cfr. **CARITA**, Rui, “O notável espólio da capela do Loreto”, in *Diário de Notícias*, Revista. – Funchal, 2 de Julho de 1995. p. 12. Sobre as casas *vide*. **SILVA**, Fernando Augusto, **MENESES**, (1940), Carlos de Azevedo. *Elucidário Madeirense*, Vol. III, Secretaria Regional da Educação e Cultura, – 4^a ed. Funchal, 1978. p. 457.

Um vestígio que ficou desse núcleo habitacional *manuelino*, entretanto desaparecido, foi um portal da antiga residência paroquial do Loreto, que foi fotografado antes de passar, infelizmente, para os anais da memória da arquitetura quinhentista da Madeira. Os seus basamentos decorados pelos usuais perfis geométricos elaborados de tipo flamejante e rostos de folhagem nas corbelhas dos pequenos capitéis são elementos que, ao nível do estilo e linguagem, estão próximos dos que se podem encontrar nos portais de edifícios levantados pelas equipas dirigidas por Pero Anes. *Vide*. **LIZARDO**, João, “A chamada *Casa de Colombo* no Funchal e as relações artísticas na Época dos Descobrimentos”, in *Islenha*, nº 12, (Jan.-Jun), Funchal, 1993, p. 163.

¹¹⁵ **CARITA**, Rui, “O notável espólio...”, *op. cit.*, *ibidem*.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Cfr. **SILVA**, Fernando Augusto, **MENESES**, Carlos de Azevedo, (1940), *Elucidário Madeirense...* *op. cit.*, pp 15-16.

¹¹⁸ *Ibidem*.

D. Afonso V e da rainha D. Joana de Castela, desterrado na ilha por razões sucessórias¹¹⁹, foi sepultado aí a 15 de junho desse ano. As obras nessa capela prolongaram-se, faltando em 1546 fazer a sacristia para nela “*se guardarem os ornamentos*”¹²⁰.

1520 – 1540 (C.): Capela da Encarnação. Rui Carita situa a construção desta capela entre 1530 e 1540¹²¹, hipótese perfeitamente válida já que o seu principal instituidor António Mealheiro, segundo Aragão, só terá morrido em 1565¹²². É nesta capela que se encontram as mais claras evidências da obra alargada dos parceiros de Pero Anes, nomeadamente nos paralelismos decorativos que mantêm com a Sé, tais como as mesmas articulações escatológicas entre o “devoto artífice cristão” e o demónio e as siglas de canteiro das quais de destacam a letra “R”. Uma leitura atenta aos edifícios de épocas de encruzilhadas estéticas, como é a época manuelina, com base numa interpretação dos detalhes decorativos reconhece nos capitéis do portal da Capela da Encarnação um repertório erudito da primeira renascença composto por enrolamentos de folhas de louro, entre outros ornatos da ourivesaria, recorrentes na ornamentação “*ao romano*” e patentes antes da segunda década do século XVI apenas na *Bíblia dos Jerónimos* ou na *Leitura Nova*¹²³ – manuscrito que foi “*um autêntico laboratório de*

¹¹⁹ Vide. CLODE, Peter Luís, *A descendência de D. Gonçalo Afonso D'Avis Trastâmara Fernandes ou Gonçalo Fernandes da Serra de água: o Máscara de Ferro Português*. Funchal. Ed. DRAC, 1983.

¹²⁰ Testamento de Isabel Fernandes mulher de Gonçalo Fernandes da Serra de Água, transcrito por Luís Francisco de Sousa Melo, *ibidem*, p. 266.

¹²¹ Cfr. www.arquipelagos.pt (consultado a 2/06/2013).

¹²² Cfr. ARAGÃO, António, “A Igreja da Encarnação”, in *Atlântico: revista de temas culturais*: 1939, p. 76. SOUSA, João José, “Os Mialheiros – Séc. XVI”, in *Isleha*. nº 9 (Jul.-Dez. , ed. DRAC, Funchal, 1991, p. 50. Com base nas semelhanças arquitetónicas e decorativas entre a Capela da Encarnação e a Sé e na datação do famoso tríptico da Encarnação, 1510-1515, Luiza Clode considera a construção como sendo obra subsequente à Sé. Convém notar que Aragão refere que o tríptico pode ter sido para aí enviado apenas no século XVII quando Maria Acciaiuoli “*mandou fazer a capela-mor*”, isto é, reequipá-la. Tendo em conta os aspetos artístico-cronológicos e historiográficos traçados consideramos ainda a possibilidade de Gil Enes ser o construtor responsável pelo acabamento da Capela da Encarnação construída, provavelmente, entre cerca de 1530 e 1540. Repare-se que é a única igreja da ilha da época revestida na sua totalidade por um abobadamento pétreo, da nave à capela-mor, onde não se verifica qualquer tipo de obra mudéjar como as que terão sido executadas na Sé e matrizes da costa sul pelo carpinteiro de “*sua alteza*”. Presume-se que, tratando-se de uma capela-privada encomendada já nas décadas de vinte ou trinta do século XVI, visto não haver notícias de aí se encontrar sepultado o primeiro Mialheiro que chegou à Madeira, Pedro Gonçalves Mialheiro, mas sim o neto António Mealheiro¹²², tenha sido o mestre-pedreiro Gil Enes e não Pero Anes, mestre das obras reais a concluí-la. A data proposta pela historiografia, a mais sólida e consensual: 1520-1540, levanta igualmente problemas quanto à supervisão de Pero Anes sobre esta mesma obra visto que Pero Anes entre 1536 e 1538 já não se encontraria vivo e o seu comitente António Mialheiro por volta de 1530 seria ainda um adolescente, questão que fica em aberto e a merecer aprofundamento num estudo específico.

ARAGÃO, António, “A Igreja da Encarnação”..., *op. cit.*, p. 74 e 75.

¹²³ Em especial nos frontispícios das *Legitimações I*, de data incerta, *Livro 4 de Além-Douro*, de 1513, ou no *Livro 3 dos Místicos*, de 1516. Cfr. DESWARTE, Sylvie, *Les enluminures de la Leitura Nova (1504-*

formas e de iconografia”¹²⁴. Esses motivos são inusuais para a gramática decorativa corrente na ilha até à primeira década do século XVI, marcada, predominantemente, pelo naturalismo gótico “*ao moderno*”¹²⁵ de inspiração franco-flamenga.

3.1.2 A oficina de pedraria da Sé, uma companha alargada?

O panorama dos trabalhos de pedraria na Sé, nos aspetos da composição e organização do estaleiro: proveniência dos homens; tipos de contratos firmados dentro de cada empreitada; parcerias laborais estabelecidas; entrosamento de gostos e estéticas que marcaram a cultura artística e arquitetónica do Funchal, etc., só pode ser desenhado por alto, à falta de mais informação documental, a partir de uma análise aos obreiros que estiveram por detrás da construção dos edifícios da *Cidade do Açúcar*.

É num quadro de “arranjos” contratuais que a oficina de pedraria montada sobre a suposta chefia de Gil Eanes para a construção da Sé do Funchal deve ser vista, isto é, mais como uma companha a ser formada do que como uma “empresa” já estabelecida, de acordo com o que o rei objetivamente refere quando determina a contratação de mão de obra especializada para erguer a antiga misericórdia do Funchal:

*“E Depois de Saberdes o tamanho de que há de seer tomarres amtre vos mestres De pedraria E carrpãntaria com que pouco mais ou menos Avalliees oque Dhum mester E Doutro pode o dito espritall fazer de custo E emviarnolloeos Dizer.”*¹²⁶

Tal equipa não deve ser tida, pois, como um grupo indissolúvel formado apenas por homens próximos do mestre, aprendizes e oficiais subalternos chegados a ele por laços de parentesco ou outro tipo de vínculo socioprofissional, que o acompanharam

1552): *étude sur la culture artistique au Portugal au temps de l'Humanisme.*, ed. Fundação Calouste Gulbenkian; Centro Cultural Português, Paris, 1977, p. 43-45.

¹²⁴ PEREIRA, Paulo, “Os Livros Iluminados no Período Manuelino”, in *História da Arte Portuguesa no Mundo*, ed. Temas e Debates, Lisboa, 1995, p. 98

¹²⁵ As folhas de louro apanhadas por fitas, e não a folha de louro solta que surge já nas obras de Mateus Fernandes na Batalha, no Claustro Real, aparece com larga recorrência na escultura arquitetónica da época apenas na segunda década do século XVI, nos grandes estaleiros onde ocorria maior fusão de gramáticas decorativas, como, por exemplo, as obras de pedraria do Claustro do Silêncio, de cerca de 1517. Neste conjunto a folha de louro aparece já em enrolamentos barroquizantes idênticos as composições da *Leitura Nova e Bíblia dos Jerónimos*. Este mesmo vocábulo vegetal aparece na Casa das Conchas de Salamanca, no ante peito de uma janela por volta de 1517, desta feita em dois medalhões lauráceos heráldicos suportados por um *putti* tenente. Cfr. VILLAR, Julián Alvarez, “La Introducción del Renacimiento en Salamanca”, in *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, ed. Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1981, pp. 91-92.

¹²⁶ MELO, Luís Cardoso de Sousa, *Tombo I*... *op. cit.*, Vol. 18, doc. n.º 302, p. 492.

vindos da metrópole em busca das oportunidades nascentes com o povoamento e surto construtivo do período manuelino na ilha. De acordo com as regras mesterais da época medieval, e no quadro da própria realidade funchalense – como se pode, aliás, inferir da oficina de carpintaria de Pero Anes, cuja constituição é bem conhecida, quer quanto aos nomes dos seus elementos, quer quanto ao tipo de laço senhorial que ligava o mestre a alguns dos seus subalternos, como já vimos; – é presumível que Gil Eanes, na sua condição de reconhecido e examinado oficial, mantivesse sobre a alçada das suas empreitadas um pequeno núcleo de obreiros (em particular canteiros) homens adstritos à sua loja de acordo com os preceitos e regras corporativas da época, porém quanto a isso a documentação existente nada refere. Estamos, no entanto, convencidos que outros oficiais terão sido contratados para integrar a subempreitada de pedraria. Como entender, pois, o aparecimento no tempo e no espaço dos diferentes *modus operandi* no contexto construtivo das obras de pedraria na ilha?¹²⁷ A par e passo com a comprovada diversidade de artistas residentes ou estantes no Funchal e resto da ilha (muitos de diferentes nacionalidades) por finais do século XV e inícios do XVI, estão os díspares estilos construtivos no que toca à feitura da arquitetura “*ao moderno*” que a escultura arquitetónica remanescente da época na região, e num espaço de tempo correspondente à vida ativa de um oficial, nos permite encontrar¹²⁸.

Para dar respostas mais concretas a estas as evidências materiais seria necessário construir hipotéticos percursos artísticos, cruzando os dados de teor cronológico e geográfico existentes na documentação para cada um dos oficiais com os dados de várias análises no campo das formas artísticas. Foi esse o objetivo da nossa proposta cronológica para a “oficina de Gil Enes” na *Madeira do Povoamento* ao circunscrevermos relações artísticas e laborais pelas pistas documentais deixadas e pelas formas análogas de construir e decorar, o que voltaremos a fazer mas numa escala menor. Elenquemos, assim, todos os pedreiros conhecidos que trabalharam no Funchal durante os anos em que foram sendo preparadas ou decorreram as obras da Sé. Escrutinamos caso a caso, e da forma mais sintética possível, as necessárias considerações quanto à possível participação desses qualificados metes na

¹²⁷ Ver Anexo II, **fig. 62,63,64 236, 467.**

¹²⁸ Quanto às diferenças formais bastante claras entre determinadas, constatáveis no terreno, fazemos nossas as palavras de Pedro Dias: “*Se um aparelhador formado na Batalha se deslocava para as Caldas, para Santarém ou para Leiria, os perfis dos arcos, bases, capitéis, etc., ganham aí as formas que tinham no estaleiro de origem. O mesmo acontecia com a saída de canteiros decoradores ou mesmo mestre-de-obras*”. DIAS, Pedro, *A Arquitetura Gótica Portuguesa*, ed. Editorial Estampa. Lisboa 1994. p. 40. Ver Anexo II, **figs 27, 63 e 64.**

magnificante obra da coroa, análise a que nos obrigam previamente evidências bastante sugestivas.

Temos que recuar ao período entre 1489 e 1500, correspondente à primeira fase da construção do Convento de Santa Clara, obra de maior vulto que então decorria no Funchal, para nos depararmos com as primeiras referências claras e significativas por parte da documentação à ação de mestres pedreiros. Já nesse período laboravam no Funchal os seguintes homens: “*Jom Cordeiro, Garcia Camelo, Rui Gomes, Symam Rodriguez, Antam de França, Fernão Gomes e de Gomez Garcia*”¹²⁹. De entre estes homens o registo mais antigo da direção de uma obra de significativa exigência e relevante importância simbólica para cidade do Funchal vai para Antam de França, que recebeu um pagamento da câmara de mil e trezentos reis em 1489 “*por acaretar as pedras da picota...e de suas mãos de armar o pee da dicta picota*”¹³⁰, embora saibamos que oito anos antes Joam Cordeiro fabricava uma casa particular, a casa de Martim Afonso Galego, na rua dos Mercadores¹³¹. De outros ainda temos notícia: a 24 de abril, “Afonso Esreuez” (Estevez) fora nomeado mordomo do mester dos pedreiros¹³² e em 1488 “*João Gonçalluez pedreiro*” era nomeado por um ano procurador da cidade em representação da Casa dos Vinte e Quatro do Funchal¹³³, criada já em 1484¹³⁴.

O pelourinho que esse tal Antam de França, (ou Antoine/António) de nacionalidade francesa, como o indica o antropónimo – origem toponímica à qual o hábito popular ia buscar os apelidos para muitos artistas estrangeiros – terá “armado”, isto é, aparelhado, não se trata do pelourinho de que ficaram os restos no Museu da Quinta das Cruzes, enviado do continente no segundo ou terceiro decénio do século XVI quando se deu o arranjo definitivo da Praça Nova¹³⁵ constituído de calcário-brecha da Serra da Arrábida, mas sim um pelourinho desaparecido em cantaria da região.

Quanto a outras obras, e antes de avançarmos para o século XVI, em 1491 Pero Doeiras corrigiu os açougues auxiliado por carpinteiros e em 1492 a Casa da Câmara e Paço dos Tabelaes estavam levantados só faltando rebocá-los, encaná-las e telhá-las.

¹²⁹ Cfr. **ARAGÃO**, António, *Para a História do Funchal...*, op. cit., p. 116.

¹³⁰ **PEREIRA**, José da Costa (transcrição), *Vereações da Câmara Municipal do Funchal. Século XV*, Livro de Vereações nº 1297, 1491-92, (fl. 22), ed. CEHA, Funchal, 1995, p. 238.

¹³¹ *Ibidem*, Livro de Vereações nº 1122, 1481-82, fl. 31 vº, fl. 34, p. 74 e 76.

¹³² *Ibidem*, Livro de Vereações nº 1298, 1485-86, fl. 70 vº, p. 142.

¹³³ *Ibidem*, Livro de Vereações nº 1299, 1488-89, fl. 17, p. 202.

¹³⁴ Cfr. **VIEIRA**, Alberto, *História da Madeira...* op. cit. p. 130.

¹³⁵ *Ibidem*. 151.

Aragão enfatiza, apenas, a tarefa do reboco de que ficara encarregue, nessa obra, o pedreiro de Setúbal:

“...a 27 de Abril de 1492 Fernam Gomes, pedreiro, morador na vila de Setúbal mas estante no Funchal, foi encarregado de acabar a Casa da Câmara e Paço dos Tabeliães ou, mais exatamente, de os rebocar, pelo que se verifica terem as obras então atingido o seu termo”¹³⁶;

Uma leitura atenta da escritura do contrato revela, contudo, dados que devem ser tidos muito em conta, permitindo ir mais além do que foi Aragão nas suas considerações. Fernão Gomes não só foi incumbido dessa tarefa como também de

“...telhar... a casa que está antre elas...” bem como “de ffazer todolos encanamentos das ditas cassas da sorte que estão compeçadas as casas de Luis Alvarez almoxariffe e assentar seus canos com sseus canos com sseu peytoril...” e ainda “hũu pedaço de parede sobre a porta do jogo da pella”¹³⁷.

A empreitada toda fora avaliada em catorze mil reis. Perante estes dados e perante o fato do pedreiro estar referenciado como oficial estante, não se pode concluir se não que Fernão Gomes era um mestre de obras qualificado que tratava de várias etapas construtivas, da construção à decoração, visto ter sido encarregue da construção de paredes e de goteiras (provavelmente gárgulas figurativas pelo fausto que poderia caracterizar a mencionada moradia civil, pertença de um importante dignitário como um almoxarife) vindo do reino e não um simples pedreiro, se bem que alguns obreiros, tidos como simples mecânicos, foram notáveis construtores¹³⁸.

Três anos depois, a 10 de setembro de 1495, Garcia Gomes, pedreiro, dirigia as obras de edificação da Casa de João Esmeraldo conhecida como Casa Colombo, edifício no geral gótico, com elementos decorativos de feição ibérica ou mudéjar, como a janela

¹³⁶ **ARAGÃO**, António, *Para a História do Funchal...*, op. cit., p. 121 e 57.

¹³⁷ Cfr. **PEREIRA**, José da Costa, *Vereações da Câmara...* op. cit, Livro de Vereações nº 1300, 1491- 92, fl. 76, p. 321.

¹³⁸ Como refletem as palavras de Aragão sobre Garcia Gomes:

“...a propósito da “Casa de Colombo” que, embora o seu construtor, Garcia Gomes, não passasse, na hierarquia profissional, dum simples pedreiro, o facto de ter edificado tão bem concebia construção demonstra não só a sua comprovada qualidade e conhecimentos como, ao mesmo tempo, deixa supor o nível superior dos oficiais de pedraria que, a par dos qualificados mestres de obras, passaram então ao Funchal...”. Cfr. **ARAGÃO**, António, *Para a História do Funchal...*, op cit., p. 57.

de dois lumes de vãos de volta perfeita, capitéis cubiculares, ou em cesta, decorados com mascarões de momos, de desenho e modelação esquemática, e uma cartela com a inscrição: “*JHS 1494 Maria*”¹³⁹, que ficou conservada na Quinta da Palmeira. O mesmo pedreiro também se comprometeu a corrigir a fonte de João Dinis¹⁴⁰. Em função da nomenclatura que consta da documentação não podemos afirmar que Garcia Gomes não fosse um simples pedreiro, já a obra da Casa Colombo e o facto de corrigir uma fonte pública indiciam o oposto, de modo que cabe sempre relativizar o valor da nomenclatura corrente na documentação perante as evidências da qualidade das obras e respetivos autores em causa.

Em 1513 o monarca nomeia um pedreiro espanhol da região de Cáceres, possivelmente já residente na cidade do Funchal, como “*mestre das nossas obras que na dita Ilha mandarmos fazer*”¹⁴¹. Em 1513 a Sé do Funchal já estava quase toda concluída (menos a torre) e logo quase todas as peças de escultura que nela estão integradas. Escrutinar os passos que terá dado esta figura em época anterior a 1513 é, pois, tarefa infrutífera roçando a adivinhação. Convém sublinhar, contudo, a importância de estarmos perante a única nomeação documentada na região no reinado de D. Manuel. Terá tal nomeação sido resultado do desempenho desse oficial enquanto pedreiro-aparelhador nas obras de pedraria no Funchal? Como terá logrado subir na hierarquia dos mestres regionais? Que obras lhe terão cabido? Terá João de Cáceres se notabilizado ao ponto de terminada a fábrica da Sé seguir um rumo independente da companhia criada durante a organização do estaleiro catedralício? Tudo conjecturas. Note-se, contudo, que João de Cáceres terá sido nomeado, precisamente, para continuar ou iniciar obras da coroa. Como confirma a documentação, ficamos, sem dúvidas, na presença de mais um mestre de obras, além dos dois mestres da Sé, do “*pedreiro procurador camarário*” representante da Casa dos Vinte e Quatro e de Fernão Gomes, que terão vindo ambos para a Madeira para dar conta dos muitos encargos surgidos com o furor construtivo do povoamento alimentado pela riqueza da safra açucareira.

Depois da lápide tumular de Gil Enes, encontrada junto à vila da Calheta no local onde antes se edificava a pequena capela de morgadio dos Fernandes do Arco, o documento mais significativo quanto ao envolvimento de obreiros nas obras da coroa no Funchal, entre as quais obviamente a Sé, é a avaliação feita por Pero Anes em 1517,

¹³⁹ *Ibidem*, pp. 57,168,169. Ver Anexo II, **fig. 467**.

¹⁴⁰ PEREIRA, José da Costa, *Vereações da Câmara...*, *op. cit.*, Livro de Vereações nº 1301, 1496 - 96, fl. 60 e 61, p. 386.

¹⁴¹ ARAGÃO, António, *Pequenos Passos para a História do Funchal*, p. 106.

necessária à abertura da Praça Direita e de que já acima falamos. Além do certificado de execução do ato avaliativo nessa carta figuram os nomes de três oficiais presentes: Pero Anes, João Rodriguez e Mateus Rodriguez¹⁴². Vale-nos a pertinência característica das análises de António Aragão à realidade mesteiral insular da época – habituado como estava a uma sólida *práxis* nos assuntos dos ofícios mecânicos enquanto polivalente homem da artes e da história. Sobre a possível origem mesteiral desses auxiliares de Pero Anes o investigador aponta o fato da avaliação de 3 de dezembro de 1517 incidir sobre obras de demolição de aparelhos de pedra das casas a derrubar bem como as sua telhas apôs a qual se seguiram, dois dias depois, as avaliações de madeira pelo que se torna perfeitamente verosímil que esses avaliadores fossem pedreiros e, em razão disto, parceiros de Pero Anes nas obras da Sé, então já realizadas.

Este elemento documental pode, na teoria, estar ligado a outro elemento de identificação dos obreiros da pedra da Sé, as siglas de canteiros. Segundo os estudos de gliptografia é sabido que as siglas gravadas nas pedras de um edifício correspondiam normalmente a uma oficina, já que, regra geral, o mestre de obras cedia as siglas aos canteiros contratados ou já adstritos à sua loja. Mas como a própria exceção confirma a regra nem sempre terá sido assim. Vejamos que se o regime de obras abrangesse uma subempreitada os pedreiros mestres parceiros, em minoria, usariam as suas próprias siglas para marcar as peças executadas no sentido de garantirem a sua devida identificação e respetivo pagamento. Uma situação do tipo dever-se-ia, posto isso, à necessidade de contratação de um ou mais oficiais particularmente especializados ou proficientes no âmbito de uma obra excecional.

Os caracteres que os pedreiros marcavam nas pedras podiam ser, essencialmente, dos seguintes tipos: *alfabetiformes*, geométricos ou iconográficos. No conjunto de siglas identificadas na Sé encontramos os três tipos. Quanto aos alfabetiformes, um deles é a sigla R, maiúscula, que aparece quer no púlpito da Sé, (ai incessantemente gravada) quer no portal da Capela da Encarnação, onde o negativo digitado recebeu cal branca de modo a destacar e preservar o registo gráfico do autor da peça talhada. Será esta sigla alfabetiforme uma inicial de um patronímico, porventura uma marca resultante do trabalho em parceria dos pedreiros João e Mateus Rodriguez? Vendo bem não seria a primeira marca de canteiro na Sé com valor textual ou, como também podemos chamar, um “*signo de honra*”¹⁴³, individual e intransmissível. Recorde-se a abreviatura do nome

¹⁴² A.R.M., Câmara Municipal do Funchal, Cx. Nº, *op. cit.*

¹⁴³ PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre...*, *op. cit.*, p. 180.

do mestre Pero Anes no portal do absidiolo, semelhante à abreviatura manuscrita na documentação¹⁴⁴. A haver um grau de parentesco no patronímico Rodriguez que grau os unia? Foram irmãos e trabalharam para Pero Anes como pedreiros da sua confiança, tal como parece sugerir a avaliação feita em conjunto com o carpinteiro? Para além destas fortes conjecturas não nos é lícito avançar mais.

Considerados alguns dados quanto aos registos documentais (escrito, epigráfico e gliptográfico) dos obreiros que laboraram na Sé ou no Funchal, em simultâneo com a ereção da catedral, fica a pergunta, quais destes esculpiram e aparelharam pedra decorada no estaleiro catedralício? Com efeito, de todos os obreiros da pedra mencionados na documentação a trabalhar na cidade do Funchal pelos finais do séc. XV e inícios do XVI figuram como “candidatos” de primeira linha a ocupar os lugares de uma equipa de canteiros da Sé, Gil Enes e os avaliadores parceiros de Pero Anes, João e Mateus Rodriguez. Colocamos em linha de conta, também, embora em segundo lugar, Fernão Gomes pela participação em empreitadas em obras pagas pela fazenda real, como o Paço dos Tabeliães, ou – porque não? – António de França, pedreiro responsável por uma obra de pedraria que exigia o domínio de segredos de ordem técnica e decorativa, exigidos ao categorizado pedreiro como o primeiro pelourinho do Funchal. João de Cáceres está documentado como mestre pedreiro, que não é exatamente o mesmo que mestre canteiro, mas, de qualquer modo, à falta de mais informação, é válido supor a sua participação na equipa de canteiros decoradores da Sé¹⁴⁵.

De acordo com o levantamento das siglas marcadas em blocos com decoração icónica ou elaborados na sua composição para integrarem um modelo estereotómico, e partindo do princípio que, por regra, a uma sigla corresponde o labor de um cinzel¹⁴⁶, é possível estabelecer que seriam, seguramente, mais de cinco os canteiros especializados na escultura arquitetónica. No bloco de uma nervura da abóbada do batistério está gravada uma **maceta**, na base da escadaria do púlpito onde aparecem as carrancas de um homem e do *diabo-burro* está a sigla *alfabetiforme* **R**, um signo de honra, marcada

¹⁴⁴ Paulo Pereira refere, como exemplo, o signo de honra de Peter Parler, mestre de obras da Catedral de Praga. *Ibidem*.

¹⁴⁵ Não deixa de ser curiosa a presença, em particular, destes dois pedreiros de origem estrangeira no período de construção da Sé em face da presença dos motivos decorativos franco-flamengos que a caracterizam e que chegavam a Portugal nos primeiros anos do século XVI por via da gravura - boa parte difundida de Espanha. Um dos primeiros impressores em Portugal foi Rodrigo Alvares que se achegou a Portugal vindo de Salamanca, mas de provável origem Alemã, o segundo e de todos o mais importante foi Valentim Fernandes. Cfr. **DESWARTE**, Sylvie, *Les Enlumineurs de la 'Leitura Nova'...*, *op. cit.*, p. 149.

¹⁴⁶ *Vide*. **CHARREU**, Leonardo, “Apontamentos de gliptografia medieval portuguesa: siglas medievais de Estremoz”, in *Almadan*, nº 6, ed. Centro de Arqueologia de Almada, 1997.

mais de dez vezes, no bloco final da base torsa de um merlão do absidiolo sul está uma **ampulheta simples**, no mesmo constituinte de um outro merlão um **S** e noutro merlão ainda um **X**. Outros canteiros cujo nome não é possível precisar ou sequer propor também terão lavrado pedra na Sé pois as pinturas marmóreas aplicadas no interior da Sé podem ocultar outras siglas marcadas em blocos decorados com motivos icónicos e ornamentais. Ao todo o número de siglas levantadas ascende a vinte, cerca de vinte e três, com duas a constituírem numa sobreposição de duas anteriores, a que mistura a grafia de um S com um círculo e um esquadro com uma ampulheta. É possível que algumas das siglas alfabéticas (iniciais de nomes próprios/patronímicos?) sejam as marcas dos canteiros do topo da hierarquia mais proficientes e aos quais cabia a execução das representações escultóricas mais relevantes e de maior exigência técnica como o evidencia a insistente reprodução da sigla R da base da escadaria do púlpito, estrutura onde se encontram precisamente integradas duas das esculturas mais significativas do conjunto. Note-se que no portal da Capela da Encarnação foi siglada o mesmo R do púlpito da Sé, o que não deixa de constituir – se não uma importante pista do real nome do executor – um argumento irrefutável, pelo menos, da importância da feitura tanto de uma estrutura como da outra, confiada, possivelmente, à mão do mesmo canteiro ou grupo de canteiros, que “assinavam” com a marca R.

As siglas iconográficas, nomeadamente as simplificações gráficas das macetas, das escacilhadeiras, das régua, dos esquadros sobrepostos aos compassos e as sutas, mas também as geométricas, podem remeter para o grupo de simples silheiros, responsáveis pelo simples corte e assentamento dos blocos, da base da hierarquia, ou, as mais simples de todas, para os cabouqueiros que marcavam as pedras talhadas à medida já na pedreira, quando a encomenda chegava do estaleiro; por receberem (tal como os simples canteiros ou canteiros decoradores) à unidade executada¹⁴⁷. (ver fig. 4).

¹⁴⁷ **ROMS**, Cédric, “Carriers de Tonnerre (Yone) et de Troyes (Aube) au Moyen Âge et à l’époque modern”, in *Carriers et bâtisseurs de la période préindustrielle: Europe et régions limitrofes*, **GÉLY**, Jean-Pierre et Jacqueline Lorenz (Dir.), ed. Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 2011, pp. 260-263.

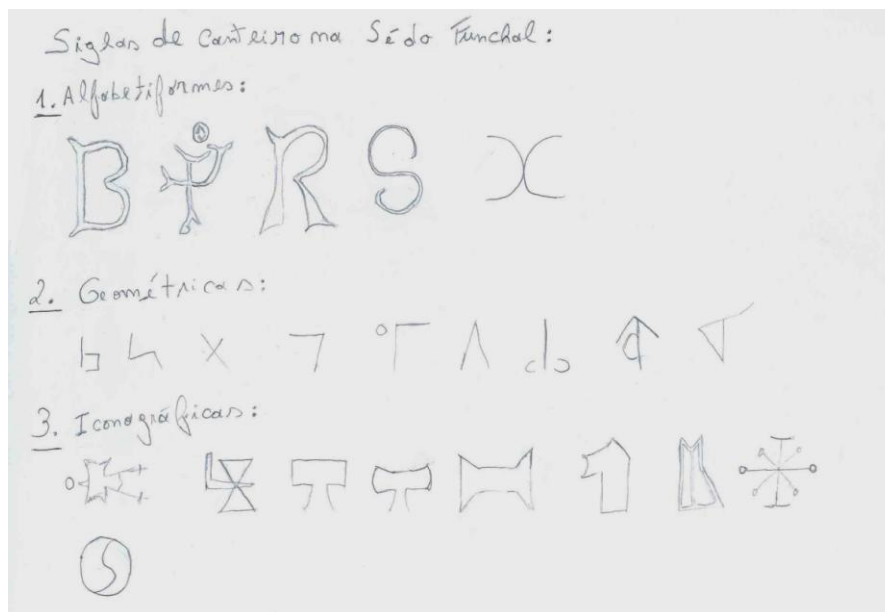


Fig. 3: legenda com as siglas de canteiro encontradas na Sé do Funchal (© Higinio Faria).

3.1.3 Gil Enes: perfil socioprofissional e artístico

Antes de discorrermos sobre hipóteses arvoradas no terreno geral da historiografia baseadas nas condições socioprofissionais de um oficial de pedraria dos inícios do século XVI, convém começar por dizer que o único testemunho concreto conhecido que liga categoricamente o nome de um pedreiro à Sé é a lápide tumular de Gil Enes onde foi epigrafada a referência à personalidade da pessoa sob ela sepultada, como já vimos.



Fig. 4: Lápide tumular de Gil Enes, c. 1540, Quinta das Cruzes, proveniente da Capela de N^a S^a da Conceição da Serra da Água do Arco da Calheta (© Higinio Faria).

O fato desse tal mestre ter sido sepultado no interior da capela privada de N^a S^a da Conceição da Serra de Água do Arco da Calheta – templo que embora desaparecido não deixa de ser emblemático sobre todos os pontos de vista: artístico, político e simbólico por se tratar de pano de fundo de uma das histórias mais intrigantes da dinastia de Avis – e não na Sé do Funchal deve constituir um certificado quanto a dois importantes aspetos da sua vida e obra: o primeiro é ter sido um importante mestre em função da honraria concedida, o segundo, indicar, portanto, a possibilidade de se tratar de um templo concebido pelo próprio mestre o que não aconteceu na obra da Sé. Com base na constatação, nada subliminar, deste fato já é válido elevar o pedreiro ao estatuto de “Mestres de obras”, aos quais unicamente era concedido ficarem sepultados nos edifícios por eles concebidos, caso de Mateus Fernandes, sepultado dentro da Batalha, marco que “*honrava os seus antecessores*” – como o descreveu Saúl António Gomes¹⁴⁸ – ou Pero Anes, sepultado na Sé, entre muitos outros.

Posto isto, e seguindo a regra, ficamos logo perante a hipótese de se tratar de uma construção da sua exclusiva autoria e direção, como acontece para cada um dos arquitetos acima citados, sepultados em espaços sacrossantos que eles próprios construíram. Cabe comparar esta obra, atribuível a Gil Enes ou, pelo menos, ao núcleo de obreiros canteiros que terá liderado, uma outra importantíssima, a Capela de N^a S^a do Loreto cuja comitente foi só uma aia da rainha D. Catarina, mulher de D. João III, mulher de João Gonçalves da Câmara filho terceiro do segundo capitão donatário do

¹⁴⁸ GOMES, Saúl, *O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XV*, ed. Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra 1990, p. 105.

Funchal, oriunda de um estrato da alta nobreza insular, tal como o era a família dos Fernandes da Serra da Água da Calheta. Em termos sociológicos este quadro de relações entre mecenas e artistas reforça a qualidade laboral de uma oficina de pedreiros que só por terem participado nos trabalhos da Sé (como o fez questão de enunciar para *a posteriori* o canteiro autor da epígrafe da lápide tumular de Gil Enes, provavelmente a pedido do pedreiro ou da sua família;) ascendem à categoria de artistas do ciclo das obras régias, portanto, do topo da hierarquia mesteiral da época na ilha.

Ora, perante estes novos argumentos, o estatuto de simples pedreiro para o qual relegou Gil Enes o Padre Pita Ferreira na sua monografia sobre a Sé perde, definitivamente, a sua máxima aceção. Pita Ferreira tomava semelhante consideração quanto às evidências do real estatuto de Gil Eanes no seio da hierarquia das obras da Sé, decorrente da leitura direta da epígrafe da sua lápide tumular conjugada com a interpretação da rigorosa nomenclatura em uso na época. Desse modo, é na qualidade de “*chefe de pedreiros*”¹⁴⁹, segundo reconheceu o próprio autor, isto é, mestre de obras de pedraria, como na época se designava o chefe de uma empreitada de pedraria, que Gil Enes deve ser tido, independentemente de aparecer referido na sua lápide, documento que diretamente o liga à feitura de duas obras, como “*pedreiro-mestre*” de forma simples e não *Mestre-pedreiro*, visto o reconhecimento da sua mestria não estar em causa perante o uso das expressões qualificativas possíveis, relativas apenas ao contexto significante.

O raciocínio que acabamos de expor facilmente se explica pelo teor de uma vereação da câmara do Funchal de junho 1488, em que um dos oficiais assina o parecer da eleição de um procurador camarário como “*Mestre pedreiro*”¹⁵⁰. Com base neste documento confere-se o valor técnico propriamente dito daquele que é considerado mestre, ou seja, de um reconhecimento efetivo atribuído não tanto à distinção social mas em função da distinção técnica de um oficial para o qual não temos sequer um nome real.

Concluimos, assim, pelo privilégio do seu enterramento no pequeno panteão de uma família da mais alta estirpe da aristocracia insular e pelo caráter indiscutível do seu oficialato que Gil Eanes terá sido um mestre de obras, ou seja, um artista experiente e examinado no ofício do trabalho da pedra de acordo com as regras mesteirais da época

¹⁴⁹ FERREIRA, Pita, *A Sé do Funchal...*, op. cit., pp. 52-57.

¹⁵⁰ PEREIRA, José da Costa (transcrição), *Vereações...*, op. cit., Livro de Vereações n° 1299, 1488-89, fl. 4v°-5v, p. 194.

instituídas pela figura laboral corporativa da Casa dos Vinte e Quatro, afigurando-se, na qualidade de mestre de pedraria, como o canteiro-chefe ou o *artista da pedra* responsável pela programação da escultura arquitetónica da Sé.

3.2 A Arte da Escultura Arquitetónica na Sé do Funchal

3.2.1. Materiais pétreos utilizados

Como é compreensível, nenhum estudo de escultura se deve realizar sem uma nota introdutória à natureza física dos materiais utilizados na execução das peças em estudo. Cabe neste ponto, portanto, apresentar alguns dados quanto à importância e às características do principal recurso material aplicado nas construções dos edificadados do período *manuelino* aos nossos dias no arquipélago, a pedra regional. Como se pode verificar, ao longo do primeiro século e meio de construções (igrejas, misericórdias, moradias, casas públicas, açougues, pontes, etc.;) na região foram utilizados, essencialmente, dois dos tipos de pedra natural existentes na ilha da Madeira: a cantaria “mole” e a cantaria “rija”, dependendo das funções ou valências arquitetónico-ornamentais previstas para cada obra. A natureza geológica da ilha do Porto Santo, por sua vez, colocou ao dispor dos mestres pedreiros e canteiros dois tipos de pedra, um de constituição mais compacta ou rija, designado de “branco sujo do Porto Santo” e uma outra um tipo de cantaria “mole” ou tufo¹⁵¹. Contudo algumas peças de escultura, uma minoria, foram lavradas em pedra não existente na ilha, trazida do continente nas naus, nomeadamente calcário brecha da serra da Arrábida, mármore e calcário comum. São os casos, respetivamente, do púlpito da Sé do Funchal, das colunas do portal lateral da igreja Matriz de Machico (ambos os casos ofertas do rei D. Manuel) e das colunas da igreja de N^a S^a do Loreto e do portal gótico da igreja do Convento de Santa Clara, trazido do continente e feito a partir de pedra calcária.

As características dos dois **tipos litológicos** para da pedra natural da ilha da Madeira são as seguintes:

¹⁵¹Piroclásticos e rocha brechóide. Para um conhecimento ainda mais profundo nesta matéria de grande importância para a uma boa compreensão do ofício e produção da escultura nos primórdios da História da Madeira, Vide. **SILVA**, Celso, *Pedra Natural do Arquipélago da Madeira – Importância Social Cultural e Económica*, Ed. DRAC. Câmara de Lobos, 1997; **GOMES**, João Baptista Pereira, **GOMES**, Celso de Sousa Figueiredo, *Degradação e Patologias da Pedra Natural da Sé do Funchal*, in Monumentos, *op. cit.*

1. **Cantaria rija**

- Cor: tons de cinzento;
- Textura: uniforme, granularidade fina a média;
- Estrutura: bastante compacta, porosidade média alta;
- Composição: composição química homogénea.

2. **Cantaria mole**

- Cor: colorido bastante diversificado, indo dos tons de vermelho ao castanho e do amarelo ao verde;
- Textura: grosseira, granularidade baixa;
- Estrutura: compacta, porosidade média alta;
- Composição: composição química diversificada;

Foram dois os tipos de cantaria utilizados na construção da Sé. Apesar dos canteiros servidores e oficiais de pedraria terem feito algum uso da cantaria rija ou também designado, tecnicamente, por basalto traquítico, principalmente na pavimentação dos interiores, mas também no aparelhamento dos alçados do corpo, capela-mor, coruchéu da torre, etc., o tipo predominante de cantaria utilizada na construção da catedral foi a cantaria “mole”, mais especificamente dos tufos de lapili de estrutura relativamente compacta, de vários tipos cromáticos como: o castanho claro, o preto avermelhado (rocha traquiandesítica¹⁵²: portal), castanho amarelado-esverdeado, (paredes, torre sineira), cinzento esverdeado e preto-esverdeado (transepto, torre, capela-mor, paredes), etc; cantaria proveniente na sua quase totalidade da pedreira do Cabo Girão¹⁵³.

O calcário brecha da Serra da Arrábida foi também um dos materiais pétreos utilizados na conceção de peças escultórico-arquitetónicas que incluímos no estudo, com o qual se fez o púlpito. Dos três tipos de pedra o calcário pode ser considerado o mais nobre mas nem por isso o mais utilizado por razões óbvias de ordem económica mas também por razões funcionais e estéticas. Determinados os dois tipos litológicos principais, utilizados na execução da escultura arquitetónica decorativa, apresentamos por linhas gerais os **pontos fortes** e **fracos** inerentes ao **lavor pétreo** em cada um dos dois **tipos litológicos**, seu aproveitamento e uso posterior:

¹⁵² Ibidem. p. 103.

¹⁵³ SILVA, Celso, *Pedra Natural*, op. cit., pp- 35-39. Ver Anexo I.

1. Cantaria rija:

- Boa resistência aos agentes erosivos, longevidade das peças pela natureza ígnea não metamórfica, apresenta características favoráveis ao polimento pela baixa porosidade;
- Dificuldades associadas ao talhe miniatural, por causa das suas características estruturais como a elevada dureza e a textura extremamente compacta;

2. Cantaria mole:

- Favorabilidade plástica, adequação dos níveis de porosidade ao talhe de miniaturas;
- Menor durabilidade, esboroamento fácil por ação de vários agentes fisiológicos;

3.2.2. Aspetos metodológicos e técnicos

Sumariamos, por linhas gerais, as etapas do trabalho que estão por detrás da escultura arquitetónica, identificando, à frente, quais os meios utilizados em cada uma das etapas, tratem-se das ferramentas ou das fontes gráficas utilizadas na decoração das mesmas:

1. Obtenção da pedra e lavra, ferramentas: malhos ou marrões, brocas, picões, ponteiros, guilhos e cunhas¹⁵⁴;
2. Seleção do(s) modelo(s) gráfico(s) com os motivos a transpor para a pedra, meios gráficos: a) cartões de esboços com desenhos copiados ou

¹⁵⁴ **SILVA**, Fernando Roussado, *Técnicas da Escultura em Pedra: algumas reflexões sobre o talhe em pedra*, tese de mestreado apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010, p. 12.

preparatórios, b) tarjas decorativas ou gravuras impressas, c) modelo tridimensional: tesselo em barro ou madeira;

3. Aplicação das medidas e modelos no bloco a executar, ferramentas: esquadros, compassos, pantógrafos e sutas¹⁵⁵;
4. Corte e desbaste do bloco, ferramentas: escopros (simples ou dentado), ponteiros, bujardas, malhos ou marrões, escacilhadeiras, grosas, cinzel;
5. Definição das formas, incisão/talhe e acabamentos, ferramentas: maceta leve, cinzel dentado/liso, gradim, lixa, goiva;
6. Integração do constituinte numa estrutura arquitetónica do edificado pelo emparelhamento ou embutimento.

Relativamente às técnicas que acabamos por descrever de modo sucinto, sintetizamos alguns dados de acordo com as especificidades circunstanciais, iconográficas e plásticas do conjunto de escultura arquitetónica da Sé. Pelas conclusões a que chegamos (que mais à frente expomos e nos anexos ilustramos) pressupõem-se que o meio gráfico a que recorreram os canteiros da Sé foram as gravuras impressas, que na época começavam a proliferar por toda a Europa, colocadas a circular a partir dos principais focos de distribuição dos Países Baixos, da Alemanha e da França, cidades onde se verificaram os primeiros desenvolvimentos da arte impressória que por via de Espanha, predominantemente, passou a entrar em Portugal nos finais de quatrocentos inícios de quinhentos¹⁵⁶.

Embora a origem gráfica das peças advenha de uma provável compra de gravuras impressas nalgum centro artístico da época com o propósito exclusivo da decoração da Sé (fosse para a ornamentação dos seus equipamentos litúrgicos, como o cadeiral, fosse para a ornamentação das cantarias) não é acertado descurar a importância e a necessidade do desenho livre na conceção gráfica nos trabalhos de decoração pétreo, pois, como em qualquer outra obra, as situações de programação arquitetónico-decorativa (pequeno programa capitelar da capela-mor e respetiva abóbada, ornamentação do portal axial, ou outras;) requeriam sempre apontamentos gráficos¹⁵⁷,

¹⁵⁵ Vide. **FERNANDES**, Nuno Silva, *O Regresso dos Canteiros...*, *op. cit.*

¹⁵⁶ Um dos primeiros impressores em Portugal foi Rodrigo Alvares que veio de Salamanca para Portugal, mas de provável origem alemã, o segundo e de todos o mais importante foi Valentim Fernandes, natural da Morávia. Cfr. **DESWARTE**, Sylvie, *Les Enlumineurs de la 'Leitura Nova'*, *op. cit.*, p. 149.

¹⁵⁷ O único desenho prévio no âmbito da escultura arquitetónica do período manuelino de que temos referência é um excerto de um documento alusivo a um desenho deste tipo da autoria de João de Castilho: “*derradeiro debuxo que se para isso ffez que vay assinado pelo dito amo*”. Veja-se o valioso trabalho de

por mais simples que estes fossem, recurso indispensável, precisamente, quando por algum critério simbólico ou de gosto se dava uma remodelação dos temas ou a introdução, mesmo que pontual, de um motivo ou composição decorativa nova – caso das maçarocas realistas da Sé do Funchal, motivo exótico ausente, por exemplo, do repertório de motivos ornamentais cristalizados nas tarjas ou gravuras que circulavam de estaleiro em estaleiro: dos estaleiros de Salamanca a Sevilha ou desses à cidade ao Funchal.

Deste modo, dois passos técnicos se afiguram possíveis na primeira fase do trabalho escultórico propriamente dito, posterior à obtenção do bloco pétreo, que antecedia a plasmação das formas e dos temas para os materiais: a execução de um desenho preparatório espontâneo: composição de motivos imaginados, etc; ou já significativamente alterados face ao original gráfico avulso de onde foram tirados¹⁵⁸ e a cópia direta de tarja decorativa ou gravura impressa estandardizada.

No processo de transladação da forma para a pedra, e sem diferenças significativas em relação a outros trabalhos de escultura decorativa, os canteiros podiam, assim, optar por transferir a imagem em tamanho real do suporte gráfico, (cartões de esboços ou simples gravuras) para a pedra ou esboça-la com carvão de forma direta no próprio suporte litológico: uma técnica mista, aplicada, também, ao talhe em madeira¹⁵⁹. A propósito das técnicas mistas, para não entrar por explicações complementares quanto ao fato de certas ferramentas serem comuns aos ofícios da marcenaria e da pedraria¹⁶⁰; vem à memória um aspeto particular das formas – passe-se

investigação de Luís Figueira: **FIGUEIRA**, Luís Manuel Mota dos Santos, *Aspetos Tecnológicos...*, *op. cit.*, p. 96.

¹⁵⁸ Nesta metamorfose ornamental reside a “criatividade” do canteiro decorador do último gótico português, que não raras vezes fundia motivos isolados numa composição ornamental formalmente predeterminada. Vários são os exemplos de cruzamento de linguagens e gramáticas decorativas num conjunto, como o portal do Convento de Cristo em Tomar.

¹⁵⁹ Os marceneiros seguiam, praticamente, os mesmos passos que os canteiros na feitura das peças, quer na fase de delineação das formas e motivos quer na aplicação, por via do talhe direto, dessa mesmas escolhas gráficas. Este aspeto traz-nos à memória situações de mestres documentados como proficientes na arte da escultura em pedra e da madeira como Paul Mosselman, imaginário polivalente nas obras do portal e cadeiral de coro da catedral de Ruão ou Pere Sanglada, mestre do cadeiral da catedral de Barcelona. Cfr. **ANTUNES**, Joana, *Uma epopeia entre o sagrado e o profano...*, *op. cit.*, p. 72.

A duplicidade de funções no contexto da produção de escultura decorativa *hispano-flamenga* não deve, portanto, surpreender de forma alguma, por se tratar aqui de uma realidade, época e região, de marcados costumes medievais em que a prática corrente da polivalência laboral prevalecia perante os regulamentos teóricos sobre as normativas de especialização. *Vide* **FARIA**, Higinio, “Acerca do Conjunto...”, *op. cit.*, p. 47; **SILVA**, José Custódio Vieira da, *Arquitetura Efémera: Construções de Madeira no Final da Idade Média*, acessível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2265.pdf>, (acedido a 29/02/2012).

¹⁶⁰Num panorama técnico geral convém, por outro lado, focar que com a entrada paulatina da arte da escultura na Idade Moderna o *ronde bouse* passou a constituir a forma escultórica por excelência e quer na escultura em pedra, quer na escultura em madeira os acabamentos arredondados eram um objetivo, inalcançável sem um polimento final adequado das peças, que, por sua vez, exigia o uso das goivas,

a redundância – “pouco góticas” da escultura do gótico-tardio: o *ronde bosse*. Não deve causar estranheza o fato de alguns pedreiros, mesmo os do *primeiro manuelino*, de inspiração nórdica ou formação hispano-flamenga, aplicarem técnicas de polimento sofisticadas e inovadoras na escultura arquitetónica pois os modelos formais das suas fontes gráficas assim o requeriam, fontes que eram, aliás, muitas das vezes, as mesmas utilizadas para a decoração das armações de madeira, como os retábulos ou cadeirais¹⁶¹, com funções decorativas idênticas, produzidos em escala industrial no norte da Europa, evidência patente, na ilha da Madeira, não só na escultura arquitetónica da Sé como na escultura arquitetónica da primitiva matriz de São Bento da Ribeira Brava¹⁶².

Para não haver falhas quanto às medidas desejadas era recorrente a execução de um modelo único, depois plasmado, por recurso ao uso da suta ou compasso, para as restantes peças, produzidas em série por referência à matriz. Nos casos de maior rigor era feito o uso dos compassos de atracar ou do pantógrafo a partir dos quais o canteiro certificava que o modelo escultórico a reproduzir sê-lo-ia de acordo com as medidas exatas do primeiro molde estabelecido¹⁶³.

Esboçadas as formas bidimensionais na pedra dava-se início o processo de *tridimensionalização* da forma gráfica no bloco através da subtração da matéria pétreia excedente. Nesta etapa, como mencionamos, podiam ser usadas várias ferramentas de desbaste como a escacilhadeira, o escopro e o cinzel, em articulação direta com a maceta, para enunciar os mais comuns. Na etapa final, para o acabamento da escultura na massa escultórica basáltica do tipo de cantaria mole as ferramentas mais comuns seriam os escopros dentados, o gradim, as goivas articuladas com as macetas leves e sólidos limotes ou grossas para o polimento final. No caso das esculturas executadas em cantaria rija, mais dura, os escopros lisos de tamanho maior e as goivas simples lisas (por causa da textura ultradura da cantaria rija) e as grosas ou limote seriam os

gradins e as limas, instrumentos estes que para os oficiais das duas áreas mecânicas passaram a ser imprescindíveis como nunca haviam sido até aí.

¹⁶¹ FIGUEIRA, Luís Manuel Mota dos Santos, *Aspetos Tecnológicos...*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁶² As estruturas conservadas da época no interior dessa igreja da *Costa de Baixo* destacam-se pelas formas fantasiosas e temas heterodoxos da decoração de nítida inspiração flamenga com poucos paralelos ao nível da escultura arquitetónica de todo o território português. FARIA, Higinio, “*Acerca do Conjunto...*”, *op. cit.*, p. 47-58.

¹⁶³ Aos imaginários eram exigidos níveis de proficiência e perfeição incomparáveis ao dos simples canteiro-decorador. As dificuldades inerentes à lavra da pedra, dada a irreversibilidade de um erro ao nível do talhe podia, nalguns casos, levar os melhores artistas da pedra a se adestrarem no domínio da modelação de amostras na madeira, em barro ou na cerâmica, designados por tasselos, por forma a evitar desvios volumétricos e de detalhe da escultura pétreia final face à amostra noutros materiais concebida, o que se tornava forçosamente mais difícil e problemático na fase da aprendizagem com o exclusivo recurso à cópia da fonte bidimensional como o desenho. Cfr. FIGUEIRA, Luís Manuel Mota dos Santos, *Aspetos Tecnológicos...*, *op. cit.*, p. 51-2..

instrumentos mais postos à prova¹⁶⁴. Decorados os constituintes restava aos aparelhadores inserirem-nos no modelo estereotómico traçado.

3.2.3. A divisão do trabalho escultórico: análises e considerações

Com base no panorama mestrel de uma oficina de cantaria do final da Idade Média: dotada de uma hierarquia assente nos vários níveis de qualificação e proficiência dos artificies e regida, portanto, por determinadas normas internas¹⁶⁵; bem como na análise plástica das peças (iniciada no inventário dos elementos da decoração que remetemos para anexo¹⁶⁶) expomos, neste ponto, os aspetos relativos às normativas da distribuição do trabalho escultórico, tentando descrever dentro de cada um a atividade desempenhada pelos diferentes obreiros através da leitura diferenças formais e plásticas perceptíveis entre os constituintes esculpido.

Não é possível entender a produção da escultura arquitetónica sem antes explicarmos o pano de fundo ou espaço onde os mestres aparelhadores/oficiais de cantaria desenhavam e os canteiros-escultores passavam para a pedra os motivos decorativos dos constituintes estruturantes. Por regra, todos os estaleiros de grande monta possuíam uma loja ou tenda de risco¹⁶⁷, por maior ou menor que esta fosse; onde os oficiais traçavam as matrizes estereotómicas para as estruturas arquitetónicas e compunham os respetivos subsistemas decorativos. No interior da oficina o(s) oficial(is) de pedraria determinavam não só os constituintes que cabiam a determinado(s) canteiro(s) executar, bem como as fontes gráficas que estes deveriam usar na decoração daqueles, orientando o talhe, esculturação das pedras megalíticas (já cortadas e trazidas da pedreira pelos carreiros¹⁶⁸) e seu aparelhamento¹⁶⁹.

¹⁶⁴ **FERNANDES**, Nuno Silva, *O Regresso dos Canteiros*, op. cit., ed. Minerva Comercial Sintrense, Batalha, 1990.

¹⁶⁵ **AGUDO**, Caroline de Barrau, “Des Hommes et des pierres: le chantier de la cathédrale de Rodez (Ayeron) et son portail meridional”, in *Carriers et bâtisseurs de la période préindustrielle...*, op. cit., p. 19 e 18.

¹⁶⁶ Ver Anexo I.

¹⁶⁷ **DIAS**, Pedro, *A Arquitetura Gótica Portuguesa...* op. cit., p. 40.

¹⁶⁸ A pedreira que forneceu pedra para as obras do estaleiro da Sé localizava-se no Cabo Girão, uma fajã costeira em Câmara de Lobos. Dessa que foi a maior pedreira da ilha durante séculos os barqueiros levavam a pedra a arrieiros que, por sua vez, a transportavam, com o recurso a corças puxadas a tração animal, até aos estaleiros. Pedro Álvares (personalidade a quem Pero Anes ficara a dever por quatrocentas cargas de pedra, como já vimos no primeiro ponto do segundo capítulo da tese) pode tratar-se da mais

O pragmatismo no trabalho era a regra de ouro que norteava toda a produção destes artífices da pedra. Esta deve ser a primeira e mais consistente consideração teórica a entrar em linha de conta antes da formulação de qualquer conjetura concreta. Este fato constitui, mesmo, a pedra de toque deste ponto de análise dedicado à interpretação e leitura das diferentes sensibilidades plásticas e *modus operandi* espelhados nas diferenças plásticas decorrentes de diferentes formas de execução das peças. De acordo com os padrões produtivos destas oficinas, com uma divisão prévia das tarefas, o objetivo principal passava sempre pela produção eficiente dentro de uma relação entre o tempo despendido em obra e a qualidade artística desejável. Vemos neste fator a explicação mais plausível para a tendência, por um lado, da repetição regular de soluções gráficas e de níveis de escultura de boa qualidade entre alguns constituintes específicos, como as chaves ou os capitéis grandes dos absidíolos e capela-mor, e, por outro, para a existência de capitéis incompletos, sem colarinhos ou a repetição de vocábulos decorativos em espaços considerados secundários, onde era (e é) fraca ou menor a visibilidade.

Não pudemos ignorar que antes da maioria das peças serem aparelhadas no espaço definitivo de implantação dos edificadas já os oficiais sabiam qual o destino ou divisão final onde as mesmas figurariam de modo que muitos dos detalhes gráficos e autorais relativos à execução das mesmas já tinham ficado planeados antes de se dar início, sequer, ao processo do desbaste das mesmas. Da mesma forma que o trabalho escultórico obedecia a um método, como já vimos; a distribuição dos mesmos pelos diferentes escultores obedecia a uma organização que atribuía aos melhores a feitura das peças mais importantes.

Para os casos em que não eram programadas escolhas decorativas e quais os canteiros responsáveis pelas mesmas, deveria prevalecer o critério de aparelhamento das peças prontas mais bem trabalhadas ou perfeitas nos campos de inserção arquitetónica mais relevantes. Convém traçar, por outro lado, uma análise que ponha a descoberto as relações entre as dimensões, as características plásticas e as funções das peças. Uma peça destinada a ser aparelhada numa coluna da capela-mor pressupõem medidas, volumes e especificidades plásticas próprias que uma peça destinada a figurar numa coluna acantonada do espaço remoto da torre não pressupõem.

importante referência documental a um pedreiro cabouqueiro no panorama mesteiral da ilha no século XVI.

¹⁶⁹ RIBEIRO, João Adriano, *A Pedra de Cantaria na Madeira*, ed. Calcamar, Funchal, 2003, p. 15.

No geral, a comparação entre as esculturas revela um certo equilíbrio qualitativo entre si, não se encontrando desfasamentos extremos ao nível da qualidade de talhe dos constituintes decorativos. Partindo de uma análise começada no inventário é possível, contudo, tecer algumas considerações sobre os diferentes níveis de proficiência artística que se refletem nas distintas qualidades plásticas das peças cuja interpretação de ordem técnica articulamos com detalhes de ordem funcional das mesmas. Para não fugir à essa ordem de inventário criada, nem desaproveitar as exemplares especificidades de execução material do portal axial as escolhas escultóricas do vão de acesso principal da igreja são as primeiras a merecerem a nossa atenção.

O portal é uma estrutura com grande importância artística no contexto da arquitetura cristã, tratando-se, de uma perspectiva simbólica, de uma barreira simbólica, de um limiar entre o real e o transcendente. Da perspectiva material o vão axial de um templo constitui, por outro lado, uma estrutura monumental autónoma provida de características compositivas e construtivas particulares que, com as devidas formas e temas neles integrados, demarca, simbolicamente, a fronteira entre o domínio do sagrado e o domínio do *mundo profano* representando a *porta celeste*. Toda a simbologia atribuída ao longo dos tempos ao portal do templo cristão exigiu que a construção de um elemento desta “grandeza” estética e simbólica requeresse, por vezes, campanhas de obras independentes envolvendo mão de obra específica e qualificada, nomeadamente escultores e canteiros¹⁷⁰, mas não só¹⁷¹; que colocavam em prática as técnicas mais avançadas no domínio do desenho arquitetónico, da resolução dos detalhes e problemas estereotómicos e do tipo de vocabulário decorativo a integrar.

Embora quando comparado com outros portais do tempo o portal da Sé do Funchal se apresente como uma obra modesta e de qualidade média não deixa de ser o portal de uma catedral. O melhor indicador desse estatuto parece-nos estar refletido naquela que é mais notável característica do conjunto, a sua qualidade plástica que se

¹⁷⁰ Pela campanha de obras de um só portal podiam passar mais do que um mestre em substituição do anterior incapaz de realizar a obra como pretendida pelo comitente, foi este o caso de Tibaut Fornier que substituiu em 1456 o mestre Jacques Morel à frente a obra do portal sul (flamejante) da Catedral de Rodez, no sul de França, província de Aveyron. **AGUDO**, Caroline de Barrau, “Des Hommes et des pierres...” *op. cit.*, p. 18.

¹⁷¹ Na execução de programas decorativos mais complexos do ponto de vista cenográfico foi recorrente o envolvimento de oficiais de outras áreas artísticas, cujo exemplo maior, segundo é já consensual na historiografia, foi Gil Vicente, poeta-dramaturgo-ourives responsável pelos programas decorativos do Convento de Cristo de Tomar, do Mosteiro dos Jerónimos e pela execução da Custódia de Belém. Cfr. **PEREIRA**, Paulo, *Arte Portuguesa: História essencial*, ed. Temas e Debates, Lisboa, 2011, pp. 497 e 496.

traduz, em especial, na extraordinária minúcia da sua escultura decorativa, sem paralelo na região dadas as dimensões miniaturais que apresentam os seus motivos¹⁷².

A mão de obra envolvida no portal axial da Sé terá sido, assim, a mais especializada existente na oficina. Se o desenho geral do portal gótico, com a sua forma ogival com pequeno remate semicanopial – dentro da tipologia *flamejante* inspirada no modelo paradigmático do portal da Batalha – deve-se, em princípio, ao risco do arquiteto Pero Anes o desenho ornamental (modenaturas e motivos reais) deve ser atribuído ao seu auxiliar Gil Enes bem como a execução material da maior parte das peças decorativas do mesmo, oficial que aqui neste capítulo se presume tratar-se de um oficial aparelhador e canteiro, e não um pedreiro chefe responsável só e exclusivamente pela estruturação do edifício. Isto é o que supomos das referências a outras obras por onde o pedreiro terá passado, como a desaparecida Capela de N^a S^a da Conceição, no Arco da Calheta, na qual Gil Enes terá desempenhado, pela sua escala, a função de canteiro, descrita na historiografia como sendo obra notável pelos bons trabalhos de cantaria. Tenhamos em conta, por outro lado, não só a escala modesta do estaleiro da Sé, no qual a acumulação de funções seria corrente, como o fato, já explicado, de ser Pero Anes o encarregado geral de obras, a quem um carreiro entregou pedra cortada, e não Gil Enes.

A lavrança da pedra indispensável ao *engalgamento* do portal (método que consistia em aparelhar as estruturas salientes antes do resto da caixa murária prevista no sentido de determinar a quantidade e medidas dos silhares necessários aos alçados, a esperar levantamento¹⁷³) é tarefa que só se pode vislumbrar ter sido entregue aos canteiros da base da hierarquia, responsáveis pela delineação das formas elementares geométricas dos blocos toscos saídos do leito da pedreira. Quanto à tarefa do desenho e esculturação final dos motivos – do bom decurso da qual dependia a qualidade da decoração definitiva – consideramos pouco aceitável reconstituir um cenário onde, de uma forma ou de outra, não figure o *canteiro chefe* Gil Enes como artista da pedra responsável pela programação e execução escultórica da exótica ornamentação naturalista. A qualidade e a minúcia com que foram cinzelados os motivos esculpidos no portal, com características que recordam as miniaturas da ourivesaria, revelam não só um domínio excecional do talhe direto como implicam notáveis conhecimentos de litologia e de natureza física dos materiais basálticos utilizados, indispensáveis no ato

¹⁷² Ver Anexo II, **fig. 134**.

¹⁷³ FIGUEIRA, Luís Manuel Mota dos Santos, *Aspetos Tecnológicos...*, *op. cit.*, p. 165.

do talhe pétreo de modo a que este seja o mais minucioso e cuidadoso possível e com vista a uma bem sucedida execução da peça. Assim, em função da norma, lógica, para qualquer contexto do ofício escultórico em contexto oficial¹⁷⁴, da entrega dos trabalhos decorativos mais exigentes aos artistas mais capazes em funções no respetivo contexto oficial a operar num estaleiro e dada a unidade formal do conjunto, decorrentes de um mesmo tipo de tratamento físico, individual, não é proponível nada mais verosímil que as principais esculturas de um elemento como um portal – pelo fundamento da sua importância e pela sua exposição à uma evidente apreciação pública contínua – pertença ao mais adestrado cinzel do mestre canteiro da companhia.

A singularidade do aspeto filiforme dos elementos relevados e esculpidos nos portais parece se repetir, ainda, em todas as abóbadas do templo (com exceção da abóbada do absídiolo sul, revestido de estuques no século XVIII) e na arquivolta lobulada da capela-mor, outros elementos que no campo da simbologia arquitetónica, estão ao nível da relevância simbólica atribuída ao portal. A abóbada é sempre uma representação da *abóbada celeste*, já a arquivolta pode ser vista como uma espécie de reconstituição estilizada da sanefa da porta de entrada do paraíso. Compare-se o tipo de relevo filiforme aplicado nos elementos vegetalistas das estruturas referidas – independentemente de se tratar de uma chave, fuste, capitel ou lóbulo – em particular o cardo do Ft. 1 ou 2 com o cardo da Ch. 4 e os detalhes morfológicos das silvas do C 4 com os elementos da videira da Ch. 3¹⁷⁵. A folhagem trifoliada da arquivolta do portal apresenta, igualmente, similitudes com a folhagem da Ch. 14¹⁷⁶. O motivo vegetal da Ch. 1, no batistério, – divisão de grande importância pelo atributo simbólico das práticas sacramentais a ele associadas – e os dos capitéis 196 e 197 (pequeno escudo régio) parece evidenciar a mesma sensibilidade, marcada pela relação plástica entre a leveza dos volumes e um sentido apurado de miniaturização das esculturas¹⁷⁷.

Se, por um lado, se pode impor a objeção de que a maior qualidade decorativa desses elementos está num maior cuidado posto na execução de constituintes estruturantes de uma relevância simbólica cimeira e não tanto no fato das peças resultarem da exclusiva ação da mão do primeiro canteiro a contar na hierarquia, por

¹⁷⁴ Para o mesmo período e no contexto da escultura vejam-se os dados (mais concretos e palpáveis, mercê de determinadas condições de conservação e de natureza material das peças de escultura em madeira) do trabalho da autora Joana Antunes sobre a divisão do trabalho escultórico do cadeiral de coro do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. ANTUNES, Joana, *Uma epopeia entre o sagrado e o profano...*, *op. cit.*, p. 86-100.

¹⁷⁵ Ver Anexo I, pp. 12 e 129.

¹⁷⁶ *Ibidem*, pp. 16 e 131.

¹⁷⁷ *Ibidem*, pp. 39 e 196.

outro lado as afinidade formais que as mesmas apresentam deve ser colocada em confronto direto com um aspeto relevantíssimo no qual voltamos a insistir: ficaria na exclusiva responsabilidade de um canteiro mediano, de segunda linha (de quem se espera o talhe de modelos compositivos puros ou de simples *marginalia* capitelar) a execução dos conjuntos heráldicos apostos ao portal ou integrados nas chaves das abóbadas? Não consideramos provável que o canteiro encarregue das armas reais que coroam o portal não tivesse sido o mesmo das armas reais da abóbada e, logo, em face de uma lógica idêntica, o mesmo por todas as esculturas que engrandecem, *marginalmente*, os dois conjuntos heráldicos. As chaves constituem elementos centrais na *semântica ornamental* da escultura arquitetónica, por isso consideramos lógico que a sua execução fosse considerada tarefa de cantaria especial entregue a um só canteiro. As peças heráldicas de remate 1 e 3, que coroam as duas divisões da Casa das Escadas podem, do mesmo modo, ter sido esculpidas pela mão do mestre¹⁷⁸.

Nas chaves das abóbadas secundárias da torre aparecem os mesmos motivos florais da abóbada da capela-mor, ali executados sem o mesmo *preciosismo* verificável nos motivos do mais relevante espaço do templo, mas nem por isso sem o mesmo rigor compositivo. Alguns detalhes, como a ausência de pontilhados nos núcleos florais ou menos angularidades decorrentes de um acabamento menos minucioso e ou um polimento incipiente, etc., devem se ficar a dever, somente, a um simples critério de pragmatismo por parte do executante, dada a relação entre o grau qualitativo, desejável, da obra e a duração de tempo, aceitável, a despender em peças de abóbadas secundárias da torre, e não tanto à hipótese de terem sido executadas por um canteiro distinto.

Na sequência do que atrás expomos, a regra inversa se impõem. Como em qualquer situação de tarefas mecânicas realizadas em equipa, pressupomos que para os artificies menos experientes, alguns meros aprendizes, ficariam, naturalmente, os constituintes secundários, relegados para as periferias do edificado, onde eventuais imperfeições figurativas ou algum desacerto compositivo mais rapidamente passariam despercebidos ao olhar. Esses constituintes podem ser alguns basamentos mais simples ou menos elaborados (BD 3,4,13-20, 21-39,41-55-74,77-95); capitéis vazios ou com mera decoração geométrica (C 97 - 100, 110-120,187-194), simples folhagem avulsa (C 97-98,113-114,117-120,171-174,201-2018), pequenas esferas armilares (C 89-90,95-96,101-104,107-108,115-116), pérolas boleadas, C 105-106, 57-88, 207); mísulas, sem

¹⁷⁸ *Ibidem*, pp. 37 e 53.

temas figurativos, com composições elaboradas ou motivos artefatuais (M1-6,25-31); a verga do óculo, os blocos torsos dos merlões, as peças estruturantes das platibandas ou uma ou outra goteira não figurativa (G 1)¹⁷⁹.

A respeito do talhe de peças simples, em particular as peças com ornatos geométricos nelas lavrados, salientamos as formas distintas como dois capitéis fronteiros dos colunelos de sustentação do retábulo foram tratados (C. 150 e 151), em concreto as diferenças de dimensão. Além do tipo de decoração geométrica divergir entre as peças, a corbelha do C151 é menor do que a corbelha do C150; o que nos parece constituir um bom testemunho, no campo de análise da materialidade das peças, da presença de dois simples canteiros que esculpíram modelos compositivos geométricos distintos “lado a lado”¹⁸⁰.

Retomando a análise pela ordem de entrada na igreja se olharmos para os CC9, 10, 11 e 12, todos na divisão da casa das escadas, reparamos que não só o tipo de motivo, o acanto, como o seu desenho, algo esquemático, se repete. O que destoa mais na comparação efetuada entre estes conjuntos capitulares e os da divisão fronteira do Batistério: CC 5,6, 7 e 8, são as diferenças programáticas¹⁸¹. Por conseguinte, perante a maior variedade formal e iconográfica da decoração do batistério em comparação com o espaço de uso incerto da casa das escadas, pressupomos ou uma dedicação maior, que terá envolvido outro esforço de execução, ou a hipótese de uma pluralidade autoral, ao contrário da decoração capitelar acântica, já que estes evidenciam uma simples reprodução em série. Quanto aos portais do batistério, ou melhor, quanto à incontornável heterogeneidade formal e gráfica que eles comportam, o que vemos trata-se, última análise, de decisões/opções distintas o que não acontece, de todo, com o grupo escultórico de acantos da casa das escadas.

Ao nível da qualidade do talhe os motivos esculpidos nos capitéis do batistério não parecem estar todos ao mesmo nível, contrariamente aos capitéis da casa das escadas. A solução gráfica encontrada para decorar os portais da casa das escadas, os modelos esquemáticos acânticos, acusa um bom desenho, já o nível de perfeição e regularidade na definição das linhas compositivas que caracteriza o primor dos motivos vegetais tirados à pedra parece indiciar uma única autoria: um canteiro dotado de um pulso habilidoso e experiente. Já os capitéis vegetalistas aparelhados no primeiro portal

¹⁷⁹ Ver Anexo I, primeira e segunda parte.

¹⁸⁰ *Ibidem*, pp.134 e 135.

¹⁸¹ *Ibidem*, pp. 35-34, 40-42 e 50-53 e 50-56.

do batistério (CC5 e 6) devem ter sido lavrados por um canteiro menos experiente ou então resultam simplesmente de uma execução mais apressada pois salta a vista, quando comparados com os constituintes decorativos do segundo portal (CC 7 e 8), não só uma delineação gráfica menos rigorosa, mais rude, como uma inferior autonomia volumétrica dos motivos face ao suporte de inserção. Além das folhas de sobreiro serem maiores e menos salientes face à corbelha capitelar do que as folhas análogas dos outros capitéis, a delineação das linhas dos colarinhos é mais imperfeita do que naqueles.

O facto da esculturação dos constituintes decorativos necessários ao aparelhamento de estruturas a erguer, posteriormente, se processar, regra geral, em simultâneo no contexto da oficina montada pode fundamentar algumas circunscrições estilísticas e autorais com base em determinadas diretrizes de divisão do trabalho, como a “auto diretriz”, por assim dizer, que, segundo defendemos, encarregou o conjunto de escultura do pórtico ao escultor mais proficiente e qualificado da companhia.

Porém este princípio explicativo, de uso mais prático e fácil para a atribuição de peças a um executante, com ou sem nome, pode acarretar alguns perigos se a sua aplicação se der de uma forma contínua e isenta a uma análise de fundo na medida em que são perceptíveis desfasamentos qualitativos entre núcleos de escultura integrados em estruturas pertencentes a uma mesma divisão ou mesma estrutura. Como nos demonstra a inexistência de uma escolha iconográfica rígida que originou a inclusão de peças executadas por diferentes canteiros na divisão do Batistério – visto a mistura de peças por simples questões utilitárias em diversos aparelhos ter sido algo recorrente – é mais segura uma análise comparativa que foque as diferenças entre constituintes: quer de conteúdo quer de traços formais singulares, inseridos ou não em estruturas diametralmente opostas; do que circunscrever grupos escultóricos por conjunto capitelar e, de forma hipotética, com mero fundamento teórico, atribui-las ao executante *x* ou *y*.

Uma “desordem” do género pode ter acontecido no nível inferior do aparelho dos portais de ambas as divisões. Dos oito basamentos quatro deles estão repartidos entres os portais principais das duas divisões e seguem uma tipologia comum (**flamejante: tipo b**). Haverá por detrás da correspondência numérica entre os quatro basamentos flamejantes do **tipo b** e os quatro conjuntos de capitéis acânticos um sinal de autoria em comum? Os outros dois pares, cada um num portal secundário das duas divisões, também divergem entre si (**flamejante: tipo c** e **flamejante: tipo d**) e podem resultar, respetivamente, do trabalho dos dois canteiros que supomos terem lavrado os CC5,6 e 7,8, na divisão do batistério. Curiosamente, estas são as duas únicas divisões da

igreja onde foram aplicados embasamentos complexos, que identificamos como **flamejantes**, de três tipos, como se pertencessem a uma campanha de obras posterior, não resultando de dificuldades de exequibilidade, por razões de recursos, da reprodução intensiva do modelo flamejante¹⁸². O nível de complexidade dos três desenhos: *tipo b, c e d*, pode corresponder aos três níveis de qualidade técnica já vistos nos três modos de esculpir repartidos pelos oito conjuntos capitulares¹⁸³. Com base nestas relações quantitativas e qualitativas traçadas em torno das peças analisadas podemos conjeturar a existência de um canteiro mais produtivo, ou pelo menos, que terá talhado maior quantidade de constituintes para estas duas divisões e dois outros com mesmo número de peças mas com níveis de proficiência distintos. Dos dados formais e plásticos analisados em relação a estes quatro portais uma das constatações mais consistentes parece consistir na regra da entrega da esculturação arquitetónica de um grupo de constituintes, capitéis e basamentos, a um só canteiro e respetiva inserção destas numa única estrutura aparelhada evitando-se a mistura de peças numa diferente estrutura.

As supostas distinções autorais, que se podem inferir, de forma variável, nas diferenças formais e iconográficas entre constituintes decorativos de estruturas opostas nos espaços do interior do edificado podem ter origem, *à priori*, numa dualidade de critérios imposta por uma bipolarização simbólica do espaço decorrente de um sentido de imitação da hierarquia, ou *geografia*, celeste que uma igreja procura sempre reproduzir. De acordo com o sentido unívoco da hierarquia da arquitetura cristã, o lado direito é o lado mais nobre e o *esquerdo* o menos nobre, que corresponde a colocação do Evangelho à *direita* e da Epístola à *esquerda*. Em termos plásticos, os motivos vegetais dos conjuntos capitulares 29 e 30, inseridos na nave central, do *L. Ep.* e do *L. Ev.* respetivamente; não obstante não repetirem espécies vegetais entre si, divergem nos traços compositivos de forma significativa¹⁸⁴. O conjunto do *L. Ev.* apresenta superior qualidade escultórica face ao correspondente do lado oposto, em concreto ao nível dos detalhes e da profundidade da estrutura vegetal. Este modo de esculpir é, embora de forma ténue, menos habilidoso do que o modo patente no correspondente do lado oposto e tem por principal característica uma maior subordinação da escultura ao plano de inserção da corbelha capitelar e misular. Consideramo-lo encontrar presente nos seguintes constituintes: C18, CC5 e 6, CM 4, M 19,20, C 171,172, C 201¹⁸⁵.

¹⁸² Ver Anexo I, pp. 33-39 e 50-54.

¹⁸³ Ver Anexo II, figs. 20-22.

¹⁸⁴ Ver Anexo I, pp. 80 e 81.

¹⁸⁵ *Ibidem*, pp. 29, 34-35, 99, 111, 164 e 208.

Outras esculturas inseridas em constituintes do *L. Ev.*, até ao espaço da abside, apresentam, ainda uma melhor qualidade gráfico-compositiva quando comparadas com as esculturas dos respetivos constituintes do *L. Ep.* Uma comparação entre motivos vegetais análogos (supostamente representações da avelaneira) esculpidos nas cestas de mísulas inseridas em espaços diametralmente opostos como as naves laterais, norte, *L. Ev.* e sul, *L. Ep.* (M 6 e 18) indicam formas distintas de modelar os elementos. Relativamente a estes núcleos de escultura arquitetónica, compostos, respetivamente pelo CM1, 2, 3 e 4, não só os motivos (com exceção das mísulas decoradas com elementos análogos, M 6 e 18) são distintos na iconografia como nas formas geométricas elementares¹⁸⁶. Os modelos compositivos dos grupos de mísulas da nave lateral norte descrevemo-los como pertencentes ao **tipo b** (recetáculo misular estriado) e os do grupo da nave lateral sul como pertencentes ao **tipo c** (recetáculo misular liso). Os conjuntos de mísulas do **tipo b**: C M1 e 2, apresentam diferenças compositivas entre si, em concreto o tipo de fecho do recetáculo misular. Para o primeiro conjunto o canteiro decidiu executar um fecho côncavo, para o segundo um fecho convexo¹⁸⁷, ficando exposto nestes detalhes de origem incerta a certeza da obsessão pelos valores formais característica dos decoradores da *arte manuelina*. O canteiro do conjunto misular do lado oposto manteve, simplesmente, o tipo de fecho dos recetáculos misulares.

Outros casos de distinção podem ser referidos. Uma comparação por análise aos detalhes baseados em escolhas pontuais deixadas ao livre arbítrio dos canteiros, como se de caprichos de inventividade se tratassem, leva-nos a focar o exemplo de duas situações: C 135, Ch. 3, C 203, a primeira; L. 25 e 26, a segunda¹⁸⁸. Na primeira situação houve o cuidado de tornar as folhas de videira nervuradas, igual aos exemplares dos fólhos da natureza, o que não aconteceu nem na M15, nem no C 2a (atualmente oculto no tardo do retábulo)¹⁸⁹. Na segunda os relevos dos motivos lobulares são distintos dos lóbulos da capela-mor. O primeiro afigura-se se tratar da superfície incorreta do cardo lobular visto no L. 7 e 18, o segundo aparenta ser o mesmo motivo dos L. 1 e 24., (que identificamos como uma alcachofra) mas com os gomos arredondados em vez de pontiagudos, como se tivesse sofrido uma variação por critério pessoal¹⁹⁰.

¹⁸⁶ *Ibidem*, pp. 60-61 e 68-69.

¹⁸⁷ Ver Anexo II, fig. 41 e 42.

¹⁸⁸ Ver Anexo I, pp. 122, 129, 210 e 164.

¹⁸⁹ Ver Anexo I, pp. 238 e 99.

¹⁹⁰ Ver Anexo I, pp. 132-127.

O menor cuidado na reprodução fidedigna dos motivos lobulares pode advir da entrega do talhe dos constituintes internos da janela a um canteiro que não o mesmo responsável pela arquivolta da capela-mor, de acordo com o que atrás defendemos que o autor da arquivolta da capela-mor não poderia ser escolhido de “ânimo leve”.

Outra situação indicadora dos níveis do domínio do ofício revela-se nos motivos que ofereciam maiores dificuldades de plasmação pétreo pelas características morfológicas mais complexas a eles inerentes, como a planta trepadeira que pode ser encontrada, sempre com a mesma qualidade compositiva, nos seguintes capitéis: C163 (transepto), C 183 (absidiolo norte), C 218 (alçado exterior sul, 3º janela alta). O mesmo se deve ter passado com as miniaturas da dedaleira: C3, (portal) e das silvas: C4 (portal) e C 217 (janela alta, alçado sul)¹⁹¹.

Os blocos capitulares dos portais de acesso aos braços sul e norte do transepto a partir do cruzeiro formam um grupo circunscrito de esculturas muito homogêneas (CC 38,39,40,41). A relevância simbólica deste espaço, tido como o centro nevrálgico do templo e espaço próprio do cerimonial litúrgico, onde se localiza o altar-mor, pode indicar tratar-se de peças executadas pela mesma mão, visto apresentarem uma significativa uniformidade gráfico-qualitativa. Uma autoria comum deve ter, seguramente, o grupo escultórico formado pelas esculturas capitulares da capela-mor, do seu portal (C 139-146) das colunas adossadas, nomeadamente o apostolado e o tetramorfo (C 147-149/C 1a,156-158), das janelas (C 152-155) e das esculturas misulares da abóbada (M21-22)¹⁹². A qualidade e programação deste grupo escultórico, ao contrário de outros grupos onde as peças diferem quer pela inexistência de programação iconográfica, quer pelas incertezas quanto a uma unidade autoral, indicia o trabalho de um só cinzel. É notável como o canteiro encurvou a estrutura de todas as esculturas indicadas garantindo que o volume escultórico, apesar de *tridimensionalizado*, não excedesse a área da corbelha capitelar.

Com base no critério do trabalho em série que levavam os canteiros a se especializarem na execução de determinados motivos e/ou constituintes vemos as diferenças de hierarquia refletida nas características plásticas dos constituintes. A hierarquia mecânica correspondente parece que a encontramos refletida nos constituintes do coruchéu da torre, estrutura onde estão três tipos de constituintes desiguais nas suas funções nas motivações decorativas e autorais: os basamentos (de

¹⁹¹ *Ibidem*, pp. 163, 175, 233 e 13.

¹⁹² *Ibidem*, pp. 119, 122, 131, 133, 239, 139, 140, 136-138 e 128.

dois tipos) os capitéis dos pilares acantonados e colunas e as gárgulas. A sua remota inserção pode ter dado azo à inclusão nos aparelhos pétreos de peças de aprendizes ao lado de peças de canteiros consumados. Começando por cima, pelas gárgulas, supomos que constituam um grupo escultórico circunscrito, atribuível a um só canteiro. Os quatro capitéis dos pilares acantonados, pelos paralelismos plásticos e iconográficos que apresentam, em especial o tipo de folhagem de sobreiro sobreposta (um pouco à semelhança dos espécimes análogos do CC5 e 6) podem indiciar uma outra mão, e os quatro capitéis, das colunas, uma outra ainda, tal como se nota no tipo de folhagem de sobreiro distinta da anteriormente descrita¹⁹³. Quanto aos oito basamentos, de dois tipos distintos porque constituintes de duas estruturas distintas, pouco podemos afirmar, mas é possível que tenham sido canteiros do nível hierárquico mais baixo.

Posto tudo isto, em relação à constituição da equipa, em particular ao número de artífices, conjecturamos tratar-se de um grupo modesto de canteiros decoradores, composto por não mais do que cinco ou seis elementos: um canteiro-chefe, autor das peças centrais do portal axial e abóbadas – de acordo com os critérios de *visibilidade* ou hierarquia espacial – três canteiros de segunda linha responsáveis pela esculturação da maioria dos capitéis e mísulas, como parecem indiciar os três modos de operar que traçamos na análise plástica à decoração das divisões da Casa das Escadas e Batistério – e dois ou três canteiros de base, menos experientes, possivelmente jovens aprendizes aos quais se deve atribuir a lavrança de um ou outro capitel, mas, sobretudo, de elementos decorativos como basamentos geométricos, nervuras, plintos, empenas, Cruzes de Cristo, etc.

3.2.4. O aparelhador enquanto decorador e o canteiro enquanto miniaturista

O oficial aparelhador da perspectiva de análise de um estudo de escultura arquitetónica é também um decorador, além da figura do encomendante; pois trata-se do responsável pelo planeamento dos aspetos técnicos inerentes à decoração do edifício construído, pensando quais os melhores materiais e qual a forma ideal que caracterizará o todo decorado por emparcelamento de todos os constituintes decorativos, que um a um, materializados pelo labor do canteiro, compõem no seu somatório a estrutura

¹⁹³ *Ibidem*, pp. 207-213.

arquitetónica ornamentada final. A diferenciação feita entre aparelhador e canteiro pode ser, para alguns contextos laborais, só de ordem hierárquica, pois, na realidade, o aparelhador ou engenheiro de pedraria, pode se tratar de um mestre canteiro e serve apenas para distinguir a panóplias de tarefas possíveis dentro do ofício da pedraria. Com esta distinção tracemos um breve enquadramento da distribuição do trabalho no panorama oficinal da escultura arquitetónica¹⁹⁴.

Do trabalho destas duas figuras, ambos obreiros da pedra¹⁹⁵, resulta, portanto, o aspeto final da decoração, mas ao canteiro, *estrito senso*, é lhe exigido que a materialize mediante um trabalho rigoroso e metódico, pelo que a riqueza decorativa ou fortuna estética de um edifício se mede tanto na erudição dos programas decorativos como na qualidade plástica da escultura arquitetónica que aquele apresenta, servindo de excelente indicador do nível artístico da oficina de pedraria responsável por determinada obra¹⁹⁶ que, por sua vez, reflete a qualidade mesteiral de cada estaleiro.

O conceito chave que abordamos neste ponto é o conceito do canteiro de temas marginais do *gótico tardio* como *miniaturista* por comparação com os artistas congéneres da arte da iluminura, da ourivesaria e da tapeçaria. Mendes Atanásio foi um dos primeiros autores portugueses a defender, com lucidez, que sendo o *manuelino* uma expressão estética essencialmente decorativa havia que procurar compreender a colaboração entre as artes decorativas no contexto mesteiral da época, referindo composições passadas à pedra e influenciadas em modelos “*de cariz efémero de bordador-estofador-ourives*”¹⁹⁷.

Com efeito, a partir da análise comparativa efetuada, verifica-se que a gramática decorativa do *gótico tardio* da Sé Funchalense, não se afasta, no campo da erudição temática, da gramática do iluminador, do marceneiro, do ourives ou do tapeceiro. Plasmada na pedra vulcânica da ilha está, não só o mesmo tipo de vocábulos nas composições dessas artes encontradas, bem como o mesmo tipo de sintaxe. A micro-

¹⁹⁴ Vejamos o caso do sucessor de Mestre Huguet na Batalha, Martim Vasques, que segundo a documentação é mencionado como “*mestre-de-obras da Batalha*”, “*pedreiro da Batalha*” ou sublinhe-se “*aparelhador das obras da pedraria do Nosso Mosteiro de Santa Maria da Vitória*”, como a ele se refere o rei D. Duarte. Cfr. GUILLOUËT, Jean-Marie, *O Portal de Santa Maria da Vitória e a arte europeia do seu tempo: circulação dos artistas e das formas na Europa gótica*, ed. Leiria Textiverso, Leiria, 2011, p. 45; FIGUEIRA, Luís Manuel Mota dos Santos, *Aspetos Tecnológicos...*, *op. cit.*, p. 50.

¹⁹⁵ Pedreiro é uma designação que se refere a muitas realidades. Tanto se pode usar o termo para designar o cabouqueiro profissional, que extrai e talha a pedra na pedreira como requerida pelos oficiais de pedraria do estaleiro como para o mestre arquiteto que constrói desenhando, aparelhando, esculpindo, etc.

¹⁹⁶ Vide SOARES, Clara Moura, *O Restauro do Mosteiro da Batalha: pedreiras históricas, estaleiro de obras e metres canteiros*, ed. Magno, Leria, 2001, p. 180 e 181.

¹⁹⁷ ATANÁZIO, Manuel Mendes, *A Arte do Manuelino*, ed. Presença, Lisboa, 1984, p. 64.

iconografia decorativa da Sé, em análise, pode ser encontrada numa iluminura, numa tapeçaria, num cadeiral ou num cálice e de acordo com os mesmos critérios de organização das formas ou de inserção resultantes de um modo comum de representar: o gótico final ou tardio. A estrutura decorada da Sé que melhor o comprova é o próprio portal, uma elaborada composição ornamental, com os seus elementos pétreos filiformemente esculpidos e relevados com motivos vegetalistas, antropomórficos e heráldicos, saída do caderno de esboços de um canteiro inspirado na técnica leve e minuciosa do ourives.

O que coloca, deste modo, a par e passo o pedreiro decorador com os artistas da miniatura do seu tempo são os temas miniaturais e as reproduções miniaturadas dos mesmos que o seu compasso ou pantógrafo mediu previamente. É, pois, no aspeto decorativo que as várias frentes de influência no campo das várias artes, quer técnica, quer iconográfica, mais se revelam na Sé do Funchal, como criação, devidamente preparada, num tempo que atribuía, essencialmente, fortuna à variedade ornamental como forma de enriquecimento estético.

Se a decoração for vista como a roupa com que um edifício se veste o aparelhador será o “estilista” e o canteiro o tecelão, ou, da mesma forma, se o edifício for visto como um manuscrito já escrito só faltando a decoração o primeiro será o pintor programador e o segundo o miniaturista. Tal como o livro iluminado ou como a tapeçaria a estrutura a construir é pensada como um todo na qual uma das parcelas providas de unidade é a decoração. Esta perspectiva recíproca torna-se evidente quando os caracteres da decoração pétreia são os mesmos dos suportes escritos consignados. Veremos mais à frente, ao nível do ideário estético régio, porque é que a comparação não é descabida, mesmo fora de um contexto comparatista puro no âmbito dos valores visuais e plásticos.

IV- Formas e Temas na Escultura Arquitetónica da Sé do Funchal

4.1. Decoração geométrica

A decoração geométrica encontra-se presente em todos os elementos decorados e reparte-se em dois géneros: os constituintes decorados de modenaturas compostas, simples, elaboradas ou *geometrizantes*, e os constituintes decorativos, distinguíveis da restante arquitetura, peças materialmente integradas na estrutura arquitetónica mas providas de uma relativa autonomia estrutural, ornamental e funcional¹⁹⁸. Um merlão, uma rosácea, ou uma platibanda, por exemplo, são estruturas abstratas ou, de forma mais exata, segundo as definições em uso, estruturas arquitetónicas decorativas propriamente ditas cuja principal característica ornamental está na sua geometria ou nos motivos icónicos ornamentais e a estes se limita. Já um capitel ou uma mísula consistem em peças talhada segundo formas, simples ou geométricas, definidas para serem constituintes de suporte estrutural, que apesar da respetiva inserção podem valer como motivos geométricos isolados, embora se tratem, essencialmente, de campos de inserção para outros motivos narrativos ou ornamentais – no espaço que fica entre o colarinho e o ábaco – sobrepondo-se, por tendência funcional, esta função semântica à função formal pura do seu modelo compositivo¹⁹⁹.

No inventário realizado – ao longo do qual nos orientamos por um fio condutor: o eixo principal da igreja, com a análise a ser desenvolvida de baixo para cima, de forma sequencial, de divisão para divisão, da direita para a esquerda, e de estrutura para estrutura – descrevemos e tipificamos constituintes e estruturas que foram esculpidos segundo cânones de geometrismo próprios do gótico tardio ibérico. Aqui, contudo, as modenaturas são apresentadas e explicadas em função da tipologia estereométrica, partindo da mais simples para a mais complexa²⁰⁰.

O primeiro tipo de basamento simples inventariado (BD 45,46) e localizado numa coluna da capela do absidíolo sul, identificamo-lo como **simples: tipo a**²⁰¹. É composto por plinto discal, dito “clássico”, com emolduramento terminal contínuo de

¹⁹⁸ Ver Anexo II, figs. 49-50, 55.

¹⁹⁹ Ver Anexo II, figs. 47 e 48.

²⁰⁰ *Ibidem*, figs. 1- 48.

²⁰¹ Ver Anexo I, p. 112.

múltiplas secções. O motivo repete-se nas estruturas correspondentes da capela-mor apesar de não serem visíveis aí²⁰². O segundo é o basamento **simples tipo b**, tipo que se limita ao primeiro colunelo do retábulo da capela-mor (BD 49). É composto por um plinto convexo e um pequeno “capitel invertido” todo facetado²⁰³. Seguem-se os basamentos do **tipo c** (BD 79,81, 83 e 85) e **d** (BD 80, 82, 84,86) pertencentes, pela respetiva ordem, às estruturas dos pilares acantonados e das colunas do coruchéu da torre²⁰⁴. O primeiro é formado por bloco único com pequena lapela ornamental na aresta, ou *pétala murcha*, o segundo compõem-se de plinto seccionado e capitel invertido facetado²⁰⁵.

O segundo nível de complexidade para os basamentos convencionamos designar como tipo elaborado. Os constituintes inseridos neste nível distinguem-se dos anteriores pelas maiores dimensões e pelas formas mais complexas. O primeiro basamento dos basamentos elaborados, pela ordem de entrada, é o basamento **elaborado tipo a**. É composto por pequeno “capitel invertido” e plinto poligonal com interseções angulares ou “ressaltos” nas arestas. A mesma estereotomia, usada para as bases dos pilares cruciformes adossados, repete-se, com exceção dos plintos, oito vezes, duas no guarda-vento (BD3 e 4), duas no final da nave (BD 36 e 37) e quatro no cruzeiro (BD 55-58). Estes basamentos no cruzeiro adquirem plintos de desenho mais elaborado²⁰⁶. O **tipo b** é composto por plinto circular, uma primeira base redonda composta por dois registos separados por corte interrompido por segmentos verticais, uma segunda moldura estrelada de faces redondas e “capitel invertido”, em coxim, como base direta para o fuste. Esta foi a forma escolhida para os basamentos dos pilares cruciformes grandes da nave central (BD 13-20)²⁰⁷. O **tipo c** é formado por primeira base cilíndrica, segunda base seistavada, ou em forma de estrela, e “capitel invertido” com cesta em coxim. É o tipo de estereotomia que predomina nas janelas altas da nave (BD 21-29-33-35)²⁰⁸. O **tipo d** é praticamente uma variante do anterior e surge nas janelas altas (BD 29-31)²⁰⁹. O constituinte é composto por primeira base baixa cilíndrica, segunda base seistavada e “capitel invertido” com cesta plana, gola e ábaco convexos poligonais. A basesinha do colunelo externo tem uns pequenos ressaltos na aresta exposta para fora. O basamento

²⁰² Ver Anexo II, fig. 1.

²⁰³ Ver Anexo I, p 134, e Anexo II, fig. 2.

²⁰⁴ Ver Anexo I, 207-212, e Anexo II, fig. 4.

²⁰⁵ Ver Anexo II, fig. 5.

²⁰⁶ Ver Anexo I, pp. 28, 80, 153, e Anexo II, fig. 7.

²⁰⁷ Ver Anexo I, pp. 65, e Anexo II, fig. 8.

²⁰⁸ Ver Anexo I, pp. 66-79, e Anexo II, fig. 9.

²⁰⁹ Ver Anexo I, pp. 74, e Anexo II, fig. 10.

elaborado *tipo e* é o mais isolado de todos, pois é o basamento de uma estrutura não repetida como o púlpito. O constituinte tem um forma polilobada, seis lóbulos²¹⁰ (uma fórmula usual na arquitetura espanhola). O basamento do *tipo f* está num nível de elaboração que caminha para o nível superior, o nível flamejante. É formado por duas bases cilíndricas, molduras estreladas sobrepostas, divididas por uma interseção discal, mais um pequeno “capitel invertido” com corbelha em coxim a fazer de base direta para o colunelo. Surge nas bases das janelas grandes dos braços dos transeptos (BD 41-42, 59-60)²¹¹.

Para os portais dos absidiolos o aparelhador desenhou uma estereotomia elaborada específica, que descrevemos como elaborada *tipo g* (BD 43-44, 61-62). O basamento é formado por plinto quadrangular de superfície lisa e registo superior convexo de moldura dupla composta por pequenos “beirais”, uma primeira fiada de bases com motivo irregular em forma de *pétala murcha* nas arestas e “capitéis invertidos”²¹². O constituinte do *tipo h* é um tipo de basamento aplicado exclusivamente ao portal principal da capela-mor (BD 47 e 48) e formado por estereotomia composta, constituída por plinto com registo superior de secções múltiplas convexas. A base exposta ou da frente é composta por duas molduras discais de dimensão igual, diferenciando-se a primeira da segunda pelas suas arestas ângulares e segmentos verticais que conferem um perfil poligonal à metade do disco exposta e um pequeno “capitel invertido” de moldura discal²¹³. O único basamento elaborado do *tipo i* (BD 50) é o que forma o par do único basamento simples do *tipo b*, já que são constituintes que estruturam os pequenos colunelos do retábulo da capela-mor²¹⁴. O último dos tipos estereotómicos elaborados para basamentos é o *tipo j*, formado por primeira base poligonal, cada uma com uma aresta angular, uma segunda base polifacetada de perfil curvo em forma de bolsa e, como remate, o usual pequeno “capitel invertido”, aplicado nas faces internas e externas das duas janelas da capela-mor (BD 51-52, 53-54, 87-88, 89-90)²¹⁵.

A tipologia de basamentos flamejantes é a mais complexa e limita-se a cinco portais, o portal principal e os quatro portais do batistério e casa das escadas. É uma hipótese, plenamente verosímil, que os apeto diferenciado das modenaturas dos

²¹⁰ Ver Anexo II, fig. 11.

²¹¹ Ver Anexo I, pp. 103-163, e Anexo II, fig. 12.

²¹² Ver Anexo I, pp. 105, 167, e Anexo II, fig. 13.

²¹³ Ver Anexo I, p. 118, e Anexo II, fig. 14.

²¹⁴ Ver Anexo I, p. 134-135, e Anexo II, fig. 15.

²¹⁵ Ver Anexo I, p. pp. 136- 221, e Anexo II, fig. 16.

basamentos que se circunscrevem a dois espaços providos de características idênticas, casa das escadas e batistério, se deva a uma construção posterior destas divisões²¹⁶. Os basamentos dos portais destes espaços apresentam modenaturas flamejantes mais próxima das modenaturas dos basamentos hipertrofiados que aparecem numa segunda fase do gótico-tardio português, generalizada na arquitetura a partir da segunda década do século XVI.

O basamento **flamejante tipo a** é o basamento com uma função decorativa mais vincada. Este constituinte consiste numa composição ornamental burilada (BD 1 e 2), um bloco com um “espelho flamejante” na face externa, onde foram gravadas em negativo cruces páteas de hastes finas de relevo pouco profundo com as extremidades retilíneas, fazendo recordar a primeira Cruz da Ordem de Cristo, inspirada na Cruz dos Templários portugueses e pétalas lanceoladas vazadas nas interseções a fazer ressaltar o desenho cruciforme central²¹⁷. O basamento **flamejante tipo b** (BD 5, 6,9,10) encontra-se presente nos portais fronteiros da casa das escadas e do batistério e é constituído por modenaturas de perfil geométrico complexo: plinto ressaltante de forma irregular com interseções angulares a fazer sobressair as arestas e três bases hipertrofiadas seistavadas, com discos e molduras estreladas de perímetro regular redondo, divididas em duas partes por seis interseções horizontais estreladas com ângulos salientes em ponta de diamante, mais três “capitéis invertidos” com corbelha côncava de tipo almofadado²¹⁸.

O basamento **flamejante tipo c** limita-se ao batistério (BD 7 e 8) e é formado por plinto ressaltante de forma irregular com recorte intermédio mais três bases hipertrofiadas e pequeno capitel invertido. A primeira moldura de forma irregular tem vértices angulares. A segunda, de forma estrelada de faces curvas, tem um disco na base e um registo vertical de quatro “pontas de diamante”. A terceira, menor, de forma estrelada apresenta uma interseção discal na horizontal e uma ponta angular ornamental por cada côvado. As bases, de grossuras distintas, são ainda divergentes na disposição acentuando ainda mais a geometria do basamento. Tem a combinação de modenaturas mais avançada de todo o conjunto²¹⁹. O basamento **flamejante tipo d**, dos basamentos

²¹⁶ Além de se saber que as obras na Sé continuaram após a cerimónia solene de dedicação do templo, nomeadamente na torre, a realização desse mesmo cerimonial e, mesmo, dos primeiros ofícios litúrgicos não dependeria da existência, obrigatória, de um batistério, construído, quanto a nós, numa fase em que a igreja encontrar-se-ia provida de todas as condições materiais e espaciais primárias. Com efeito só em 1517 foi realizado o orçamento para a grade de ferro do batistério. Cfr. ARAGÃO, António, *Para a História do Funchal...*, op. cit., p. 124.

²¹⁷ Ver Anexo I, p. 11, e Anexo II, fig. 18.

²¹⁸ Ver Anexo I, pp. 33 e 50, e Anexo II, fig. 20.

²¹⁹ Ver Anexo I, p. 39, e Anexo II, fig. 21.

ditos flamejantes é o mais simples e limita-se ao portal secundário da casa das escadas (BD 11,12). A estereotomia do constituinte é composta por plinto saliente de forma irregular com recorte intermédio, uma base formada por dois meios cilindros, três molduras estreladas sobrepostas, sendo a primeira, maior, subdividida por uma interseção côncava com arestas angulares no extremo inferior, uma interseção discal, mais um secção estrelada e mais um pequeno “capitel invertido” com corbelha em coxim a fazer de base direta para o colunelo²²⁰.

Os capitéis são, ainda, outro tipo de elemento decorativo cuja razão da sua execução é estrutural indispensável à *firmitas* do edificado. São três os modelos compositivos para o conjunto capitelar da Sé (composto por 224 capitéis²²¹): do **tipo a**: colarinhos mistilíneos ou de secção dupla, abaco redondo e corbelha redonda lisa; do **tipo b**: colarinhos mistilíneos, ábaco e corbelha poligonal lisa²²²; do **tipo c**: corbelha côncava de tipo “almofadado” ou em “coxim”, formados por gola circular de dupla secção e abaco estrelado²²³. Há ainda um tipo diferente de capitel, que convimos identificar por capitel do **tipo d (incompleto)**. Esta “tipologia capitelar” caracteriza-se pelo suposto espaço reservado ao capitel limitar-se à escultura capitelar propriamente dita, o canteiro responsável pela introdução deste tipo de pseudo-capitel subtraiu a gola e o ábaco ao capitel²²⁴.

Quanto as mísulas, são três, igualmente, os tipos de modelos compositivos. As mísulas isoladas das nervuras pertencem ao **tipo a**, cingem-se a um bloco pétreo com modelos compositivos que variam entre a elaboração geométrica e os modelos flamejantes²²⁵. As mísulas dos arcos das naves laterais foram tipificadas como mísulas do **tipo b**²²⁶. A sua característica mais saliente é o formato da base em forma de vaso. O constituinte é formado por cesta poligonal e bases semelhantes a vasos, como se de vasos de suspensão para flores ornamentais se tratassem. Dentro desta tipologia os dois conjuntos misulares podem ser subdivididos em dois sub-tipos: **tipo b1** e **tipo b2**, sendo estriada a base do primeiro conjunto de mísulas inventariado – aspeto que confere um

²²⁰ Ver Anexo I, p. 54, e Anexo II, fig. 22.

²²¹ Quatro destes duzentos e vinte e quatro capitéis estão ocultos pelo tardo do retábulo, infelizmente só tivemos imagens de três desses. Ver Anexo I.

²²² Ver Anexo II, figs. 33-34.

²²³ *Ibidem*, fig. 35.

²²⁴ *Ibidem*, fig. 39.

²²⁵ Ver Anexo II, fig. 40.

²²⁶ *Ibidem*, figs. 44-44.

forte efeito ornamental às peças – e lisa a base das segundas A mísula do *tipo c* é a mais simples, limitando-se à forma do capitel do *tipo b*²²⁷.

Todo este conjunto de *caprichos de inventividade* pressupõem um postulado cenográfico-decorativo: a irredutibilidade das formas presentes na natureza, que Paulo Pereira descreve como “*uma busca constante pelo 'diferente'*” e que devem ser interpretadas como reflexo de uma *teoria cósmica “da variedade”*²²⁸.

Não obstante a *aniconicidade* ou o caráter assêmico da geometria ornamental caracterizadora dos módulos unitários ou estereotômicos enquanto ornatos que ritmam o espaço e organizam os campos de inserção da micro-iconografia propriamente dita o significado para os cânones geométricos dos elementos arquitetónicos não se limita à dimensão plástica e ornamental da forma, numa pura aceção visualista. O hiper geometrismo que caracteriza muitas das contruções erigidas ao logo de todo o gótico tem a sua génese simbólica na filosofia escolástica de matriz aristotélica e euclidiana e reflete a conciliação entre matemática, gemoetria e fé operada no interior do pensamento medieval com a abertura do conhecimento ao *quadrivium*. A propensão para a elaboração geométrica que os constituintes da arquitetura gótica flamejante apresentam nasce da teoria de que Deus criou o universo como um geómetra mede, risca e desenha uma construção. Esta metáfora radica numa aceção teísta própria da filosofia escolástica medieval, que só na intuição da natureza do *Grande Arquiteto* reconhece a origem de todo o conhecimento.

Como a arquitetura da igreja deve ser sagrada quanto mais virtuosa for a sua geometria de forma mais perfeita será invocada a ideia do Criador Divino, fonte última de toda a criação²²⁹. Uma representação arquitetónica onde é manifesta a apologia do arquiteto como um eleito, como ser privilegiado porque conhecedor dos segredos da geometria que Deus domina na perfeição e só a ele confia; trata-se do autorretrato do arquiteto e escultor da Catedral de Santo Estevão, Anton Pilgram, na respetiva igreja em Viena, datado de 1512-1513. A emoldurar a cena está uma janela cega de onde a figura de meio corpo brota ostentando um esquadro e um compasso. Sobre a escultura do autor descansa uma mísula hipertrofiada composta por segmentos estrelados que se sobrepõem, de baixo para cima, do mais simples, com poucas pontas, para o mais complexo, com cerca de seis ou sete pontas, uma ilustração do axioma escolástico de

²²⁷ *Ibidem*, fig. 45.

²²⁸ PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre...*, *op. cit.*, p. 31.

²²⁹ FIGUEIRA, Luís Manuel Mota dos Santos, *Aspetos Tecnológicos...*, *op. cit.*, p. 31,32.

que a ordem de criação do universo começa pelo mais simples e termina no mais complexo.

Outros elementos decorativos, cujos modelos compositivos constituem formas ornamentais, como as rosáceas, os merlões, as platibandas e a tribuna do púlpito; etc., são significativos do ponto de vista do desenho e da geometria. As rosáceas enquanto elementos decorativos puros, isto é, a grilhagem pétra em forma de flor e não a estrutura janela inteira em si, são criações que começam por ser formas geométricas puras, esquemas de linhas esboçados numa folha de acordo com um determinado atributo matemático, numérico, figurativo, etc.:. São quatro as rosáceas existentes na Sé do Funchal, a rosácea da fachada, as rosáceas dos braços norte e sul do transepto e uma pequena rosácea aberta na antiga sacristia no piso térreo da torre. As três rosáceas grandes são flores com doze pétalas²³⁰. A primeira das rosáceas tem um capítulo por onde a luz natural é filtrada, com doze pétalas (R 1). O capítulo está pontado por pequenas aberturas e no núcleo, como motivo centralizador, a Cruz da Ordem de Cristo, símbolo de um poder religioso sob os desígnios do qual foi “levada a luz da fé” às novas terras do Atlântico. O capítulo estilizado da rosácea norte (R 3) é formado por corola dupla ou dois registos de doze pétalas cada um. A rosácea sul (R 4) é formada por capítulo de corola dupla, com doze pétalas por registo, o registo de fora menor e o de dentro maior com as pétalas a convergirem num sentido centrífugo para o núcleo. Não há só correspondência funcional entre as peças como também simbólica. Uma interpretação sobre a correspondência numérica presente nos capítulos estilizados com doze pétalas remete para a simbologia do número doze. Na simbologia judaico-cristã o número doze significa, fundamentalmente, as doze tribos de Israel, descendentes dos doze filhos de Jacob (Gen. 35: 23-28)²³¹ e os doze apóstolos selecionados por Cristo (Mar., 3: 13-19)²³². Entre muitos outros significados associados ao número doze, o número manifestado na forma circular da rosácea remete para a unidade do tempo: doze são os meses do ano, doze horas perfazem a metade de um dia, etc, consoante a visão cíclica própria do pensamento medieval. A pequena rosácea da divisão térrea da torre tem uma forma cruciforme, à qual se sobrepõem duas pétalas de cada lado.

Os seis merlões da cabeceira, dois no absidíolo norte e quatro no absidíolo sul, tem as formas flamejantes próprias do gótico tardio flamejante²³³. Os primeiros dois que

²³⁰ Ver Anexo I, pp. 19, 185, 191, e Anexo II, figs. 48-51.

²³¹ *Bíblia Sagrada...op. cit.*, p. 39.

²³² Cfr. *Ibidem.*, p. 1295.

²³³ Ver Anexo I, pp. 220-224, e Anexo II, fig. 56.

rematam os contrafortes do absidiolo norte (que não sabemos se se tratam efetivamente de constituintes do edificado original pelo aspeto da cantaria, além de serem diferentes dos quatro restante) são mais pequenos do que estes e o tipo de cantaria utilizada é mais escura. Assemelham-se a pequenas labaredas. Dos quatro restantes merlões dos contrafortes do absidiolo sul cabe aqui destacar os ornatos que neles se inserem. Todos os constituintes tem segmentos polilobados e ornatos terminais diversos, com exceção do primeiro contraforte, que perdeu o seu. O Mer. 4 tem por motivos terminais um motivo heráldico e um motivo artefactual: uma esfera armilar, completa, uma fivela com boleados torsos interiores e um pequeno colarinho perfurado. O quinto tem por motivos terminais uma fivela torsa com boleados e um colarinho “metálico”. O sexto apresenta no seu vértice um colarinho torso e duas semiesferas terminais sobrepostas de remate. As formas torsas que caracterizam a modelação deste constituinte arquitetónico ornamental – aparentemente mera cadência formal – como acontece com outras estruturas arquitetónicas decoradas, como a tribuna do púlpito ou um simples gárgula não figurativa (G 1), vinculam-se na forma da “coluna salomónica”²³⁴. A forma torsa ou salomónica tornou-se uma tendência numa época de fortes revivalismos veterotestamentários na cultura e no imaginário que a um nível oficial se manifestaram na propalação de uma mitografia da Jerusalém Celeste. São formas colhidas na iconografia bíblica, em concreto nas descrições das colunas torsas, ou salomónicas, do templo do rei Salomão²³⁵. O varandim pétreo dos absidiolos, designado na época por “*guirlanda*” é uma composição ornamental flamejante composta por círculos em forma de coração, com estrias nos enrolamentos internos, dezassete cruces de cristo a rematar cada bloco de cantaria vermelha esculpida numa afirmação da simbólica do poder pela ostentação incessante dos enunciados simbólicos da instituição religiosa detentora dos direitos eclesiásticos diocesanos. Embora tenha uma função de uso direto, ao nível da *utilitás*, a principal função de uma platibanda é ornamentar. Esta lembra as armações de madeira efémeras pela plástica flamejante gorda e rude tipicamente lusa²³⁶.

²³⁴ Ver Anexo I, p. 191.

²³⁵ PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre...*, op. cit., p. 123 e 124.

²³⁶ Ver Anexo I, p. 224-225, e Anexo II, fig. 54.

4.2. *Marginalia*

Por *marginalia* entendemos todo o tipo de formas icônicas ou representações historiadas de *natureza marginal* que foram remetidas para as margens do suporte gráfico pétreo, quer em termos da inserção material, correspondente à organização de uma *topografia* simbólico-decorativa prévia, quer do ponto de vista da relevância ou do conteúdo semântico do(s) motivo(s) ao nível das categorias do discurso que se estabelece entre o conjunto completo de formas ou temas significantes e a estrutura primária, neste caso arquitetónica.

De uma forma genérica a *marginalia* da Sé do Funchal encontra-se circunscrita aos espaços de delimitação tradicional da *marginalia* arquitetónica medieval, como os capitéis, as mísulas, as arquivoltas, as gárgulas, com uma ou outra exceção, como o púlpito cujas heterodoxas representações assumem-se mais como *marginais* por tratarem de temas religiosos segundo um discurso profano. Relativamente ao resto do conjunto cada motivo surge como um tópico, ou curto excerto narrativo (capitel historiado, por exemplo) limitado a um campo de inserção de modo que a apreensão do que se trata de forma ou tema marginal é clarividente.

A identificação de um qualquer motivo de natureza secundária, *marginal*, de leitura essencialmente críptica dentro do sistema iconológico da orgânica decorativa, depende, também, com frequência, de premissas iconográficas. Não se pode ignorar, por conseguinte, o fato de alguma *marginalia* ser “relegada”, igualmente, para os constituintes que são suportes centrais e cruciais do discurso simbólico primário, a partir dos quais é transmitido um discurso de poder: heráldico, religioso, teológico, etc., como as chaves de uma abóbada ou a arquivolta de um portal.

A inserção de motivos *marginais* nos elementos arquitetónicos privilegiados em termos de centralidade, visibilidade, e de contemplação estética, mística, etc; constitui um ponto-chave no entendimento do conceito da *marginalia*, o efeito ornamental, sempre presente, mesmo que o motivo esteja destituído de uma função simbólica. O pressuposto primário da decoração, logo da *marginalia*, é a sintaxe, ou norma que rege o preenchimento de um espaço mental ou físico livre e reservado à inventividade, neste caso iconográfica, da qual advêm a escolha de um motivo que interage ao nível simbólico – se inserido numa ordem escultórico-arquitetónica programada²³⁷ – com a

²³⁷ ANTUNES, Joana, *O Cadeiral de Coro... op. cit.*, p. 119.

estrutura primária. Se interferir, de modo proeminente, estamos então na presença de uma categoria primária no seio da própria *marginalia* e num determinado nível da hierarquia da simbólica arquitetónica.

Se uma alcachofra – uma parra com uvas, uma planta do dente de leão ou elementos do sobreiro, etc.; – está inserida na chave de uma abóbada e ladeia uma esfera armilar, pela direita ou pela esquerda, atrás ou à frente, só podemos tecer uma vaga interpretação iconológica entre simbólica marginal e a simbólica dos *polos semânticos* diretores, os emblemas, tais como significações cristológicas entre o *velho* e novo, entre o antes e o depois da passagem de Cristo pela Terra. O que dizer, pois, das simples combinações vegetais das chaves secundárias dos terciarões que entestam com o escudo régio na abóbada da capela-mor? Pouco, a não ser tratem-se de *marginalia* ornamental finamente relevada nas chaves de modo a que a estrutura primária “*bem pareça*” – como era corrente os mestres ouvirem dizer dos devisadores das obras, no sentido do virtuosismo da obra ser o mais exemplar e condigno possível²³⁸.

A natureza essencialmente isolada do motivo decorativo simples, – mesmo que ambivalente, mesmo que desdobrável em termos simbólicos com o meio ao seu redor – inserido ou não numa composição de motivos *marginais*, nasce de uma iconologia que liga o gosto pela linguagem simbólica, simples ou complexa, ao virtuosismo dos valores compositivos e que se articula, a partir de um nível inferior da hierarquia de motivações simbólico-escultóricas, com o sistema narrativo fechado, explícito, dos símbolos concretos dos mecenas enquanto motivações dos regimes político-ideológico por aqueles herdados e reinstituídos.

A apropriação (para não dizer vulgarização;) da esfera armilar – na sua génese um emblema pessoal e heráldico, um improfanável símbolo diretor – pela eclética e incerta gramática decorativa do manuelino comprova que a *marginalia* é, na sua essência, uma forma pura de “*revolta semântica*”²³⁹. Se a regra básica da *marginalia* está na diversidade lexical, traduzida, ao nível do conteúdo, num *horror* à literalidade da repetição e marcada por um apego livre e desenfreado ao imaginário – dos repertórios

²³⁸ FIGUEIRA, Luis Manuel Mota dos Santos, *Aspetos Tecnológicos...op. cit.*, p. 95 e 187.

²³⁹ BARREIRA, Catarina Martins, “A relação entre gárgulas e textos no contexto tardo-medieval em Portugal: preocupações em torno do comportamento do corpo e os pecados”, in *Mirabilia* nº 13, Junho-Dezembro de 2011, disponível em: http://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/2011_02_06.pdf, (*acedido* a 07/08/2013).

de signos da cultura popular aos repertórios da cultura erudita²⁴⁰ – os seus motes internos são a licença e a subversão.

4.2.1. Flora *marginal*: problemas de identificação

Antes de partirmos para os aspetos formais e semânticos relacionados com os espécimes da flora, (classificação botânica, origem etimológica, aplicações terapêuticas, simbologia, etc.) esculpidos e integrados na arquitetura da Sé do Funchal expomos neste ponto os problemas de identificação surgidos durante o inventário desses mesmos motivos e, mais importante, explicamos a metodologia utilizada para dar resposta às muitas dúvidas quanto à identificação botânica ou tipológica de cada espécie real ou tipo de motivo abstrato.

O primeiro desafio foi a realização do registo fotográfico cabal do conjunto, desafio que se revelou verdadeiramente penoso por causa da pouca luz natural existente no interior da Sé. Só depois de conseguidas fotos suficientemente claras e reveladoras dos volumes pétreos foi iniciada uma investigação detalhada relativamente à decifração iconográfica de cada motivo vegetal integrado num respetivo constituinte decorativo. Nessa fase surgiram vários problemas de ordem analítica como: ausência de coloração original da maioria dos espécimes pétreos (coloração perdida, pois na superfície de algumas esculturas ainda restam vestígios de cor)²⁴¹, patologias petrográficas, reprodução das diferentes plantas em diferentes estágios de desenvolvimento²⁴², simplificações morfológicas, combinações de espécies num mesmo motivo, estilizações diversas, etc. Inventariadas as espécies facilmente identificáveis: umas por meio de uma cultura visual geral, outras pela presença corrente dessas mesmas plantas na escultura arquitetónica dos edifícios do período *manuelino*, do gótico pleno e até do românico; ficamos diante de um elenco de outras (a larga maioria do *corpus* de flora) absolutamente insólitas por razões de desconhecimento iconográfico ou por ausência de dados ou referentes morfológicos concretos do próprio exemplar vegetal esculpido.

Quanto às plantas realistas a identificação exigiu alguma compreensão básica da botânica e, mais importante, uma rigorosa descrição morfológica posterior. A este

²⁴⁰ Pedro Dias refere-se a este fenómeno como um abastardamento de motivos aplicados nas obras de maior monta. *Ibidem.* p.186-187.

²⁴¹ Ver Anexo II, fig. 99.

²⁴² Ver Anexo II.

propósito Paulo Pereira já havia pressuposto que “*Falar do manuelino exige vocábulos do mundo 'botânico'*”²⁴³ – se o autor estivesse a se referir em concreto à Sé do Funchal mais certo não poderia estar. Precizado o género botânico, ao qual supostamente o motivo pertenceria, avançamos para a determinação rigorosa da espécie, o que foi conseguido, na maioria dos casos, por via da comparação com as plantas presentes nas várias artes do gótico final. Para os elementos vegetais notoriamente fantasiados ou abstratos, resultantes da imaginação dos gravuristas cujas tarjas os pedreiros terão seguido, refletimos quanto à provável origem botânica do espécime mas não logramos encontrar nenhum referente natural concreto e indubitável. Para o entendimento artístico destes motivos notamos dois aspetos fundamentais a ter em conta, o valor das formas, num plano da estrita divagação visual, ornamental, e a coloração, num plano com algum nível de simbolismo.

Assim, quando o repertório de motivos vegetais presentes na escultura arquitetónica do Portugal do tempo – bem conhecido e determinados e, por isso, ao alcance das nossas possibilidades de observação e comparação práticas – se esgotou vimo-nos obrigados a redirecionar e a ampliar a abordagem, até aí unidirecional, por forma a certificar o rigor ou o fundamento artístico e simbólico das identificações mantidas em mero estado de hipótese, procurando os mesmos temas e formas nos géneros artísticos fronteiros no plano da iconografia decorativa, do ciclo riquíssimo da ourivesaria *manuelina* à tapeçaria, passando, ainda, pela pintura de cavalete. Posto isto, a nossa análise comparativa para a flora presente na *marginalia* da arte do final do gótico, em particular para a flora cristalizada na arquitetura, começou por incidir sobre o género artístico onde o conceito de decoração marginal teve a sua própria génese conceptual e plástica, a arte da iluminura.

A cada fólio analisado, e já depois de ultrapassado seguramente um milhar, fomos reparando que para cada volume manuscrito se dava a presença de um determinado *corpus* de flora europeia de acordo com as escolhas ou orientações dadas ao mestre iluminador. Entre diferentes manuscritos o padrão naturalmente variava mas algumas das espécies repetiam-se com larga recorrência, o que nos levou assumir que cada planta continha um valor imagético e simbólico *forte*, aliás como já tínhamos denotado na cuidada reprodução detalhada e fidedigna de miniaturas na pedra da Sé, impregnadas de um *realismo nominalista* aristotélico.

²⁴³ PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei...*, op. cit., p. 40.

Ao estudo prévio acerca dos repertórios de plantas da iluminura, em particular a iluminura franco-flamenga da segunda metade do século XV, juntamos o método descritivo das espécies por aproximação morfológica. As espécies esculpidas foram sendo, determinadas, paulatinamente, por exclusão de hipóteses, combinando-se a constatação da presença de um motivo análogo na arte da iluminura com a morfologia correspondente para ambos os referidos espécimes pétreos e pictóricos. Por fim, tivemos o apoio científico da bibliografia relativamente à determinação taxonómica de cada espécie.

Culminamos, desse modo, o estudo do elenco de plantas presentes na iluminura do gótico com a análise às *Grandes Horas de Ana da Bretanha* da autoria do iluminador Jean Bourdichon (pintor régio dos reis de França Luis XI e Francisco I), um valioso manuscrito executado entre 1503 e 1508 onde foram tematizadas trezentas e trinta e sete espécies de plantas copiadas a partir das espécies vivas colhidas, de acordo com pressupostos artístico-empíricos já renascentistas. Esta fonte foi crucial na *cadastração* da maior e mais significativa parte de plantas esculpidas na Sé cujos nomes eram para nós incertos, pois por cada planta tematizada (uma por cada fólio alternadas com pinturas de página inteira;) está a legenda com as respetivas denominações, em latim e vernáculo, do género e da própria espécie para alguns casos²⁴⁴. Esta obra constitui uma referência inestimável para a historiografia interessada nos temas da representação da natureza na arte do século XV e XVI por constituir um “herbário pictórico”, um espelho da forma como no dealbar da era moderna os intelectuais e os artistas começaram a criar sistematizações protocientíficas da flora europeia, em torno da qual foram já escritos importantes textos de apoio científico como é o caso de um antigo artigo do século XIX de Jules Camus: *Os nomes das plantas do Livro de Horas de Ana da Bretanha*²⁴⁵.

Com base nos modelos naturalistas copiados com grande rigor e minúcia pela oficina do pintor francês, o respetivo apoio das legendas e o artigo atrás citado a tarefa da identificação, à partida impossível para algumas plantas, afigurou-se possível e todo o percurso moroso de identificação por simples análise morfológica foi se abreviando.

Não obstante a arte da iluminura conter cerca de noventa por cento das espécies em causa optamos por querer certificar a presença das espécies do *corpus* de flora

²⁴⁴ As *Grandes Horas de Ana da Bretanha* estão disponíveis no sítio na internet da Biblioteca Nacional de França, em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52500984v/f255.zoom> (acedido entre 02 e 07 de 2013).

²⁴⁵ CAMUS, Jules, *Os nomes das plantas do Livro de Horas de Ana da Bretanha*, in *Journal de Botanique*, acessível na internet em: http://uses.plantnet-project.org/fr/Camus,_Livre_d'heures_d'Anne_de_Bretagne,_1894 (acedido entre 01 e 07 de 2013)

européia da Sé do Funchal noutros géneros artísticos da época, realizando para isso uma seleção de fontes gráficas o mais transversal possível como podemos ver no anexo II. As plantas cuja identificação é duvidosa são devidamente referidas como tal, como meras propostas, de forma que a referência a essas plantas cuja determinação não é segura é sempre conjectural.

4.2.2 *Corpus de flora petrificado na Sé*

O corpus de flora marginal da Sé do Funchal é composto por trinta e oito espécimes vegetais, trinta e seis espécies realistas e três tipos de motivos fantásticos, esculpidos de acordo com determinadas variações formais e morfológicas decorrentes dos estágios de desenvolvimentos das flores ou frutos de cada espécie²⁴⁶.

O acanto aparece no conjunto de escultura por dezanove vezes, segundo duas variantes morfológicas, o *acanto esquemático*, com ou sem fruto (do C39 ao C56) e o *acanto simples solto* (M16)²⁴⁷. A alcachofra (um dos motivos prediletos do gótico da variante hispano-flamenga;) podemos vê-la representada por oito vezes, de acordo com dois tipos formais, *tipo 1* (Ch. 11) e *tipo 2* (Ch. 16) e três estágios de desenvolvimento: *1º estágio a* (madura dentada, L 1 e 24), *2º estágio a* (flor a abrir, L 2 e 23), *3º estágio* (em flor, L 4 e 21) e *1º b* (madura escamosa, L 8 e 17)²⁴⁸. A amendoeira está representada, presumivelmente, uma só vez, na nave lateral sul (M14)²⁴⁹. A avelaneira é outra espécie cuja proposta não é totalmente segura, mas de todas as espécies morfológicamente aparentadas trata-se da que está mais de acordo com a escultura. Vemo-la na nave lateral norte e sul (M 6 e 18)²⁵⁰. As margaridas, também conhecidas como Boas Noites, aparecem uma só vez na capela-mor (C 142)²⁵¹. A cabaceira foi esculpida por três vezes, uma no guarda-vento (C16), outra na nave lateral norte (M17) e outra numa janela alta da nave, lado sul (C219)²⁵². A espécie do cardo figura nove vezes, duas no portal axial, *tipo 1* (meia planta com flor relevada nos fustes: F. 1 e 2) duas no arco-cruzeiro, *tipo 2* (modelada nos lóbulos: L 7 e 18), duas na nave e duas abóbada da capela-mor, *tipo 3* (arranjo da planta completa relevada no C 122,123, e na

²⁴⁶ Ver Anexo I e Anexo II.

²⁴⁷ Ver Anexo I, pp. 50-56, e Anexo II, figs. 103-104.

²⁴⁸ Ver Anexo I, pp. 123, 124, 126, e Anexo II, figs. 141-144.

²⁴⁹ Ver Anexo I, p. 98, e Anexo II, fig. 105.

²⁵⁰ Ver Anexo I, p. 60 e 99 e Anexo II, fig. 106.

²⁵¹ Ver Anexo I, p. 120, e Anexo II, fig. 107.

²⁵² Ver Anexo I, p. 60-61, 28 e 234, e Anexo II, fig. 108.

Ch. 4) e *tipo 4* (corte transversal de seção capitular estilizada na Ch. 13), uma na abóbada do absidíolo norte, *tipo 4* (Ch. 15) e outra no 1º piso da torre, *tipo 5* (Ch. 20)²⁵³. O carvalho foi esculpido nos capitéis dos portais do batistério (C33,36,127,128,173) e da janela do braço sul do transepto (197)²⁵⁴. A planta ornamental clématis, mais conhecida por corriola, decora um só capitel do portal norte do transepto (C165)²⁵⁵. O cravo foi o motivo escolhido para decorar o fecho da abóbada do batistério, como se brotasse do céu (Ch. 1)²⁵⁶. Três crisântemos ou malmequeres surgem a embelezar um capitel de um pilar adossado da nave central, do *L. Ep.* (C 121)²⁵⁷. A columbina surge esculpida em duas situações distintas em termos formais, uma no *1º estágio* de desenvolvimento (em botão floral, C175) e outra no estágio seguinte, *2º estágio* (capítulo aberto, Ch. 22)²⁵⁸. O espécime floral que convencionamos identificar por “flora da iluminura francesa” e que se trata possivelmente da coquelurdes ou janettes, embora por falta de dados morfológicos e de coloração do espécime representado não possamos afastar a hipótese de se tratar da Erva de São Roberto; foi o motivo escolhido para decorar dois capitéis, um no absidíolo sul, apresentando-se no *1º estágio* de desenvolvimento (botão floral, C 138) e outro no transepto, no estágio de desenvolvimento subsequente, *2º estágio* (em flor, C169)²⁵⁹. A dedaleira surge uma só vez, no portal axial (C 3)²⁶⁰. O dente de leão é uma das espécies mais representadas, figurando por onze vezes, segundo três estágios de desenvolvimento: *1º* (planta, C123), *2º* (planta ou inflorescência a abrir, C 124-126, 170, L. 3 e 22), *3º* (flor capitular, Ch. 6/10/19) e duas tipologias, *tipo 1* (capítulo cruciforme, Ch. 6/19) e *2* (capítulo nonamero, Ch. 10)²⁶¹. A planta com que se fez a coroa de espinhos de Cristo, o espinheiro, foi esculpida uma só vez, num capitel do portal norte do transepto (C 166)²⁶². A ervilheira de cheiro, planta na qual se denota melhor que um tipo de formulário gráfico bastante disseminado para representações da flora do gótico tardio consistia na reprodução fidedigna dos estágios de desenvolvimento dos espécimes, foi a primeira espécie de que nos demos conta de aparecer representada consoante as situações de desenvolvimento: *1º estágio* (botão floral, C 218), *2º* (botão a rebentar,

²⁵³ Ver Anexo I, pp. 14, 124, 80, 129, 130, 172, 196, e Anexo II, figs. 109, 147-149.

²⁵⁴ Ver Anexo I, pp. 40,41,104,164, e Anexo II, fig. 110.

²⁵⁵ Ver Anexo I, p. 156, e Anexo II, fig. 111.

²⁵⁶ Ver Anexo I, p. 39, e Anexo II, figs. 112.

²⁵⁷ Ver Anexo I, p. 80 e Anexo II, fig. 113.

²⁵⁸ Ver Anexo I, pp. 168,197, e Anexo II, figs. 114, 155 e 156.

²⁵⁹ Ver Anexo I, pp. 144 e 157 e Anexo II, figs. 115, 168 e 169.

²⁶⁰ Ver Anexo I, pp. 13, e Anexo II, figs. 116.

²⁶¹ Ver Anexo I, pp. 80, 81, 82, 158, 123, 127 e Anexo II, figs. 117 e 159-164.

²⁶² Ver Anexo I, p. 156, e Anexo II, figs. 118.

C163) 3º (em flor (C183)²⁶³. A hera só no portal faz a sua aparição, segundo forma ornamental abstratizante como ocorre no românico e no gótico e combinada com uma outra flor de uma outra espécie, o narciso, compondo com esta a *combinação 1* (hera e narciso, Arq. 1)²⁶⁴. O espécime nº 20 trata-se, como propomos no inventário, da espécie da faia ou do castanheiro e encontra-se esculpido num capitel de uma janela alta da nave (C 112)²⁶⁵. A bela flor do lírio cardano surge esculpida na face interior e exterior da janela da capela-mor (C 155, 210), onde compõem um duplo par com o lírio comum ou açucena (C 154,209)²⁶⁶. A planta conhecida como marianinha, centáurea ou chicória, foi reproduzida uma só vez, num capitel do transepto (C 168)²⁶⁷. O milho, a única espécie oriunda do Novo Mundo presente no corpus de flora marginal da Sé, foi remetido para uma mísula da nave-lateral norte (M 8)²⁶⁸. A morugem vulgar pode ser a espécie esculpida em dois capitéis de duas janelas altas da nave (C 100, 119)²⁶⁹. A planta do morangueiro silvestre (e não o morangueiro que o Velho Mundo importou do Novo Mundo) aparece plasmada num mesmo constituinte duas vezes em diferentes estágios de evolução, *1º e 2º estágios* (C 176)²⁷⁰. Alguns frutos de cor vermelha parecidos com morangos foram esculpidos numa mísula do absidíolo norte (M 23), não obstante as objeções de ordem morfológica que deixamos no inventário²⁷¹, podem ser representações do fruto do morangueiro embora os identifiquemos como sendo pinhas. A papoila dormideira e a papoila pontuda são as duas espécies da família das plantas papaveráceas que foram esculpidas na Sé, *1º estágio* (botão floral, C 93,94), *2º estágio* (C15, C179)²⁷². Alguns elementos da pereira, tais como os frutos e algumas folhas, foram miniaturizados numa mísula da nave norte (M 10)²⁷³. A pinha/pinheiro aparece esculpida/o por vários constituintes do edifício. Nuns foi representada presa a galhos, *tipo 1* (C 17, 184) noutra isolada, *tipo 2* (C 136) e noutros, ainda, com vegetação, *tipo 3*

²⁶³ Ver Anexo I, pp. 233, 155, 175, 233, e Anexo II, figs. 119, 165-167.

²⁶⁴ *Ibidem*, figs. 198. Vide VASCONCELOS, Joaquim, *A Arte Românica em Portugal*, ed. Dom Quixote (1992), Porto, 1918. p. 70. Esta hera e análoga à hera ornamental trifoliada que Joaquim de Vasconcelos registou, com o número 16, no levantamento de formas ornamentais dos monumentos do românico português. Ver Anexo I, p. 16-17.

²⁶⁵ Ver Anexo I, p. 76, e Anexo II, fig. 120.

²⁶⁶ Ver Anexo I, pp. 138 e 221, e Anexo II, fig. 122.

²⁶⁷ Ver Anexo I, p. 157, e Anexo II, figs. 125.

²⁶⁸ Ver Anexo I, p. 6, e Anexo II, figs. 126 e 236.

²⁶⁹ Ver Anexo I, p. 70 e 79, e Anexo II, figs. 127.

²⁷⁰ Ver Anexo I, p. 168, e Anexo II, figs. 129, 130, 170 e 171.

²⁷¹ Ver Anexo I, p. 171.

²⁷² Ver Anexo I, pp. 68, 28, 170, e Anexo II, figs. 172 e 173.

²⁷³ Ver Anexo I, p. 29,61, e Anexo II, figs. 131.

(C 182 e M24?)²⁷⁴. A romãzeira, frutos e galhos, aparece segundo modelos díspares, *tipo 1* (2º estágio: romãs maduras, C 19,20), 2 (1º estágio a: romã verde isolada com corola, M21) e 3 (1º estágio b: romã verde isolada e polilobada sem corola, M22)²⁷⁵. Da análise efetuada à planta da roseira, planta da Virgem Maria; registamos cinco tipos formais e cinco reproduções da espécie, *tipo 1* (2º e 3º estágios: capítulo aberto rodeado de ramos florais, na longitudinal, Ch. 17), 2 (C 186), 3 (Ch. 21), 4 (1º estágio: C 201), 5 (2º estágio: C 205)²⁷⁶. Os elementos das silvas, frutos e folhagem, podem ser encontrados miniaturizados (com grande rigor e realismo) logo no portal axial e na face exterior de uma janela alta da nave central (C 4 e C 217)²⁷⁷. O sobreiro é de todas as espécies a mais representada, decorando trinta e seis constituintes estruturais. São três as soluções formais elementares para o sobreiro, *tipo 1* (elementos: bolotas e folhas, ligados, Ch. 7, C 5,13,109, 143, C181, M 13), *tipo 2* (folhas soltas isoladas, C 23-30, 32,34,37, 173, 201,202,204,205,206,208,216, L 6, 15,19) e *tipo 3* (folhas soltas com violeta, L 9,16) mais as duas combinações: *combinação vegetal 6* (Ch. 13) e 7 (Ch. 23)²⁷⁸. Só dois motivos esculpidos nas massas pétreas de dois constituintes nos permitem conjecturar com fundamento morfológico a presença da flor do trevo na flora marginal da Sé do Funchal, um capitel do portal axial, *tipo 1* (C 7), e outro capitel no portal norte do braço do transepto, *tipo 2* (C 161), embora alguns exemplares de flores fantásticas recordem as formas da flor do trevo como o motivo que designamos como “*pseudo-flor do trevo*”²⁷⁹. A videira eucarística é um motivo indispensável, do ponto de vista da simbólica, na escultura de qualquer edifício do gótico. Na Sé do Funchal aparece representada de duas formas: os cachos ligados as parras e as folhas, *tipo 1* (C 14,92, 135 e C 2 a, M 15, Ch. 3) e só as folhas, *tipo 2* (C 203)²⁸⁰. As representações da suposta flor da violeta oferecem constatações curiosas quanto às estilizações e combinações vegetais resultantes da inventividade do canteiro ou, mais provavelmente, das gravuras usadas. Em cinco tipo formais criados para representar da flor da violeta nenhum se repete, a não ser o tipo formal concebido pelo canteiro para os L 11 e 14: *tipo 3* (lobular combinada: sépalas do dente de leão e suposta flor violácea terminal)²⁸¹.

²⁷⁴ Ver Anexo I, pp. 171, 176,113, 61, e Anexo II, figs. 132 e 174-177.

²⁷⁵ Ver Anexo I, p. 30 e 128 e Anexo II, figs. 133, 178 e 180.

²⁷⁶ Ibidem, figs. 181-185.

²⁷⁷ Ver Anexo I, pp. 13, 233, e Anexo II, figs. 134.

²⁷⁸ Ver Anexo I, primeira e segunda parte e Anexo II, figs. 135, 152 e 154.

²⁷⁹ Ver Anexo I, p. 14 e 154, e Anexo II, fig. 91 e 136, 190 e 191.

²⁸⁰ Ver Anexo I, pp. 16,67,112,238,99,129, e Anexo II figs. 137, 192 e 193.

²⁸¹ Ver Anexo I, p. 125, e Anexo II, figs. 196.

As diferenças resultam do tipo de folhagem, *tipo1* (folhagem lisa, M 17) 2 (folhagem de orla serrada, C 139) e 4 (folhagem acântica e ramos lenhosos, C 160)²⁸².

4.2.2 Observações histórico-artísticas e simbologia da flora marginal

Vegetação. Os espécimes da vegetação sejam plantas pequenas, arbustos ou árvores fazem parte da criação e são os seres através dos quais o homem apercebe melhor as qualidades supernaturais e cósmicas da regeneração, da força criativa e da imortalidade. Antes de criar qualquer animal Deus criou toda a vegetação ao terceiro dia. (Gen. 2: 11-12):

*“Deus disse ainda: “Que a terra produza ervas e plantas que dêem fruto, cada uma conforme a sua qualidade, e árvores de fruto, com a semente própria de cada uma. E Deus achou que aquilo eram coisas boas.”*²⁸³

A Árvore da Vida e Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal no Jardim do Éden. Como conta a Bíblia Deus criou no início do mundo dois tipos de árvores (Gen. 2: 8)

“O Senhor Deus preparou um jardim em Éden, lá para o oriente, e colocou nele o homem que tinha modelado. Da terra, fez nascer toda a espécie de árvores que eram agradáveis à vista e davam bons frutos para comer. No meio do jardim estava a árvore da vida e árvore do conhecimento do bem e do mal.”

Da *Árvore da Vida* brotaram os frutos da vida original e da *Árvore do Conhecimento* os frutos do conhecimento que levaram à *Queda do Homem*. As representações da Genealogia de Cristo de acordo com o evangelho de São Mateus (Mat.1:1-21), onde figuram os antepassados de Cristo desde Jessé nos sucessivos ramos da árvore genealógica, são, na verdade, imagens cristãs da *Árvore da Vida*, sendo Cristo imortal e fonte da verdadeira vida. Cristo é uma árvore cujas folhas são como palavras inquebráveis. O cego de Betsaida a que Cristo restaurou a visão diz que a primeira coisa

²⁸² Ver Anexo I, p. 99, 119, 154, e Anexo II, figs. 138, 194-197.

²⁸³ *Bíblia Sagrada*, ed. Difusora Bíblica, 2ª edição, 1999, Coimbra, p.2.

que viu foi os homens que lhe pareciam árvores, tirando o caminhar livremente (Marc. 8: 22-26?)²⁸⁴. As Sagradas Escrituras não identificam qual a espécie que configura os conceitos físicos e místicos da árvore como elemento de ligação entre o céu e a terra e portador de vida e eternidade. Embora nos primórdios do Cristianismo os teólogos associassem o termo *vitis*, de vinha, ao termo *vita* a arte parece ter elegido as espécies do género *quercus*: carvalho/sobreiro, etc; para principal espécime da *Árvore da Vida* (fato do qual deve decorrer a presença “massiva” do sobreiro no conjunto de escultura da Sé) não obstante a palmeira, o cedro, a amendoeira, a oliveira, o freixo, a laranjeira e a macieira estarem também referidas como espécies da *Árvore da Vida*²⁸⁵.

Flor. São os seguintes os atributos deste elemento: arquétipo de beleza e fragrância; símbolo do conceito de sublime, fragilidade, efemeridade, inconsistência e fecundidade. A imagem arquetipal da flor simétrica capitular evoca a alma como centro do ser²⁸⁶. Barreira diz que este elemento, de onde brotam os frutos, evoca as esperanças²⁸⁷;

Frutos: alimento, abundância, prosperidade, riqueza, renovação, pecado, imortalidade²⁸⁸. Segundo Frei Isidoro de Barreira os frutos significam obras²⁸⁹;

Folha: caráter cíclico, poder regenerativo e revitalizador²⁹⁰. Segundo o simbolismo cristão difundido por Barreira as folhas significam palavras, as folhas resistentes da árvore que é Cristo²⁹¹;

Ramos/Racimos. Na arte cristã é sempre símbolo do sacrifício de Cristo. No Livro dos Números (23,24) lê-se: “*Cortaram o sarmento com a uva*” (46)²⁹².

²⁸⁴ *Bíblia Sagrada, op. cit.*, p.1302.

²⁸⁵ Cfr. AZAMBUJA, Sónia, *A Linguagem Simbólica da Natureza: A Flora e Fauna na Pintura Seiscentista Portuguesa*, ed. Nova Vega, Lisboa, 2009, p. 56-57.

²⁸⁶ Cfr. QUIÑONES, Ana Maria, *El Simbolismo Vegetal en el Arte Medieval*, ed. Encuentro Ediciones, Madrid, 1995, p. 21.

²⁸⁷ BARREIRA, Frei Isidoro, *Tractado das significacoens das plantas, flores, e fructos que se referem na sagrada escriptura*, ed. Pedro Craesbeeck, 1622, Lisboa. Disponível em: <http://books.google.pt>, (acedido a 19/05/2013), p. 27-27.

²⁸⁸ QUIÑONES, Ana Maria, *El Simbolismo... op. cit.*,

²⁸⁹ BARREIRA, Frei Isidoro, *Tractado das... op. cit.* p. 27-32.

²⁹⁰ QUIÑONES, Ana Maria, *El Simbolismo... op. cit.*, p. 21.

²⁹¹ BARREIRA, Frei Isidoro, *Tractado das... op. cit.* p. 38-45.

²⁹² *Ibidem*, p.202. CIRLOT, Juan Eduardi, *Diccionario de Símbolos*, ed. D. Quixote, Lisboa 1997, p. 313.

Flora abstrata ou fantástica:

Cornucópia. A cornucópia, que significa corno da abundância segundo a etimologia original e que vem do latim *cornu copiae*, é um símbolo mitológico da cultura greco-romana e tem particular fortuna estética na produção artística setentrional e emerge no gótico internacional do período final a partir da irradiação das formas e temas da renascença italiana²⁹³. A cornucópia não é uma espécie de planta propriamente dita, mas sim um artefacto ou arranjo simbólico originário da antiguidade clássica, tratando-se do corno por onde Zeus bebeu o leite da cabra da deusa Amalteia durante a sua infância. O corno é símbolo fálico e o conteúdo símbolo maternal, geracional²⁹⁴. Convimos inclui-lo no repertório de ornatos vegetais por conter matéria simbólica do reino vegetal, nomeadamente frutos. Segundo o simbolismo seiscentista que encontramos na obra de Frei Isidoro de Barreira a cornucópia significa liberalidade²⁹⁵. O motivo surge esculpido na Sé do Funchal através a partir de dois tipos formais: **tipo 1** (cornucópia burilada, C 174) e **tipo 2** (talhada em *ronde bosse*, C 200)²⁹⁶.

Flor-de-lis. A flor-de-lis é uma estilização do lírio, uma forma convencionada e reproduzida na arte pelos seus valores ornamentais. A presença do motivo no vocabulário do gótico final português, antes e durante a variante dita *manuelina*, está na sua recorrência iconográfica, em especial no domínio da heráldica²⁹⁷.

Flor tetrâmera. As suas quatro pétalas representam os quatro elementos da terra, os mesmos que, para os gregos, compõem o homem, estando no valor do quatro abstrato que o motivo floral expõem simbolizada a terra ou a própria humanidade de Cristo²⁹⁸. A flor tetrâmera é assim cristológica pois no lugar de cada pétala pode estar simbolizada cada braço da cruz e manifesta Jesus Cristo em toda a sua doutrina, selada nos quatro evangelhos, os quatro pilhars da igreja²⁹⁹. Esta flor não se trata de um elemento floral concreto correspondente a uma determinada espécie, a razão da sua feitura entende-se, antes, sob uma leitura de outra ordem não orgânica, que é a simbólica dos números.

²⁹³ Ver Anexo II, fig. 90.

²⁹⁴ CIRLOT, Juan Eduardi, *Dicionário, op. cit.* p. 124.

²⁹⁵ BARREIRA, Frei Isidoro, *Tractado das... op. cit.*, p. 431.

²⁹⁶ Ver Anexo I, p. 164, 199, e Anexo II, fig. 157-158.

²⁹⁷ Ver Anexo II, fig. 92.

²⁹⁸ QUIÑONES, Ana Maria, *op. cit.*, p. 186.

²⁹⁹ Ver Anexo II, fig. 176, 202, 204.

Flor pentâmera. As flores pentâmeras ou com cinco pétalas tem, essencialmente, um valor simbólico numérico. O número cinco simboliza a quintessência, o homem cuja cabeça rege os quatro membros, o pentagrama explorado pelos pitagóricos com toda a matemática da Seção de Ouro a ele associada e todas as simetrias pentagonais da natureza³⁰⁰. No simbolismo cristão o número cinco está especialmente conotado com as cinco chagas de Cristo³⁰¹. Há uma flor inclusive comumente conhecida como chagas de Cristo, a esteva, *Cistus ladanifer L.*

Flor nonamera. Tal como as outras flores abstratas cujo simbolismo incide sobre razões esotéricas e místicas do seu número de partes a flor nonamera representa tudo o que vale o número nove: a triplicidade do triplo, o último da série antes da unidade do dez, a síntese tripla entre as componentes corporal, intelectual e espiritual³⁰², etc. Cristo pereceu na cruz nove horas após ter sido erguido e nove vezes apareceu aos seus discípulos depois da ressurreição, são nove os Dons Espirituais segundo São Paulo (1 Cor. 12:4-11; Ga. 5:22)³⁰³.

Infulatus. O *infulatus* era um arranjo oferecido e ostentado nas festividades da época greco-latina, em especial nos esponsais romanos³⁰⁴.

Inflorescências fantásticas ou abstratas. As inflorescências abstratas ou fantásticas coloridas impossíveis de determinar rigorosamente em termos botânicos são meras invenções com algumas conotações simbólicas. São motivos florais inspirados em determinados espécimes da flora que por serem sucessivamente plasmados e reproduzidos na ornamentação marginal e fantástica dos manuscritos perderam o referente realista³⁰⁵. Os espécimes da flora mais parecidos com o tipo de flores que convimos designar como tirsos fantásticos, do *tipo 1* ao *4*, (respetivamente: C 159,167, 177 e 180)³⁰⁶ são as flores do género, larguíssimo, das orquídeas grupadas e das flores

³⁰⁰ *Ibidem*, fig. 145.

³⁰¹ CIRLOT, Juan Eduardi, *Dicionário...*, *op. cit.*, p. 267 e 268.

³⁰² *Ibidem*, p. 268. Ver Anexo II, fig. 164.

³⁰³ *Bíblia Sagrada*, *op. cit.*, p.1453, 1475.

³⁰⁴ Ver Anexo II, fig. 97.

³⁰⁵ *Ibidem*, fig. 98.

³⁰⁶ Ver Anexo I, pp. 154,157,168 e 171.

dos acantos, com ráceos em forma de tirso com várias flores a saírem do eixo vertical, ráquis, ou dos acantus. A estrutura simbólica de cada um destes motivos deve ser procurada na respetiva coloração. A *flor fantástica azul* como designamos um dos motivos inventariados (C1b³⁰⁷) pode estar conotada com a pureza de sangue, o sangue azul advindo da nobreza incorruptível da virgem, um símbolo de inacessibilidade que remete para um sentido de perfeição galesca³⁰⁸. A *flor fantástica vermelha* pelo simbolismo da cor está conotada com o sangue, com a paixão e com a encarnação³⁰⁹.

Thyrsus. O *thyrsus* ou “pinhão”³¹⁰ é, essencialmente, um motivo dionisíaco pervivente na Idade Média mas originário da Antiguidade Clássica que simboliza a fertilidade. É um símbolo fálico ou de coroamento que tanto pode ser encontrado nos báculos de Dionísio como no coroamento de portais, pelourinhos, etc.,. O motivo *canônico* é composto por um pau ou cana, uma pinha no coroamento e folhagem, normalmente de videira³¹¹. O motivo do pinhão está muito ligado às artes amovíveis e às festas profanas³¹².

Flora real:

Acanto, *Acanthus mollis* L. O Acanto é referido por Dióscórides no séc. I a.C, na obra *De Materia Medica*³¹³. Dada a abundância e até importância alimentar e terapêutica da espécie no mundo mediterrânico os gregos antigos, em especial os Coríntios, dedicaram à planta um lugar na iconografia decorativa dos seus templos, tornando o acanto cultivado e tenro o ornato característico do capitel das colunas pela

³⁰⁷ Ver Anexo I, p. 238, e Anexo II, fig. 99.

³⁰⁸ CIRLOT, Juan Eduardo, *Dicionário...*, op. cit., p. 171.

³⁰⁹ *Ibidem.* Ver Anexo II, fig. 102.

³¹⁰ ATANÁZIO, M. C. Mendes, op. cit., p. 63. Ver Anexo II, fig. 96.

³¹¹ Acerca da presença de um motivo análogo, supostamente um *thyrsus*, na Matriz do Alvor. Veja-se o artigo de Maria Manuela Braga: “Alguns dados para o entendimento da iconografia do portal da igreja da matriz do Alvor”, in *Medievalista*, nº 3, ed. Instituto de Estudos Medievais FCSH-UN, Lisboa, 2007.

³¹² Na ilha do Porto Santo até ao século XX os agricultores celebravam as adiafas agrícolas colocando canas verdes coroadas por um pão, que designavam por “capela”. Cfr. ARAGÃO, António, *Pequenos Passos...*, op. cit., p. 231-232.

³¹³ QUINONES, Ana Maria, *El Simbolismo Vegetal en el Arte Medieval*, ed. Encuentro Ediciones, 1995, Madrid. p. 34. A obra de Dióscórides, *Matéria Médica*, pelo valor desempenhado na cura de doenças e aplicação de terapias várias durante largos séculos foi depois da *Bíblia* uma das obras mais lidas de toda a Idade Média.

sua beleza e pela simbologia da eternidade que já comportava³¹⁴. A arte romana manteve o motivo nos vários géneros das artes ornamentais. Com a substituição do acanto tenro pelo silvestre, mais espinhoso, na arte paleocristã, sobretudo nos meios coptas e bizantinos, a espécie foi investida de um novo simbolismo judaico-cristão relacionado com o aspeto espinhoso das suas folhas, a sua principal característica. Passou a ser uma alusão aos vícios/pecados, ao início deleitosos mas, por fim, atormentadores. De acordo com este aspeto convém recordar duas analogias bíblicas, inseridas na parábola do sementeiro dos Evangelhos, na qual Lucas refere (Lc: 8, 7) que os princípios espirituais e de salvação caíram por entre os espinhos e por eles foram abafados. No Antigo Testamento (Génese: 3,18) Deus diz que a terra ao homem só destinaria espinhos e sarças. Foi, assim, segundo este simbolismo, que continha os preceitos de ascese e da elevação espiritual que, na Idade Média, a planta passou a ser representada, prestando-se a um propósito mnemónico. A associação do motivo à corrupção da carne, à culpa e ao castigo pode ser também um atributo, num primeiro nível de entendimento, respetivamente, da figura de Cristo e da Virgem Maria e, por isso, em última análise, um símbolo de imortalidade do espírito³¹⁵.

Alcachofra, *Cynara cardunculus scolymus* L. A alcachofra é uma espécie pertencente ao género das *Cynara*, conjunto das subespécies a que também pertence o cardo santo ou cardo mariano, daqui se depreender a razão pela qual estas espécies confundem-se na arte quer ao nível formal, quer ao nível simbólico. Por norma, o simbolismo de uma vale para a outra e vice-versa, o que não significa que alguns artistas não as distinguissem na hora de as pintarem, gravarem, cinzelarem, tecerem ou esculpirem, como o comprovam as fidedignas representações de ambas as espécies aparentadas na Sé do Funchal. Desde tempos imemoriais que a alcachofra faz parte da dieta dos homens. Com a prática das queimas de vegetação associadas aos “*festejos cíclicos*”³¹⁶ pagãos, de que os costumes das joaninas são reminiscências, o imaginário da resistência da alcachofra ao fogo tornou-a, por um lado, um perfeito “*símbolo regenerador*” e, por outro, uma das mais perfeitas alusões à crucificação de Cristo e atributo, subsequente, da sua ressurreição.

³¹⁴ Uma lenda coríntia conta que junto ao túmulo de uma menina a sua ama colocou um cesto com os seus objetos prediletos e tapou-o com uma telha para ninguém os poder ver. No ano seguinte o arquiteto Calímaco passou e reparou que por sortilégio o vaso se encontrava descoberto pois a telha, sobre ele colocada pela companheira da defunta, havia sido levantada por uma planta de acanto, relato de onde proveio, supostamente, a ideia de decorar com folhas de acanto a cesta dos capitéis. O mito mais simples da planta refere que a planta que brota do cadáver de um deus ou herói é sempre o acanto. *Ibidem*. p. 271.

³¹⁵ *Ibidem*. p. 40.

³¹⁶ PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre...*, *op. cit.* p. 163.

Amendoeira, *Prunus dulcis* Mill. O termo amêndoa provêm do grego *amygdále*. A origem asiática desta espécie e seu uso na dieta dos povos do Médio Oriente explicam as referências à espécie na Bíblia e todo o simbolismo adquirido subsequentemente. No Antigo Testamento é referida, de forma explícita, em duas passagens (Números: 17:16-26), sendo a mais relevante o versículo em que Deus transforma a vara de Aarão numa amendoeira em flor durante a eleição das doze tribos de Israel que Moisés mediou³¹⁷:

No dia seguinte Moisés entrou na tenda e viu que a vara de Arão, que representava a tribo de Levi, tinha brotado, produzindo botões e flores, além de amêndoas maduras.

O ramo da amendoeira em flor que Jeremias vê e anuncia a Deus (Jer. 1:11-12), segundo interpretação cristã, pode representar a profecia do nascimento de Maria. A flor branca da amendoeira pode representar a pureza da Virgem bem como a pureza do seu filho. Este aspeto da pureza pode estar ligado com a própria origem etimológica e simbólica da mandorla que envolve Cristo, elemento que não só é igual à amêndoa no que respeita ao formato como em italiano a palavra é a mesma para os dois elementos. Sílvia Leite considera que a espécie figura, também, como manifestação de *hierofania* no contexto da escultura arquitetónica *manuelina* e “*deveria provavelmente ser incluída na flora manuelina, onde se situaria entre o símbolo (amêndoa mística, “ovo” pascal, imagem da ressurreição da Natureza e a representação mais ou menos realista de frutos portugueses, encarnando ritos e tradições*”³¹⁸. Contudo, o espécime pétreo da Sé deve ser interpretado como imagem concreta de um exemplar da flora bíblica e não uma representação sacro-profana pois ali nenhum dos elementos vegetais é sequer um fruto.

Avelaneira, *Corylus avellana* L. A etimologia do primeiro termo latino *corylus* vem do grego, *koris*: elmo. A avelã não consta do grupo de motivos vegetais correntes na arte cristã, estando, na Idade Média, mais ligada à cultura celta. Era usada pelos druidas nos ritos de transcendência, que as comiam torradas com a casca, que contém arsênio. Pelo seu elevadíssimo valor nutricional está associada à saúde, à criatividade, à paz e à providência como o demonstra numa estrofe a poeta barroca portuguesa Maria

³¹⁷ Cfr. *Bíblia Sagrada*, ed. Difusora Bíblica, 2ª edição, 1999, Coimbra, p 157-158. CORNWELL, James, *Saints, Sygns, and Symbols: The Symbolic Language of Christian Art*, 2009, acessível em: <http://books.google.pt> (acedido a 8/07/2013).

³¹⁸ Cfr. LEITE, Sílvia, *A Arte do Manuelino como Percurso Simbólico*, ed. Caleidoscópio, Casal de Cambra, 1005, p. 244.

Soror do Céu: “Ao senhor louvemos Na avelã, que encerra, Em pouco miolo Muita providência”³¹⁹.

Boas Noites, *Calendula officinalis* L. A etimologia do seu nome deriva do nome do primeiro dia do mês, *calendae*, por se acreditar que as flores da planta floresciam no primeiro dos dias de cada mês³²⁰. As margaridas pequenas, normalmente de cor alaranjada ou amarelada, também conhecidas como maravilhas, fazem a sua “aparição” na arte com o surgimento da iluminura naturalista nórdica, sobretudo a iluminura do ciclo ganto-brugense, onde aparecem a decorar as margens dos manuscritos em conjunto com o repertório corrente de espécies introduzidas e cultivadas nas hortas monacais ou palatinas: os *hortus conclusus*, para fins ornamentais, diéticos, profiláticos, medicinais e alimentares. A flores da espécie, pela sua presença nos jardins da devoção³²¹, tornaram-se atributos da virgem e dos monges³²².

Boninas ou **margaridas**, *Bellis perennis* L. Não referimos nenhum exemplo, mas na cultura romana as boninas eram um atributo de Vénus por florescerem na primavera, a época da deusa. São símbolos da Páscoa, da Encarnação de Cristo e da Doce Inocência do Menino Jesus³²³.

Cabaceira, *Lagenaria siceraria* (Molina) Standl. A cabaceira aparece na arte muito em parte pela finalidade que era (e ainda é) dada aos seus frutos depois de secos. A cabaça foi usada ao longo da história como recipiente para o transporte da água, sendo comumente associada à peregrinação. Na iconografia a cabaça é portanto atributo dos peregrinos. Nas cabaças os peregrinos guardavam a preciosa água que dispendiam nas etapas da viagem onde não podiam recorrer à água no meio ambiente, daqui se depreender o sentido pelo qual a cabaça tornou-se, também, símbolo de ressurreição e salvação³²⁴. É referida no Antigo Testamento (Josué: 15, 35-38). É, por isso, símbolo de fertilidade por aludir à água sem a qual nada medra e pelas sementes que tem no seu interior.

Cardo-mariano ou **cardo-santo**, *Cynara cardunculus* L. Para a simbologia do cardo ver parágrafo referente à alcachofra. É esta a espécie da família das *Cynara* que aparece na iluminura francesa e não a alcachofra, muito mais recorrente na escultura arquitetónica luso-espanhola. Em França foi o cardo muito usado para combater a peste

³¹⁹ AZAMBUJA, Sónia, *A Linguagem Simbólica da Natureza...*, op. cit., p. 36.

³²⁰ *Ibidem*. p. 324.

³²¹ Cfr. SILVA, José Custódio Vieira da, “A flora na arte manuelina...”, op. cit., p. 215.

³²² Cfr. AZAMBUJA, *A Linguagem Simbólica da Natureza...*, op. cit. p. 325.

³²³ *Ibidem*. p. 323.

³²⁴ *Ibidem*. p. 329.

negra, por isso chamavam a espécie de cardo-santo. A planta está também associada à longevidade pela sua resistência ao fogo³²⁵.

Carvalho, *Quercus ruber. L.* O carvalho é das espécies com maior presença na arte, e na arte gótica, sobretudo na heráldica, por estar associada à ancestralidade dada a longevidade que um exemplar arbóreo pode alcançar. Na época pré-cristã os Druidas veneravam a espécie e na mitologia romana a árvore representava Júpiter. Os tratados de heráldica, como o *Livro de Giro da Nobreza*, por exemplo, referem a planta como símbolo de virilidade, longevidade e fortaleza³²⁶. Frei Isidoro Barreira refere a espécie como sendo símbolo de virtude e persistência contra a adversidade³²⁷, não espantando, pois, que Paulo Pereira afirme que a clava ou maça que o Homem Silvestre usa é feita a partir da madeira da espécie³²⁸. Assim, quando a espécie figura na brazonística alude sempre para a genealogia da família representada. Papel idêntico tem a espécie na iconografia da *Árvore da Vida* e da genealogia de Cristo, sendo a *Árvore de Jessé* normalmente um carvalho, o carvalho como fortaleza da Fé. Fora tida por muitos séculos como sendo a árvore a partir do qual se fez a sagrada cruz³²⁹. A mesma simbologia aplica-se ao sobreiro, pertencente ao mesmo género.

Clemátis, *Clematis L.* A representação da clemátis deverá estar ligada à cor das flores de muitas espécies do género, o violeta/roxo, cor da Paixão de Cristo e do sofrimento de Maria. Esta planta foi conhecida também como a planta dos mendigos, que usavam-na para autoinfligirem chagas no corpo de modo a causarem piedade nos transeuntes e com isso garantir a esmola desejada. O sentido simbólico de artifício e decepção³³⁰ para o qual alude a planta deve provir do fato de ser uma planta semiparasítica.

Cravo, *Dianthus caryophyllus L.* A etimologia do termo científico deriva do termo grego *dianthus*, que na língua helénica significa “Flor de Deus”³³¹. Os cravos são atributos da Virgem Maria e símbolos do amor divino e terreno, sendo os de cor

³²⁵ SILVA, José Custódio Vieira da, “A flora na arte manuelina...”, *op. cit.*

³²⁶ *Ibidem*.

³²⁷ Cfr. BARREIRA, Frei Isidoro, *Tractado das...*, *op. cit.*, p. 348.

³²⁸ Cfr. PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre...*, *op. cit.* p. 176

³²⁹ AZAMBUJA, *A Linguagem Simbólica da Natureza:...*, *op. cit.*, p. 333.

³³⁰ MANCOFF, Debra, *Flora Symbolica: flowers in Pre-Raphaelite art*, ed. Prestel, Michigan, 2003 (obra não consultada).

³³¹ AZAMBUJA, *A Linguagem Simbólica da Natureza:...*, *op. cit.*, p. 327.

vermelha símbolos do amor puro³³². Uma tradição alemã conta que no nascimento de Cristo terão florescido muitas destas flores³³³.

Crisântemo ou **malmequer**. Planta do género *Leucanthemum vulgare*, possivelmente da espécie *Crysanthemum coronarium L.* cujo nome religioso é Flor de Todos os Santos ou Rainha Margarida. Outras espécies do género têm os seguintes nomes, respetivamente: Matricaria, (*Crysanthemum parthenum*), Flores de Maria, Costmary (*Crysanthemum bals. tan.*) ou Bálsamo de Nossa Senhora³³⁴. É atributo da Virgem Maria, esta conotada com as cerimónias fúnebres e com os mortos. Alguns autores creem tratar-se de malmequeres as “flores do campo”, com especial curto ciclo de vida, a que Isaías se refere para exemplificar a transitoriedade da vida (Isa. 40:6-8)³³⁵. Uma lenda medieval refere que os Reis Magos depois de alertados pela estrela cadente da Boa Nova vindoura encontraram o estábulo da Sagrada Família através de uma flor semelhante à estrela entretanto perdida. Segundo a tradição, no preciso momento em que o rei Belchior colheu, providencialmente, um malmequer o estábulo apareceu-lhes diante³³⁶.

Columbina. *Aquilegia vulgaris L.* A forma da sua flor recorda o formato de uma pomba a recolher as asas para pousar. O paralelismo, cuja veracidade parece atestar a origem etimológica do nome latino da planta: *colombae*, associado a uma passagem do Evangelho de São Lucas referente ao batismo de Cristo (Lucas: 3, 21-22): “...o Céu abriu-se e o Espírito Santo desceu sobre Ele em forma corpórea, como uma pomba”, tornou a planta num símbolo dos Dons do Espírito Santo³³⁷. Na esfera do imaginário religioso a planta também é conhecida como “Our Lady’s shoes”³³⁸.

Coquelurdes ou **Erva de São Roberto**. Identificada como “flor da iluminura francesa”. Coquelurdes ou janettes são as designações vernáculas na língua francesa para as flores do género *Lychnis L.*, à qual também pertence a *silene inflata vulgaris CM.* ou erva de Sileno, pai do Deus Dionísio. As flores brancas, da espécie *Lychnis alba*, representam as velas de Nossa Senhora. As vermelhas, *Lychnis flos-cuculi*, o sangue de Cristo. Pelo formato da flor estas flores são frequentemente confundidas com

³³² *Ibidem*.

³³³ *Plant Symbolism*, acessível em: <http://www.bishopspalacewells.co.uk>, (acedido a 9/07/2013).

³³⁴ STOKES, John S., *Flowers of Our Lady Growing at The Cloisters* (1965) in http://campus.udayton.edu/mary/resources/m_garden/marygardensmain.html (acedido a 19/05/2013).

³³⁵ Cfr. *Biblia Sagrada...op. cit. p.?*

³³⁶ *Plant Symbolism, op. cit.*

³³⁷ HARTHAN, Jhon, *Book of Hours*. p.60.

³³⁸ STOKES, John S., *op. cit.*

rosas, as Rosas de Maria³³⁹. A Erva de São Roberto, de seu nome científico *Geranium robertianum L.*, foi muito utilizada para fins medicinais durante quase toda a Idade Média³⁴⁰. Não obstante as origens profanas ou sagradas para a designação da espécie a planta na Idade Média, conhecida em latim como *Herba Sancti Ruperti*, o espécime é referido por Santa Hildegarda na sua obra *Physica* como produto terapêutico para as anginas cardíacas³⁴¹.

Dente de Leão, *Taraxacum officinale L.* O dente de leão, representado na mais remota arte cristã, representa as esperanças amargas de Maria³⁴² a dor e a Paixão de Cristo³⁴³. Na cultura em geral representa amor correspondido e a esperança. Ao longo da história foi muito utilizado na dieta alimentar de muitos povos e como produto terapêutico. É uma planta que se distribui por toda a região temperada do mundo e está associada à fertilidade. A sua ocorrência é um bom indicador de fertilidade dos solos.

Dedaleira, *Digitalis Purpurea L.* A flor desta planta é atributo da Virgem por recordar as suas luvas, na França a planta é designada como “*gant de Notre Dame*” e em Inglaterra “*Our Ladys`Glove*”.

Espinheiro de Cristo, *Poliurus Spina-crhisti Mill.* Planta com a qual foi feita a coroa de Espinhos de Cristo. Com base na única passagem bíblica que refere a espécie: “*Antes que os vossos vícios se tornem espinhosos abandonai-os, caso contrário pela ira de Deus vos sereis levados*” (Salmos: 57, 10³⁴⁴) Frei Isidoro de Barreira refere que é um atributo de riquezas³⁴⁵ do espírito, pelo que o homem só ascende passando pelos tormentos do corpo e nunca pelas delícias do mundo.

Ervilheira de cheiro, *Lathyrus odoratus L.* A ervilheira é símbolo de humildade e virtude. A apelatibilidade visual da sua flor pode significar, todavia, pecados do mundo.

³³⁹STOKES, John, *ibidem*.

³⁴⁰ Alguns autores explicam que a planta deve o seu nome a São Roberto de Bingen, que terá estudado as suas propriedades terapêuticas, outros que tornou-se conhecida do imaginário folclórico pela associação entre a sua coloração avermelhada, os seus pelos, o mau odor que exala e um duende do folclore nórdico vermelho e peludo.

³⁴¹ Vide. LARKIN, Deirdre, *Saint or sprite?* in <http://blog.metmuseum.org/cloistersgardens/> (acedido a 19/05/2013).

³⁴² *Ibidem*.

³⁴³ LESLIE, Ross, *Medieval art: a topical dictionary*, 1996. Disponível em: <http://books.google.pt>. (acedido a 19/05/2013).

³⁴⁴ Tradução do autor a partir da citação em latim transcrita por Frei Isidoro: “*Priusquam intelligerent spina vestra rhamnum: ficut viuentes fic in ira absorbet eos*”. As traduções das edições bíblicas consultadas não eram tão claras quanto a citação latina do religioso seiscentista. Cfr. BARREIRA, Frei Isidoro, *Tractado das...* p. 359-411.

³⁴⁵ Cfr. AZAMBUJA, Sonia, *A Linguagem Simbólica da Natureza: ..., op. cit.*, p. 52.

Hera, *Hedera Hélix L.* Na civilização egípcia era a planta de Osíris o que determinou o caráter fúnebre que a espécie assumiria desde então no imaginário ocidental. Na cultura antiga a hera simbolizava Dionísio pois ornava o seu báculo ou *thyrsus*³⁴⁶ e era utilizada, de outras formas, com propósitos simbólicos nas celebrações dionisíacas. Podia ser ingerida com vinho, potenciando os efeitos da bebida³⁴⁷. Os greco-latinos acreditavam que afastava os maus espíritos e Dioscórides no seu livro *Matéria Medica* elenca as suas aplicações terapêuticas³⁴⁸. Segundo Frei Isidoro Barreira o principal significado da hera é a ambição³⁴⁹. Na cultura geral é símbolo não só de ambição mas também de morte; fidelidade; vida eterna; imortalidade (resistência da planta); fama eterna; Encarnação de Cristo; Cruz de Cristo e da Virgem Maria³⁵⁰. É referida no Antigo Testamento no relato da perseguição religiosa ao Judeus pelos romanos, que “*por ocasião as festas em honra de Dionísio, deviam forçosamente acompanhar o cortejo de Baco, coroados com hera*” (Macabeus: 6,7)³⁵¹.

Faia, *Fagus sylvatica L.* / **Castanheiro**, *Castanea sativa Mill.*. Segundo Isidoro Barreira o castanheiro significa restauração, é símbolo da Virgem Maria, da Imaculada Conceição e, por alusão, da imaculada Conceição de Cristo. A aparição tanto de uma como de outra espécie na arte da Idade Média é recorrente.

Narciso, *Narcissus poeticus L.* O narciso pela sua beleza está conotada com a perfeição, basta recordar a origem mitológica do nome da flor. Na cultura antiga o narciso fora a planta sagrada de Prosérpina, divindade do submundo, o que levava os antigos latinos a depositarem as flores dessa planta nos túmulos³⁵². Isidoro Barreira diz que as *flores narcisas*, como as menciona, são símbolos de gentileza. Outros tipos, como o junquilha, *narcissus jonquilla*, espécie aparentada, tem o nome religioso de “Bordão de São José”, devido à extensão do seu caule. Outra espécie, conhecida como narciso-trombeta, ou *pseudo-narcissus*, é conhecida como Estrelas de Maria, simboliza a Profecia da Morte de Cristo na Cruz e está conotada com os ritos fúnebres. O *Narcissus triandus* é conhecido como Lágrimas dos Anjos. No geral, as flores do género

³⁴⁶ QUÍÑONES, Ana Maria, *op. cit.*, p. 78.

³⁴⁷ *Ibidem.* p. 76.

³⁴⁸ *Ibidem.*

³⁴⁹ BARREIRA, *Tractado das... op. cit.*, p. 411-415.

³⁵⁰ AZAMBUJA, *A Linguagem Simbólica da Natureza:..., op. cit.*, p. 327.

³⁵¹ QUÍÑONES, Ana Maria, *El Simbolismo Vegetal..., op. cit.* p. 84.

³⁵² *Ibidem.* p.331.

representam, ainda, o egoísmo, o amor divino, o sacrifício e a vida eterna³⁵³. Barreira designa-as como jacintos e atribui-lhes como principal atributo a sabedoria³⁵⁴.

Lírio-cardano, *Iris Germanica L.* Esta belíssima flor já na antiguidade era usada na confecção de cosméticos. Conhecida como Lírio de cor do Céu a flor tem por principal atributo simbólico, segundo Barreira, a Eloquência³⁵⁵, significa, também, símbolo da Divina Mensagem da Anunciação e da Ressurreição de Cristo³⁵⁶.

Lírio ou **Açucena**, *Lilium Candidum L.* É uma das espécies mais importantes para a iconografia da flora universal, e é, a par videira, a planta mais representada na arte cristã: “...e se de todas as terras elegeste uma do mundo, de todas flores elegeste para ti o lírio...”, (Esd. 5:24). O seu valor artístico como símbolo de ressurreição e realeza vem já do antigo Egito, onde foi símbolo da coroa do Alto Egito e flor de Hórus. Para os Gregos, tal como para os Judeus – que estavam autorizados pelo senhor a usar representações da flor no templo e demais obras – (Exo. 25³⁵⁷), foi considerada como “a flor das flores” e consagrada pelos romanos a Venus³⁵⁸. Dioscórides anotou na sua obra as propriedades curativas dos seus rizomas. A flor deste género de plantas, lírio, açucena ou cajado de São José, como também é conhecida, é, entre os símbolos florais, o primeiro símbolo da Virgem Maria, aparecendo em várias representações da Anunciação, seja no contexto decorativo seja no discurso iconográfico central. A génese desta micro-iconografia vegetal mariana funda-se em dois legados, a cultura terapêutica, vindo referido no *Codex Calixtinum* que as sus propriedades químicas aceleram o parto³⁵⁹ por exemplo, e a cultura naturalista ou observação do mundo botânico já que o lírio floresce em maio, mês da Virgem e da primavera, consistindo ambos esses aspetos em sinais de revelação da vinda, imaculada, do Salvador. Barreira refere que a planta simboliza não só a pureza como ainda as saudades³⁶⁰. O lírio é, deste modo, símbolo principal da pureza, mas também da castidade, da virgindade, da inocência original e da Imaculada Conceção da Virgem Maria.

³⁵³Cfr. **STOKES**, John S., *Daffodil, Affodil, Narcissus poeticus*, Cfr. <http://blog.metmuseum.org/cloistersgardens/2009/04/09/daffodil-affodil/narcissus-poeticus-8-med-a-z/>. (acedido a 5/07/2013).

³⁵⁴**BARREIRA**, Frei Isidoro, *Tractado das...op. cit., ibidem*, p. 399

³⁵⁵*Ibidem*, p. 386-395.

³⁵⁶*Ibidem*. p. 396-398.

³⁵⁷*Ibidem*. p. 386.

³⁵⁸**QUIÑONES**, Ana Maria, *El Simbolismo Vegetal...*, *op. cit.* p. 97.

³⁵⁹*Ibidem*. p. 94.

³⁶⁰*Ibidem*.

Marianinha ou **chicória**. *Centaurea cyanis L.* ou *Centaurea jacea*. O nome vernáculo da primeira destas duas espécies é *Cornflower* e o nome religioso é Coroa de Maria, da segunda é Centáurea ou Flor da Trindade³⁶¹.

Milho. *Zea Mays L. ssp.* O milho trata-se de uma espécie que não é nativa da região europeia, só aparecendo na cultura e arte europeias a partir do século XVI. Por causa do seu exotismo ao olhos das gentes do *Velho Mundo* a sua introdução na Europa deu-se rapidamente e de forma massiva, não só na arte, sobretudo na escultura arquitetónica portuguesa do período *manuelino*, como também na cultura agrícola e botânica invadindo as hortas monacais e conventuais da península Ibérica e resto da Europa. As suas espigas, à semelhança dos mesmos elementos na espécie do trigo, passam a simbolizar a fertilidade.

Morugem vulgar, *stellaria holóstea L.* É desconhecido um possível significado simbólico para esta espécie.

Morangueiro silvestre, *fragaria vesca L.*³⁶². Pela coloração vermelha do fruto, fragrância da flor e beleza em geral a espécie foi, paulatinamente, se conotando com a virgem, surgindo particularmente nas representações da *Anunciação* ou da *Virgem e o Menino*. O símbolo mais significativo que as formas e imagens da espécie contém nas representações do gótico é o da virgindade de Maria, condição de onde brotam os frutos divinos da perfeição e justiça da Imaculada Conceção de Maria.

Papoila, *Papaver somniferum sp. L.*; *Papaver rhoeas L.*? A primeira destas espécies, conhecida como papoila dormideira, é, devido à sua coloração vermelha, símbolo da Paixão de Cristo. Simboliza a Virgem Maria, mas também o luto; o excesso; a indiferença, o pecado e a morte³⁶³. Todavia, de acordo com os doutores latinos e da igreja católica Barreira refere que pelo caráter uniforme e concertado da sua cápsula e flor a planta representa a justiça³⁶⁴.

Papoila pontuda ou papoila das praias. *Glaucium luteum L.* A papoila das praias dever partilhar o simbolismo com as espécies da mesma família de plantas papaveráceas. Difere dos tipos de papoilas atrás inventariadas pelo detalhe dos estames estarem pronunciados, de onde advêm o termo português para o espécie papoila pontuda. Não se trata de uma espécie corrente na iluminura do *gótico final*, embora

³⁶¹ STOKES, John S, *Flowers of Our Lady...*, *op. cit.*

³⁶² BRUGGMAN, Wallace Mary, *The Strawberry in Religious Paintings of the 1400's*, acessível em: <http://www.nal.usda.gov/pgdic/Strawberry/book/boktwo.htm>, (acedido a 1/07/2013).

³⁶³ Vide. AZAMBUJA, *A Linguagem Simbólica da Natureza:...*, *op. cit.* p. 331; *Tapeçarias Flamengas do Museu de Lamego.*, ed. IMC, 2005, Lisboa, p. 128.

³⁶⁴ Cfr. BARREIRA, Frei Isidoro, *op. cit.* pp. 572-573.

figure no Livro de Horas de Ana da Bretanha, pertencente já à primeira renascença francesa³⁶⁵.

Pereira, *Pyrus Communis L.* A etimologia do termo *pyrus* está no grego: *pyr*, vocábulo que significa fogo ou labareda, como a pera tem o formato de uma labareda ficou conotada como o fogo. É uma espécie que pontualmente aparece na arte antiga, nas representações da Árvore do Conhecimento. Quando aparece nas obras de arte cristã, dissociada das representações da Árvore da Vida, simboliza, principalmente, o Amor de Cristo pela Humanidade. Segundo a interpretação de Barreira às referências da espécie na Bíblia e literatura antigas a pereira significa Ira e Indignação, sobretudo pela associação da mesma com a incendiada ira que Deus lançou sobre os Filisteus no Alto das Pereiras em auxílio de David (Cron. 1, 14: 14,15)³⁶⁶. Numa esfera semântica antónima, a espécie representa também Afeição e Conforto. É, também, símbolo do Paladar Doce da Virtude e da Árvore do Conhecimento, simbolizando a Virgem Maria e Cristo³⁶⁷.

Pinheiro, *Pinus brutia ten* ou *Pinus halepensis Mill.* O pinheiro pertence à família das coníferas, espalhada pelo globo inteiro e utilizadas pelo homem desde tempos imemoriais. Nas culturas pré-clássicas, nomeadamente a suméria, significou fertilidade, nas culturas greco-latinas, no período da Antiguidade Tardia, na época Islâmica e, mesmo, na Idade Média o significado da pinha complexificou-se, incluindo no seu conteúdo simbólico a ideia da eternidade. No início do era moderna, com o barroco, pelo aspeto solene e lúgubre dos pinheiros e ciprestes, a espécie ficou mais conotada com a morte, como considera Barreira³⁶⁸ do que com um sentido de fertilidade pagã que se descobre na forma fálica da pinha, usada para ornar artefatos simbólicos, como bastões de comando, *Thyrus*, ou arranjos festivos, o *Infulatus*, etc. Dioscórides menciona-a nos seus escritos sobre saúde, referindo o seu poder cicatrizante, nutritivo, etc³⁶⁹. Na época em que o Dioscórides nasceu o pinheiro era a árvore de Cybelles³⁷⁰ e a pinha um forte atributo de Dionísio e de toda a sua doutrina baseada no carácter cíclico da natureza e do eterno retorno. Os testes laboratoriais feitos a relíquias da Cruz de

³⁶⁵ Cfr. *Grandes Horas de Ana da Bretanh*, fl. 157r, disponível na internet no sítio da Biblioteca Nacional de França: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52500984v/f322.image>, (acedido a 8/13/2013); CAMUS, Jule, “Les noms des plantes du Livre d’heures d’Anne de Bretagne”, in *Jornal de Botanique*, 1894, acessível em: http://uses.plantnetproject.org/fr/Camus_Livre_d'heures_d'Anne_de_Bretagne_1894 (acedido a 8/13/2013);

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 325-327. *Bíblia Sagrada*, ed. Difusora Bíblica, 2ª edição, 1999, Coimbra, p. 1543.

³⁶⁷ CORNWELL, James, *op. cit.* p. 135.

³⁶⁸ BARREIRA, Frei Isidoro, *Tractado das...op. cit.*, p. 263

³⁶⁹ QUIÑONES, Ana Maria, *El Simbolismo Vegetal...*, *op. cit.* p. 158.

³⁷⁰ *Ibidem*.

Cristo indicaram três espécies: as duas do tipo de pinheiro do *Velho Mundo*, já referidas, e o cipreste, *Cupressus sempervirens L*³⁷¹. O conteúdo simbólico da pinha passa essencialmente pela glorificação da vida, regeneração: vida/morte, morte/vida; eternidade ou imortalidade da alma³⁷².

Romãzeira. *Punica Granatum L.* A romã simboliza na arte da Idade Média a fertilidade, constituindo na heráldica uma alusão à genealogia feminina e à sua descendência³⁷³. Quando está a rebentar de madura expondo as suas gomas e grãos alude à Igreja e ao elevado número de fiéis que esta contém provenientes dos quatro cantos do mundo. Pela cor vermelho-sangue do seu abundante sumo o fruto pode representar o ofertório eucarístico, e, por extensão, a Igreja a que Cristo no céu preside. Além disso, Barreira refere que a Romã significa conformidade, as suas flores perfeição, a sua casca modéstia ou pejo e o seu vinho lágrimas³⁷⁴. Para Santo Ambrósio, segundo frei Barreira, a romã purpurizada pelo sangue do “imaculado cordeiro”, que ela contém metaforicamente nas grainhas, seria a imagem da fortaleza da Fé. É uma espécie bíblica (Ct. 8: 2, 7:13; Ex, 28: 33, 34)³⁷⁵. Para um entendimento do simbolismo da romã na ornamentação de elementos litúrgicos pode ser lida no Antigo Testamento a seguinte referência à espécie a propósito das vestes sacerdotais de Aarão:

*“Em volta da orla inferior, colocarás romãs de tecidos de púrpura violácea, escarlate e carmesim, entremeadas de campainhas de ouro a toda a volta, isto é, uma campainha de ouro e uma romã, outra campainha de ouro e outra romã, em toda a orla do manto”*³⁷⁶

Rosa. *Rosa sp. L.* As flores das espécies do género *Rosaceae* são desde tempos imemoriais colhidas da natureza ou cultivadas pelos homens pela sua beleza e diversos usos ornamentais. Na Antiguidade Clássica a rosa foi a flor de Venús de acordo com a lenda grega de que a deusa teria nascido de uma rosa. No julgamento de Páris Vénus usou uma coroa de rosas³⁷⁷. Na arte em geral, em termos de relevância simbólica no estudo iconográfico e iconológico das obras em que surge, a rosa está para a Virgem

³⁷¹ AZAMBUJA, *A Linguagem Simbólica da Natureza:...*, op. cit. p. 59.

³⁷² QUIÑONES, Ana María, *El Simbolismo Vegetal...*, op. cit. p. 97, pp. 164-168.

³⁷³ SILVA, José.Custódio Vieira, p. 215. “A Flora na Arte Manuelina:...” , op. cit.

³⁷⁴ BARREIRA, Frei Isidoro, *Tractado das...* op. cit., p. 144-172.

³⁷⁵ Cfr. *Bíblia Sagrada*, op. cit., pp. 86 e 92-93.

³⁷⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 87.

³⁷⁷ Cfr. AZAMBUJA, *A Linguagem Simbólica da Natureza:...*, op. cit., p. 334.

Maria, ao lado do lírio, como a vinha está para Cristo. Nas litânias Nossa Senhora é louvada pelo título de “*Rosa sem espinhos*” devido à sua condição de mulher sem mácula pelo que segundo Barreira o principal significado da rosa é a graça³⁷⁸. Por isto, a rosa com espinhos, *Rosa canina L.* simboliza os gostos da vida³⁷⁹ ou os espinhos de Nossa Senhora. A rosa branca, *Rosa alba L.*, é símbolo de pureza e a rosa vermelha símbolo de martírio. Também aparece como atributo de santos mártires e pode significar, de acordo com os significados atrás vistos, Amor Triunfante e Sofrimento³⁸⁰. As grinaldas de rosas quando utilizadas em contexto cerimonial cristão são uma alusão ao rosário da Virgem³⁸¹.

Silvas. *Rubus sp. L.* Alguns especialistas na flora bíblica propõem que o arbusto que entra em chamas no momento da aparição de Deus a Moisés trata-se de silvas (Exódo, 3:2)³⁸². Dioscorides na monumental *Matéria Médica* indica as espécies de silvas como antídoto para a mordedura de um tipo serpente entre outras aplicações terapêuticas. Segundo Barreira significa prisão e pureza da Virgem Maria. Lucas refere-se a esta planta, (Lucas, 6: 44).

Trevo. *Trifolium pratense L.* A flor da planta do trevo em forma de borboleta e com floração vermelha parece ocorrer apenas na flora marginal das iluminuras do gótico final e tardio, fato que se deve ao avanço das técnicas de representação e da tendência para a imitação da natureza já que, na verdade, as representações correntes da espécie até ai se ficavam pelo desenho isolado das folhas trifoliadas das várias espécies do gênero *trifolium* que constituíam uma referência simbólica e visual na ornamentação das várias artes e épocas da civilização até ao Renascimento. Quanto ao contexto simbólico da arte cristã é incontornável a menção do trevo como símbolo de São Patrício e da nação irlandesa. Terá sido através da folha trifoliada da espécie que o santo terá explicado o mistério da Santíssima Trindade aos gentios irlandeses no processo de conversão da ilha ao catolicismo. Pelo uso medicinal que foi feita da planta também pode estar conotada com as populares profilaxias da Virgem. A planta do trevo significa, portanto, a Trindade, mas também a Vitalidade³⁸³.

³⁷⁸ BARREIRA, Frei Isidoro, *op. cit.*, p. 381-382.

³⁷⁹ *Ibidem*, *op. cit.*, p. 385.

³⁸⁰ AZAMBUJA, *A Linguagem Simbólica da Natureza:..., op. cit.*, p. 334.

³⁸¹ *Ibidem*.

³⁸² AZAMBUJA, *A Linguagem Simbólica da Natureza:..., op. cit.*, 334.

³⁸³ Cfr. *Dicionário de Símbolos: Herder Lexicon - Symbole*, ed. Pensamento-Cultrix, 2013, São Paulo., acessível em: <http://books.google.pt> (acedido a 5/06/3013).

Videira. *Vitis vinífera L.* A palavra videira procede do latim *vitis*. A planta da videira cresce em toda a zona temperada do mundo. Esta espécie deve ter entrado na dieta dos homens nos tempos pliocénicos antes de ter sido domesticada. Foram os cretenses os inventores da bebida confeccionada a partir do sumo de uva, sendo o primeiro vocábulo para vinho uma palavra de origem cretense. A espécie é indicada por Dioscórides para o tratamento de variadíssimos males do corpo, entre as quais referimos as dores de cabeça³⁸⁴. A comprovar a ancestralidade da dependência do homem face a esta espécie vegetal está o carácter positivo da planta para culturas tão díspares como a hebraica ou a egípcia. É nas artes da pintura e da escultura egípcia que a espécie fez as suas primeiras e sistemáticas aparições, com a recorrência necessária para ser aceite como símbolo. Na iconografia de Ósiris a espécie aparece como atributo direto à ressurreição da divindade, o mesmo significado estende-se à arte assíria. Na arte frígia a espécie aparece num relevo: uma cena de legitimação divina da realeza em que o Deus Sandas oferece ao rei Urpalla os frutos da imortalidade: uvas e trigo³⁸⁵. Os gregos tinham-na como atributo de imortalidade já que fora o vinho fora utilizado nos cultos órficos e, portanto, consagrada a Dionísio, como a sua literatura e cerâmica o comprovam. Sendo Baco uma versão romana da divindade grega a videira manteve o seu conteúdo simbólico, mas como nunca como na escultura decorativa dos edifícios e estruturas romanas a vide assume uma conotação orgânica complexa, fazendo parte das composições semigrotescas vinculadas ao mito dionisíaco³⁸⁶. Com a palavra e vida de Cristo a espécie voltou a ser conotada com o sentido sacrificial que tinha na cultura israelita antiga, usada então para substituir o sangue animal nos sacrifícios em honra de Javé. Para precisarmos bem a importância deste elemento central no contexto cristão em que foi esculpido com o mais amplo dos sentidos bíblicos, teológicos, apologético, etc; convém ir ao Antigo Testamento, “lugar cultural” onde radica a génese de toda a iconografia da eucaristia cristã associada à videira. Signo de recompensa divina e fator de alegria é como a videira é vista na tradição do antigo testamento (Gén., 9: 20, 21; Salmos, 104: 14-15), mas também como castigo (Jer., 51?: 17; Is., 51, 17) ou metáfora do sangue da vida (Gen., 40: 11; Deut., 32: 32-33)³⁸⁷.

³⁸⁴ AZAMBUJA, *A Linguagem Simbólica da Natureza: ..., op. cit.* p. 231.

³⁸⁵ *Ibidem.* p. 235.

³⁸⁶ *Ibidem.* pp. 236-237.

³⁸⁷ *Bíblia Sagrada, op. cit.*

Cristo sela na última ceia a “nova e eterna aliança” com o pão e o vinho e a herança simbólica da bebida como metáfora judaica do sangue da vida e do sacrifício adquire no cristianismo um significado simbólico concreto, que se configurará a partir de então na imagem do próprio corpo imolado e no sangue derramado pelo Salvador: Marcos (XIV: 22-25), Lucas (XXII: 17-21) e Mateus (XXVI: 26-29)³⁸⁸:

Enquanto comiam, Jesus tomou o pão e, dando graças, partiu dizendo aos seus discípulos: tomai e comei, este é o meu corpo. E tomando um cálice e dando graças disse: bebei que este é o meu sangue o sangue da nova e eterna aliança que será derramado por muitos para a remissão dos seus pecados. Dele não beberei mais do fruto da vide até ao dia em que beba convosco no reino dos céus.

Nos textos do Novo Testamento, com a continuação do contexto histórico e ideológico judaico-cristão, a videira, seus elementos e o vinho que ela produz, tornam-se elementos verdadeiramente cristológicos. A videira eucarística, como complexa metáfora visual, passa a figurar no discurso missionário e predicatório de alguns evangelistas que constroem as mais sublimes e inteligíveis alegorias ao entendimento dos mais simples, ou seja, das massas iletradas a converter. A planta transforma-se num “alter-símbolo”, numa verdadeira substituição da própria figura de Cristo, Cristo como o “verdadeiro vinho”, representando, por extensão, toda a Igreja, (S. J., 15: 1 e seguintes):

Eu sou a verdadeira vide e o meu pai o vitivinicultor/ Todo o sarmento que em mim não tenha fruto ele o cortará;/ e todo o que de fruto ele podará, para que dê mais fruto./ Vos estais mais limpos pela palavra que vos hei dito; / Fiquem em mim que eu ficarei convosco. Como o sarmento não pode dar fruto de si mesmo se não permanecer na vide, tão pouco vos não permanecereis em mim. / Eu sou a vide. Vos sois os sarmentos. O que não permanece em mim fica fora, como o sarmento que se seca e é amontoado para lhes atearem fogo. / Se permanecéis em mim e nas minhas palavras permanecem em vos, pedi o que quiserdes ser-vos-á dado. / E se glorificará meu Pai que vos deis muitos frutos, e assim sereis meus discípulos³⁸⁹.

³⁸⁸ *Ibidem*, pp. 1350, 1312, 1286.

³⁸⁹ *Idem*.

Em suma, a videira enquanto alegoria da eucaristia (eu + *charistia*, que, em latim, significa banquete) ou enquanto imagem da celebração do próprio corpo de Cristo sacrificado é, na arte cristã, do período Paleocristão à alta Idade Média, o primeiro dos símbolos vegetais da Ressurreição significando alimento da alma e fonte da Vida Eterna.

Violeta de cheiro ou viola. *Viola sp. L.* A primeira impressão que se tem do valor semântico da espécie passa pela coloração, que está associada ao luto. São Bernardo descreveu a Virgem como violeta da humildade. A violeta na Idade Média estava conotada com a humildade da Virgem e com o seu sofrimento, ficou por isso símbolo da virtude da Humildade da Virgem, em função disso estas flores também são conhecidas como Modéstias de Nossa Senhora³⁹⁰. Barreira acrescenta que esta planta significa também conhecimento, talvez o conhecimento que advém do sofrimento³⁹¹.

4.2.3. Ornatos artefatuais

Os elementos artefatuais, ou de origem industrial, retirados ao universo iconográfico do quotidiano popular, presentes na arte do gótico-tardio português constituem, para alguns autores, uma das particularidades mais significativas da “*essencialidade*”³⁹² do *manuelino* enquanto expressão castiça comum à cultura portuguesa e à espanhola da época, inserível num repertório de raiz ibérica³⁹³. Embora não concordemos plenamente é inegável o cariz pitoresco que o motivo da corda ou o cinto possuem da decoração arquitetónica do *período manuelino*.

Na verdade são de várias formas e feitios os elementos ligantes que surgem a unir *virtualmente* constituintes a estruturas, imitando a função real do elemento industrial representado. O primeiro elemento decorado onde se pode observar um tipo

³⁹⁰ STOKES, John S, *Flowers of Our Lady...*, *op. cit.*

³⁹¹ BARREIRA, Frei Isidoro, *op. cit.*, p. 406-411.

³⁹² PEREIRA, Paulo, “A Simbólica manuelina. Razão, celebração, segredo”, in *História da Arte Portuguesa*, vol. II, Lisboa, 1995, p. 143-44.

³⁹³ *Ibidem*, p. 144. Na comparação efetuada entre o *manuelino* e o *hispano flamengo* Pedro Dias refere a existência de um léxico comum à arte produzida em território ibérico e cita Caamaño Martínez: “*Los temas decorativos de la cuerda, las bolas y la cadena; el perfil de las tracerías, el de los capiteles, ya poligonales, ya a modo de cojin o almohadilla; el de las basas, donde se conetan y funden las basecillas en que, a distintas alturas, rematan baquetones, y molduras de diverso tipo; la presencia de arcos polilobulados, policêntricos, mixtilíneos;...son vocablos de esse léxico común.*”. DIAS, Pedro, “A arquitetura do gótico final e a decoração manuelina”, in *História da Arte em Portugal*, ed. Alfa, Lisboa, 1993, p. 23.

destes motivos é a M1³⁹⁴, na qual foram esculpidos dois cordames torsos a apontarem torção em sentidos opostos, uma técnica realista que dá a impressão de que as cordas transpassam a mísula amarrando-a às estruturas anteriores dos alçados. Na M2 foi esculpida uma corda téxtil com idêntica função e na M3 estão misturados elementos ligantes de dois tipos de materiais: um cinto torso metálico com boleados e uma corda téxtil³⁹⁵. A M4 aparece “presa” aos alçados por uma corda téxtil e o pedúnculo da peça apresenta uma forma torsa³⁹⁶. O mesmo tipo de “cordames fictícios de sustentação” aparecem nas mísulas das divisões da torre. Na primeira divisão da torre não só o modelo compositivo das mísulas (M25,26,27) se repete como a escolha dos ornatos ligantes: uma corda téxtil e um colarinho torso³⁹⁷. Na casa dos sinos as escolhas compositivas alteram-se. Aí duas mísulas (M28 e 30) tem um modelo compositivo das descritas anteriormente, bem como o cordame téxtil, só o ornato do pedúnculo, um cinto torso de metal com boleados, as fazem divergir³⁹⁸. Na M29 foram relevadas duas cordas. O mau estado de conservação do constituinte não permite perceber bem de que tipo de elemento ligante se trata. O pedúnculo da peça partiu-se, não sendo possível saber de que ornato seria. A corda foi, igualmente, o motivo usado para ornar a verga do óculo do cruzeiro.

Nos casos da mísulas o tema da corda, cordame, ou cinto metálico deve ser interpretado como fingimento, ultrarealista, da função real de um elemento utilitário, extraído do arsenal simbólico do próprio contextos dos trabalhos construtivos. A corda fazia, e continua a fazer, parte do material de obras de muitos estaleiros. No contexto técnico das obras a corda não só serve para ligar e unir como era utilizada nos trabalhos de cordoamento ou medição das divisões a cobrir e das estruturas a edificar, advindo daqui o significado mais *castiço* para as suas representações, aliás como Mendes Atanázio já havia referido³⁹⁹. No caso do óculo a corda pode ser interpretada de forma mais explícita como elemento ornamental “falante”⁴⁰⁰: a *corda da fé*, isto é, um elo de ligação entre a luz, que por ele próprio passa, e a fé que une os crentes. A corda da fé surge, ainda, como elemento ligante das mísulas das pias de água benta (M 5 e 12)⁴⁰¹.

³⁹⁴ Ver Anexo I, p. 38.

³⁹⁵ *Ibidem*.

³⁹⁶ Ver Anexo I, *ibidem*, e Anexo II, fig. 65-67.

³⁹⁷ Ver Anexo I, p. 207, e Anexo II, fig. 70.

³⁹⁸ Ver Anexo I, p. 205, e Anexo II, fig. 71-72.

³⁹⁹ Vide. ATANÁZIO, Mendes, *A Arte do Manuelino... op. cit.*

⁴⁰⁰ PEREIRA, Paulo, “A Simbólica manuelina...”, *op. cit.*, p. 138.

⁴⁰¹ Ver Anexo I, pp. 60, 97 e Anexo II, fig. 73.74,85.

Outro artefacto ou ornato simbólico que surge esculpido na Sé do Funchal, muitas das vezes associado ao cinto metálico, e que merece um entendimento iconográfico mais objetivo, trata-se das meias esferas ou boleados, como este motivo é mais conhecido. Consideramos que este motivo não se trata de motivo geométrico isolado, surgindo noutras artes do tempo como adiante veremos. As oitenta meias esferas que vemos esculpidas nos capitéis da nave⁴⁰² são, na verdade, as pérolas preciosas da fé, pois “*As perólas enfiadas constituem o encadeamento dos mundos e estão na tradição do rosário*”⁴⁰³, como considera Ana Maria Alves. A pérola enquanto jóia tem uma forte conotação cristológica podendo representar a Imaculada Conceção e o nascimento espiritual de Cristo como o demonstra o juízo do apóstolo São Mateus (Mat. 13: 45-46; 6-6)⁴⁰⁴ acerca da ignomínia do homem por “*lançar pérolas a porcos*”. A pérola como mero ou vocábulo marginal surge em dois capitéis das janelas altas (C 105 e 106)⁴⁰⁵ e na mísula da pia de água benta da nave lateral sul.

4.2.4. O fantástico, o grotesco e o profano

As máscaras ou bustozinhos semivegetalistas inseridos no portal (C 1 e 8)⁴⁰⁶ formam um par, mulher do lado esquerdo, homem do lado direito. Estas representações apresentam, por essência, uma função apotropaica, espantar o mal, aliás como todos os mascarões grotescos presentes por tradição nos portais decoração da arquitetura medieval e moderna. A figura feminina contempla o registo temporal com expressão vaga e cristalizada. Já o bustozinho *grotesco*, masculino e com expressão terrífica e algo escarninha, do tipo demoníaco-satírico, recorda as *drôleries* da iluminura gótica francesa.

Focando o plano da interpretação simbólica os pares de máscaras de folhagem do tipo constituem, objetivamente, alusões à humanidade decaída, condenada, de forma irremediável, a sofrer as desventuras cíclicas das forças cegas e obscuras da matéria

⁴⁰² Ver Anexo II, fig. 75.

⁴⁰³ Cfr. ALVES, Ana Maria, *Iconologia do Poder Real...*, op. cit., p. 116. Vide HARTHAN, Jhon, *Books of hours and their owners*, ed. Thames and Hudson, Londres, 1978, p 35: “*The conjunction of the rosary with the Book of Hours, though specimens could range from a simple knot of beads to elaborate confections of enamelled gold, coral, crystal, and jewels...The conjunction of the rosary with the Book of Hours is seen in the Hours of Mary Burgundy anda in a striking page from the Hours of Caterine os Cleves, where the border of an Adoration of the Magi miniature is filled by a painted rosary of red beads, tasselled with gold and pearls to wich is attached a cross, a seven-pointed star and a blue purse*”.

⁴⁰⁴ Cfr. *Bíblia Sagrada*, op. cit. p.1269.

⁴⁰⁵ Ver Anexo I, p. 73.

⁴⁰⁶ Ver Anexo I, pp. 12 e 15.

condensadas no reino da vegetação por causa do pecado original que Adão e Eva teriam cometido no Edén nos primórdios do tempo. Paulo Pereira, em abordagem sintética ao tema, coloca as máscaras de folhagem isoladas em relação direta com o *green man* britânico, difundido a partir de um espírito pan-naturalista enraizado na mitografia medieval, ainda pagã em muitos substratos da cultura, e vê nestas representações *alegorias do Tempo*⁴⁰⁷. Em razão da dualidade simbólica que o par patenteia, isto é, da razão da inserção da figura feminina no lado menos nobre, o lado esquerdo, e do homem no lado mais nobre, o lado direito, e das figuras se inserirem na categoria dos *exempla*, isto é, em “*contextos de ironia ou sarcasmo de modo a suscitarem o riso, sem por isso se distanciarem do seu papel crítico e, às vezes, moralista*”⁴⁰⁸ consideramos mais exato e completo vincular o par, num primeiro grau de simbolismo, ao mito do pecado original enquanto prefigurações apotropaicas, de tipo *moralizante*, da humanidade edénica decaída que a igreja segundo as profecias vetero-testamentárias redimirá.

Segundo Baltrušaitis um bom testemunho coevo deste imaginário de prodígios e maravilhas naturais está num relato da autoria do monge Odorico de Podernone de 1331 sobre uma árvore maravilhosa existente no oriente que em vez de produzir frutos produzia homens e mulheres de um palmo de altura unidos ao tronco da cintura da baixo e que só estavam frescos quando o vento soprava caso contrário ressequiam-se de imediato⁴⁰⁹. Com efeito, existem várias fontes iconográficas para o tema da árvore de onde brotam cabeças na arte do Ocidente. A representação, que conhecemos, que de forma mais explícita cruza o tema bíblico do Génesis com o tema de uma humanidade ancestral vegetalista é a *Árvore da Vida y do Nascimento de Eva*, pintado no herbário *Hortus Deliciarum*, dos finais do século XII⁴¹⁰, na qual se pode ver Deus extraíndo Eva de um recetáculo floral.

Deslocando a análise formal e temática para o interior da igreja, a carranca inferior da escadaria do púlpito (Car. 1)⁴¹¹, rente ao pavimento, é conhecida como o “Diabo da Sé”. Além da face da besta são só visíveis duas saliências, sugerindo uns ombros estreitos e curvos. Tem os beiços carnudos sulcados na parte de baixo da face

⁴⁰⁷ PEREIRA, Paulo, “A Simbólica manuelina...”, *op. cit.*, p. 143

⁴⁰⁸ *Idem, ibidem.*

⁴⁰⁹ Cfr. BALTRUŠAITIS, Jurgis, *La Edad media fantástica: antigüedades y exotismos en el arte gótico*, ed. Cátedra, Madrid, 1983, p. 138.

⁴¹⁰ BALTRUŠAITIS, Jurgis, *La Edad media fantástica: ...op. cit.*, p. 139.

⁴¹¹ Ver Anexo I, p. 83.

arredondada pela papeira, através dos quais esboça um esgar, e uns olhos grandes e fundos. Este diabo, quase anedótico e nascido no outono medieval, é “*uma figura quase humana, apenas um pouco desfigurada...a fazer troça*”⁴¹². É um diabo simbólico, em plena idade dos símbolos, uma criatura decaída e grotesca, muito ao “*gosto popular*” cuja existência só era permitida debaixo do olhar inflamado dos pregadores da igreja, soldados de Cristo. Dada a sua insignificância perante o poder do pregador, serve apenas como motivo de admoestação, de catequização: um verdadeiro *exempla* do destino de trevas e suplícios que espera que ousem subverter a ordem e a moral da igreja expostas nas doutrinas pregadas. O único temor que este deve suscitar está na sua bestialidade, evocando o diabo que, justamente, o cristão mais deve temer em si, a besta diabólica que por vezes reencarna no próprio homem. Pelas orelhas grandes, tão grandes quanto as do burro – animal que representa pelas orelhas que terá ido buscar à espécie – esta imagem é uma alegoria do cristão burro que, incitado pela animalidade da carne, ignora a virtude e a pureza da palavra cristã, representando os medos das tentações sexuais e dos desvios comportamentais. Esta criatura configura, também, o medo do defeito da carne, da hibridez, da deficiência vista como punição infernal que impedia o homem de atingir a felicidade e a plenitude. O “Diabo da Sé do Funchal” trata-se, afinal, do “irmão-burro” ignorante contra o qual São Francisco tanto lutou na procura pela virtude alcançada nas privações do mundo⁴¹³.

A carranca superior do púlpito (Car. 2)⁴¹⁴ consiste numa escultura em tamanho real de um homem que veste um barrete quinhentista, na qual a tradição secular e a própria historiografia tem visto o mestre de obras da Sé Pero Anes. Inclínamos a aceitar, neste caso, que a tradição esteja correta e que a escultura se trata, efetivamente, de uma representação de Pero Anes e a se levantar alguma dúvida esta será só no que diz respeito à autoria material da peça. Estaremos perante um retrato do mestre ou de um autorretrato? Pelo testemunho que nos deixa Nicolas de Bird, um dominicano francês⁴¹⁵, descartaríamos logo tal hipótese:

⁴¹² Cfr. **MUCHEMBLED**, Robert, *Uma História do Diabo: séc. XII a XX.*, ed. Terramar, Lisboa, 2003, p. 37.

⁴¹³ *Ibidem*, p. 51.

⁴¹⁴ Ver Anexo I, p. 83.

⁴¹⁵ Citado por Saúl António Gomes, em segundo mão, através de Jean Gimpel: *A Revolução Industrial da Idade Média*, Lisboa, 1976, pp. 115-143. *Apud*, **GOMES**, Saúl, *O Mosteiro de Santa Maria...op. cit.* p. 96.

“Nesses grandes edifícios é hábito haver um mestre principal que lhes dá ordens apenas pela palavra, mas só raramente ou nunca lhes põe a mão, e, no entanto, recebe salários mais consideráveis do que os outros. Os mestres dos pedreiros, tendo na mão a vara e as luvas, dizem aos outros: 'Corta-mo por aqui', e não trabalham de todo e, no entanto, recebem uma recompensa muito maior, é o que fazem muitos prelados modernos”

Cabe-nos relativizar, porém, o testemunho particular de um religioso medieval pela precisa razão oposta já que Pero Anes foi um atarefado construtor ocupado a quem muitos encomendantes terão confiando encargos, sobretudo de marcenaria como se depreende dos títulos pelos quais Pero Anes é nomeado no caderno de encargos da construção da Alfândega: mestre da carpintaria, etc. Não é lícito considerar suficiente a razão da eventual falta de tempo para afastar a hipótese da sua autoria sobre a escultura mas sim o simples fato do mestre usufruir de condições estatutárias para ordenar, a seu bel-prazer, quem o fizesse por ele. Qualquer um dos canteiros de topo da companhia de pedraria da Sé – um dos irmãos pedreiros, João e Mateus Rodriguez, supostos oficiais da sua confiança, que o coadjuvaram na avaliação das casas a derrubar em 1517 – tê-lo-ia feito, seguindo um desenho da autoria do mestre ou simples indicações. Contudo, de acordo com a realidade artística marcada pela versatilidade técnica dos oficiais, em que um bom artista podia desenhar e com relativa destreza trabalhar num contexto a pedra e no outro a madeira, esta é uma dúvida que persistirá. Seja como for a certeza desta representação não se tratar de um caso isolado e único de retrato esculpido na arquitetura de um artista do fim da Idade Média em Portugal comprova-a a referência que Jean-Marie Guillouët faz na sua obra sobre o portal da Batalha acerca da escultura de Huguet⁴¹⁶.

Quando assumimos a possibilidade da tradição ter um fundo de verdade, isto é, de que esta é uma representação autêntica do supremo mestre-de-obras da Sé madeirense nem fundamentamos tal afirmação na aparente antiguidade da tradição oral mas sim num caso de autorretrato com semelhanças flagrantes ao retrato do Funchal. Na base da escadaria do púlpito da catedral de Santo Estevão de Viena o arquiteto dessa gigantesca catedral, Anton Pilgram (artista que foi um exímio escultor, tendo esculpido outro autorretrato numa mísula desta mesma igreja ao qual já fizemos referência no ponto dedicado à decoração geométrica) esculpiu, na mesma década, com a sua própria

⁴¹⁶ GUILLOUËT, Jean-Marie, *O Portal de Santa Maria...op. cit.*, p. 151.

mão a sua figura abrindo uma janela e segurando um cinzel, uma verdadeira metáfora da “Janela da Fé”. Como se este exemplo clarividente de retrato, com contornos semibiográficos, não chegasse, a identificação da personalidade representada na carranca pode ser reforçada ainda pelo paralelo iconográfico e plástico direto e imediato desta escultura com o busto da Capela de Encarnação, na ilha, que remata a verga mistilínea do seu portal sul – constituinte que está “assinado” por dentro com um compasso relevado: a sigla do arquiteto; – e se articula com o “Diabo Cornudo” que lhe acompanha, inserido no contraforte poente, fechando a curiosa narrativa entre o homem e besta que os pedreiros do *primeiro manuelino* deixaram no “Funchal do Açúcar” dos inícios do século XVI.

Na verdade, o aspeto da autoria ou da personalidade representada importa, talvez, mas não tanto quanto a mensagem que no contexto significante da imagem pode ser entrelida. Esta escultura realista não deve ser vista, apenas, como um simples retrato, ou a *vera effigie* do construtor da igreja, mas antes, sim, como a imagem *arquetipal* de um *devoto e humilde cristão* que se terá mandado fazer representar aos *pés do lugar do pregador* e por cima do “irmão burro” vencido pela ignorância, numa espécie de auto declaração do serviço prestado à Igreja e a fé cristã numa nova terra, inabitada havia, então, menos de um século⁴¹⁷. Repare-se na total ausência dos atributos normais do arquiteto, do esquadro e o compasso, que a surgirem remeteriam diretamente a escultura para a figura concreta do mestre do estaleiro. Embora na suposta escultura de mestre Huguet numa mísula da Batalha não apareçam nem um nem outro, mas sim um instrumento que deve ser visto como uma régua⁴¹⁸.

Quando comparada com outras representações do tema, algumas descritas pela historiografia como o “*combate entre o artífice e o demónio*”, presente em misericórdias de cadeirais de coro (como os cadeirais de Santa Cruz de Coimbra e de Plasencia), na iluminura (*De mulieribus claris*, fl. 58., Lisipo a esculpir o retrato de Alexandro Magno, fl. 16 – ambas as obras na *BNF*)⁴¹⁹ etc.; em que o demónio tenta perigosamente o artista com as maravilhas decorrentes do poder de servir a mera idolatria, esta representação

⁴¹⁷ Cfr. FÁRIA, Higinio, “Acerca do...”, *op. cit.*, p. 58.

⁴¹⁸ “Com efeito, causa algum espanto a ausência de qualquer figuração do atributo habitual do arquiteto no fim da Idade Média, o compasso. É de notar. Contudo, eu o objeto que a personagem tem na mão esquerda poderia eventualmente ser identificado com uma régua. Seja o que for, as suas roupagens, bem como o capucho-turbante de coifas que tem na cabeça indicam uma personagem que goza de um certo estatuto social. Se se trata de uma representação de Mestre Huguet, não é, porém, o único retrato esculpido de artista que possuímos no que diz respeito à Idade Média em Portugal”. GUILLOUËT, Jean-Marie, *O Portal de Santa Maria...op. cit.*, p. 151.

⁴¹⁹ Cfr. ANTUNES, Joana, *op. cit.*, p. 150.

maniqueísta inserida num espaço cimeiro da *sacralidade* arquitetónica, isto é, o púlpito, surge quase como *exemplum* ou fórmula de resolução ética e moral, no plano simbólico, do dilema espiritual que sofria não o mero artífice mas sim o mestre por ousar criar à semelhança do Criador, por via de uma recolocação, ostensiva e consciente, da sua figura na segurança de um lugar intermédio, se não próximo a Deus equidistante, pelo menos, para com ele e com o Diabo e correspondente, portanto, à sua condição de ser criado/mortal e, por isso, tão somente recriador.

O tema da sexualidade, do vício e da virtude, está presente na capela-mor, mais precisamente nas cenas de galanteio esculpidas nos capitéis da face interna e externa da janela do *L. Ep.* Quer no lado interno (C 152 e 153) que no lado externo da janela (C 211 e 212)⁴²⁰ a inesperada narrativa se repete: um homem embriagado segura um borracho e uma mulher nobre penteia os cabelos, alternando, de forma aparente, apenas a disposição das figuras de acordo com a normal hierarquia simbólica, homem pela direita e mulher pela esquerda do altar. O interesse desta representação cortesã não se fica nem pelo jogo de espelhos resultante da inversão exata dos pares do interior para o exterior e vice-versa nem no cruzamento dos temas proverbiais do galanteio e da embriaguez, muito ao gosto da cultura do norte da Europa numa só representação. O homem do par do lado interno pisca o olho à dama que indiferente diante de si penteia os cabelos, ao passo que o do lado externo olha a idealizada companheira com olhar impávido e sereno. Esta subtilidade narrativa estabelece níveis de discurso e de intelecção diferentes para ambas as representações e demarca, no plano da fruição artística e da interpretação simbólica, as diferenças de origem social e ideológica dos recetores internos, religiosos, para os recetores externos, laicos. A mensagem implícita à narrativa do interior da capela-mor, oculta para o resto dos fiéis – no respeito pelo previsto no Concílio de Toledo em 702, em que a Igreja determinou distinguir o espaço reservado aos rituais sagrados de todos os outros restantes: “*In choro clerum, extra chorum populus.*”⁴²¹ – remete para o domínio do licencioso das representações profano-satíricas próprias de um discurso iconográfico dirigido às figuras religiosas mesmas da instituição capitular, homens de condição carnal a quem, justamente por causa do dever pastoral e sacerdotal a que se tinham entregue de corpo e alma, mais importava recordar a via da retidão de forma contínua e premente⁴²².

⁴²⁰ Anexo I, pp. 136 e 223.

⁴²¹ Cfr. ANTUNES, Joana, *op. cit.* p. 19.

⁴²² Cfr. *Ibidem.* p. 116; FARIA, Higinio, “Acerca do...”, *op. cit.*, p. 49.

O sentido burlesco e prosaico da representação, sintomática das normas de advertência e admoestação contidas nos escritos canônicos; que poeríamos definir como uma *sui generis* “guerra dos sexos”⁴²³ tardo-medieval pelo evidente desprezo feminino em razão do estado de embriaguez que apresenta o homem, trate-se do companheiro ou de um mero pretendente, está de acordo com os propósitos lúdicos a que se prestava este tipo de arte *marginal*, que, por vezes, quanto mais se prestava a moralizar e a edificar o espírito e o intelecto mais prometia conter em si os signos e os caracteres despoletadores da catarse e da evasão da psique de acordo com o pressuposto didático referido por Joana Antunes como “educar entretendo”⁴²⁴.

O acrobata figurado na gárgula poente da torre da Sé do Funchal (G 2)⁴²⁵ é símbolo de subversão. A imagem de uma criatura as piruetas e cambalhotas remete para a inversão de todas as esferas da vida individual ou coletiva⁴²⁶. A um nível mais concreto é uma alusão ao sentido lúbrico das danças e práticas circenses, configurando, perfeitamente, a ideia carnavalesca do “*mundo as avessas*”. Pela face grotesca e por se tratar de uma goteira a *figura de inversão* da torre da Sé tem uma conotação, duplamente negativa e de teor moralizante alertando parra os perigos que acarreta uma subversão contínua da ordem natural instituída pela moral cristã.

A quarta gárgula recebeu como motivo escultórico uma figura vigilante (G 4)⁴²⁷. Trata-se, possivelmente, da representação de um soldado já que na cabeça da figura resta um elemento indumentário que parece um elmo. O fato de estar virada a leste, para África, pode indicar ser uma representação do *mouro*. No imaginário subjacente a este motivo pode se ver o estado de vigilância contínuo que ambas as partes envolvidas na guerra religiosa mantiveram face a uma à outra desde a reconquista cristã, mas em especial no período *manuelino*, que era um momento não de reconquista mas sim de conquista cristã em África pelo que, naturalmente, poderiam ocorrer retaliações contra os territórios mais próximos como a Madeira, de onde saíram vários homens para auxílio das praças de África⁴²⁸. O imaginário do inimigo mouro reflete um certo fascínio

⁴²³Cfr. BRAGA, Maria Manuela, “A Marginalia Satírica nos Cadeirais do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e Sé do Funchal”, in *Medievalista*. Cfr. <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA1/medievalista-marginalia.htm> (acedido a 03/08/2013).

⁴²⁴ Cfr. ANTUNES, Joana, *op. cit.* p. 138.

⁴²⁵ Ver Anexo I, p. 214.

⁴²⁶ CIRLOT, Eduardo, *Dicionário de Símbolos... op. cit.*, p. 57.

⁴²⁷ Ver Anexo I, p. 215.

⁴²⁸ Vide. FRUTUOSO, Gaspar, *Livro Segundo...*, *op. cit.* Para um aprofundamento do assunto do apoio da Madeira às praças do norte de África Vide. CARITA, Rui, *A Arquitetura Militar na Madeira nos Século XV a XVII*, ed. DRAC, 1998, Funchal, p. 75.

subconsciente e coletivo pelo *outro* que as eminências bélicas entre portugueses cristãos e os temidos sarracenos do Magrebe suscitavam, ilustradas em obras de exortação bélica da época como a Crónica de Duarte de Galvão, *Crónica de El-Rei Dom Afonso Henriques*, ou o romance do *Clarimundo*⁴²⁹.

A face grotesca com uma grande boca aberta esculpida numa gárgula na torre da Sé (G 3)⁴³⁰ simboliza, mais do que as restantes gárgulas da mesma estrutura, a boca e tudo o que vindo da “garga” passe por ela. Recorde-se a etimologia do termo *garga*, com termos próximos como garganta, goela, gorgonete ou gorgolejar. O termo “garga” era o termo corrente no português da época, equivalente do termo francês “gargoile”, aplicado ao constituinte arquitetónico figurativo utilizado para escoar impurezas e águas pluviais de uma igreja como se tratassem da bÍlis acumulada num corpo humano. O simbolismo desta gárgula é especialmente acentuado por se tratar de um arquétipo isomórfico. A boca, em destaque, é o principal órgão associado ao pecado da gula. Figuras do Gargantua e do Pantagruel de Rabelais foram verdadeiros expoentes iconográficos do imaginário do pecado mortal da gula na Idade Média, pelo modo como comiam, gritavam e “defecavam monstruosamente”⁴³¹.

A gárgula do lado norte da torre é a mais complexa de todas (G 5)⁴³² e recebeu como motivo escultórico uma mulher coifada, com a face grotesca e carcomida. Esta representação inclui-se no tipo das gárgulas, carrancas ou cachorros que figuram *faces do pecado*, contendo determinados predicados codificados de teor moralizante pertencentes à categoria das figurações exemplares. Esta gárgula pode tratar-se de um retrato crítico de uma mulher madura que terá levado uma longa vida de comportamentos desregrados, como o indicia a vistosa coifa que a figura traz na cabeça, uma peça de vestuário que as mulheres de mais idade por costume usavam. Acerca da indumentária feminina como atributos de vaidade e da luxúria transcrevemos um excerto do *Horto do Esposo*⁴³³: “*entoucados altos em as cabeças som castelos do diabo em que ele põem o seu pendam*”.

⁴²⁹ PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre... op. cit.*, p. 111.

⁴³⁰ Ver Anexo I, p. 214.

⁴³¹ *Ibidem*, p. 177.

⁴³² Ver Anexo I, p. 215.

⁴³³ O *Horto do Esposo* constitui o melhor exemplo de uma compilação literária de trechos ou narrativas pedagógicas de cariz edificante, designados por *exemplum* realizado em Portugal, provavelmente no Mosteiro de Alcobaça, no período medieval, entre finais do século XIV e inícios do século XV. Este género literário estava intimamente ligado com as *ars praedicatorum*, tal como a arte do sermão, das quais muito dependiam a doutrinação moral do povo por parte do clero. Cfr. BARREIRA, Catarina Martins, “A relação entre gárgulas...”..., *op. cit.*

4.2.5 Bestas e homens

No que diz respeito aos temas zoomórficos na escultura arquitetónica da Sé do Funchal encontra-se reunido um grupo de bestas que compreende o núcleo principal de criaturas do bestiário. O elenco animal esculpido nos constituintes pelos canteiros da oficina de Gil Enes pode se dividir em dois grupos de acordo com os atributos alegóricos e morais dos mesmos nos respetivos contextos iconográficos. De um lado estão as criaturas alusivas a Cristo, ou cristológicas, e, do outro, as criaturas alusivas ao mal ou diabólicas. Esta dualidade simbólica baseia-se nos atributos iconográficos dos mesmos animais. No entanto, a leitura da conotação positiva ou negativa de uma criatura do reino animal, no contexto do maniqueísmo como traço do jogo simbólico cristão, depende sempre da narrativa ou dos atributos apresentados pela criatura a *solo*, não havendo, no domínio da iconografia animal, uma conotação teológica ou moral única para uma determinada criatura⁴³⁴. Na Sé do Funchal, os animais, de acordo com o trecho ou alegoria narrativa onde se insere, ora significam o bem ora o mal, nunca os dois, ao contrário do homem que, na opinião de alguns autores, “*é um ser equívoco (mascarado)*”⁴³⁵ como as máscaras de folhagem, por exemplo. A nítida ambivalência das figuras canídeas é, no âmbito do repertório em análise, a que melhor se apresenta.

Seguindo a ordem de inventário proposta, o primeiro protagonista do reino *animalia* com que nos deparamos no repertório esculpido na pedra da Sé do Funchal foi o lobo, num capitel do portal principal do batistério (C 25). De acordo com os bestiários de algumas obras de referência da cultura antiga e medieval, como a *Naturalis Historiae* (livro 8, 34) de Plínio o Antigo, as *Etymologies* (livro 12, 2: 23-24) de Santo Isidoro de Sevilha ou a obra de Bartholomaeus Anglicus, *De proprietatibus rerum* (a mais completa enciclopédia sobre a natureza do cosmos: livro 18); o lobo é uma besta conotada com as forças do mal cujo confronto o homem deve reear. O milenar imaginário do “lobo mau” resulta da difícil relação mantida entre esta espécie e a espécie humana desde tempos ancestrais enquanto espécies rivais que competiam, frequentemente, por territórios e recursos. Essa oposição traduziu-se na construção de uma mitografia do lobo como ser diabólico, mais por esta espécie constituir uma séria ameaça à subsistência do gado, principal recurso das sociedades pastoris, tornando, por

⁴³⁴ FONSECA, Pedro Carlos Louzada, *A nobreza cristológica de animais no bestiário medieval: o exemplo do Leão e do Unicórnio*, in *Revista Mirabilia*, Dezembro, nº 9. 2009, acessível em: http://www.revistamirabilia.com/nova/images/numeros/2009_09/07.pdf, (acedido a 02/07/2011).

⁴³⁵ CIRLOT, Juan Eduardo, *Dicionário de Símbolos...*, *op. cit.*, p. 37 e 39.

vezes, anda mais penosa a vida do homem da Idade Média, do que uma ameaça direta à sua segurança física. É admissível que esta representação da espécie, como tantas outras, trate da versão mais generalizada fábula do Lobo e do Homem⁴³⁶, tal como aludida em todos os bestiários acima citados. O folclore conta que se o lobo observar primeiro o homem este perde a sua voz. Segundo os vários *bestiários* a astúcia do lobo pode levar à perdição os homens desprezados, seduzindo-os com os olhos e apanhando-os de surpresa tal como, e de forma idêntica, as prostitutas são capazes de levar os homens ingénuos à ruína. A principal analogia entre o comportamento animal do lobo e o comportamento diabólico das criaturas dominadas pelo diabo está na incapacidade do sentido de correção, arrependimento e penitência.

O motivo zoomórfico do primeiro capitel do portal principal da capela do absidíolo sul, dedicada ao Santíssimo Sacramento (C 129)⁴³⁷ consiste numa cena animal da qual apenas se pode identificar com segurança um leão, o rei dos animais e primeiro a figurar nos bestiários⁴³⁸. O leão, com a cauda entre as pernas e espreada no tronco, apoia-se sobre um outro animal, aparentemente um felino da mesma espécie pelo tipo de pelagem grossa característica de uma juba. Seguindo os atributos da espécie descritos nos bestiários cristãos (além dos acima citados, veja-se ainda o *Bestiaire*, o mais longo dos bestiários franceses da autoria de Guillaume le Clerc, do século XIII) é possível que o canteiro tenha escolhido para historiar o capitel a alegoria cristológica da ressuscitação das crias do leão mortas à nascença pelos progenitores e não nenhuma das outras duas alegorias cristológicas já que nestas mesmas duas narrativas o leão surge sempre só e, também, pela representação da ressuscitação das crias tratar-se da narrativa mais ilustrada nos bestiários. Uma descreve que o método do leão despistar o seu rasto quando perseguido está em apagar com a cauda o seu rasto deixado no solo e outra relata o prodígio do leão dormir de olhos abertos: duas subtis alusões a Cristo, designadamente, à capacidade de Jesus de despistar os seus delatores quanto à sua natureza divina e ao sentido de vigilância que Cristo mantém sobre a humanidade apesar de morto fisicamente. De acordo com a tradição dos bestiários de matriz cultural cristã, propensos, pois, a uma interpretação mais metafísica e moralista das fontes clássicas a misteriosa ressuscitação das crias do leão pelo progenitor dá-se ao terceiro

⁴³⁶ Atributo principal: “um homem perde a sua voz se o lobo o ver primeiro”. A fábula vem da Antiguidade Clássica e foi largamente difundida por uma obra do século XIII, *De proprietatibus rerum*, em português: *A natureza das coisas*, da autoria do monge franciscano Bartholomaeus Anglicus, Cfr. *The Medieval Bestiary*: <http://bestiary.ca/beasts/beast262.htm>, (acedido a 03/08/2013).

⁴³⁷ Anexo I, p. 106.

⁴³⁸ Cfr. *The Medieval Bestiary*, *op. cit.*

dia, tal como e de forma análoga Deus ressuscitou o seu filho após ter estado morto no ventre da terra durante três dias, tempo que decorreu entre o dia da morte e o da ressurreição.

No capitel seguinte da mesma estrutura (C 130)⁴³⁹ está uma outra representação animal de cariz moralizante, a parábola da raposa ladra e das galinhas. O modo de atuação da raposa segundo os bestiários é um dos mais exemplificativos do modo de atuação dissimulado do próprio diabo. A raposa é um animal dotado de uma grande astúcia que se revela quando caça, sendo capaz de dissimular a sua própria morte, esfregando-se na lama vermelha para se fingir coberta de sangue, e esperando, pacientemente, deitada no chão a aproximação de aves, suas presas prediletas, que a queiram comer ou simplesmente passar⁴⁴⁰. A cena capitelar da Sé do Funchal, em que uma raposa devora um galináceo e outro aguarda o mesmo destino, pode ilustrar uma versão simplificada da parábola do raposo Reinaldo e das galinhas filhas do Galo cacarejador. Por detrás da popularização, no século XV, da obra *Roman de Renart*, escrito em 1176 por Pierre de Saint-Cloud⁴⁴¹, esteve o escritor e gravurista inglês William Caxton que levou ao prelo a “*História do Raposo Reinaldo*” em 1481. O capítulo V dessa obra narra as artimanhas do raposo Reinaldo para devorar as galinhas filhas do Galo cacarejador, entre as quais a mais ardilosa foi vestir-se com as vestes de um religioso ermita para lhes pregar a palavra da falsa fé através das quais as enganou e as comeu sem piedade⁴⁴².

O motivo zoomórfico que preenche a corbelha do capitel seguinte (C 131) é um par de *ouroboros* interligados e trata-se mais propriamente de um símbolo arquetipal do que uma ilustração de uma criatura real. A origem do nome está na língua grega: οὐρα, oura, significa cauda e βόρος, boros, significa devorar. A serpente que engole a sua própria cauda é uma imagem que percorreu a arte desde a remota civilização egípcia e contém em si um legado simbólico muito importante e substancial. No âmbito do conjunto do bestiário capitelar da Sé do Funchal esta representação é especial pois é a única que não consiste num pequeno trecho sobre a vida animal ou alegoria de teor moralizante, mas sim numa representação simbólica pura, quase ornamental, inserível na categorias das representações pansemióticas, típicas de períodos mais recuados da

⁴³⁹ Ver Anexo I, p. 106.

⁴⁴⁰ Cfr. *The Medieval Bestiary*, op. cit. *ibidem*.

⁴⁴¹ Cfr. BRAGA, Maria Manuela, “A Marginalia Satírica...”, op. cit.

⁴⁴² Cfr. CAXTON, William, *The History of Reinard the Fox*, in *Early Prose Romances*, Vol. IV, editada por Henry Morley, Londres, 1889 (obra não consultada).

arte medieval. Esta representação, no contexto em que aparece, manifesta um claro ecletismo tardo-medieval, fundindo a simbologia universal com as apropriações do mundo animal bíblico. A imagem das serpentes – uma das primeiras criaturas a interagir com os primeiros homens na terra como vem referido no livro do Génesis – lutando consigo próprias, entrelaçadas umas nas outras e regurgitando a sua própria cauda ilustra, enquanto *alegoria do tempo* ou *psicomaquia do devir*⁴⁴³, um princípio de eternidade grega, platónica, que sustentava a própria teologia cristã da ressurreição. O tema volta a figurar duas vezes na mesma divisão (M 19 e 20)⁴⁴⁴. Na mísula do *L. Ev.* os ouroboros estão acompanhados de ovos, um atributo extra à simbologia da fertilidade e da criação.

Do lado oposto do portal são dois os temas que instituem a ligação, ancestral, do homem às bestas – relativos mais aos retratos de cariz realista, meramente didático-ilustrativos, do que às alusões moralistas. Ai figuram os dois tipos de animais da espécie canídea: os velozes e os bravos, de acordo com a definição dos tipos de cães de Santo Isidoro de Sevilha (Livro 12, 2:28).

No primeiro capitel da metade esquerda do portal (C 132)⁴⁴⁵ foi esculpido uma cena habitual na marginalia tardo-medieval: a caça ao coelho com recurso ao cão, isto é, ao cão veloz. Embora o homem não figure na cena o fato do cão ser doméstico é atestado pela coleira que traz ao pescoço. O cão caçador do coelho, símbolo da concupiscência, surge como um animal providente, que ajuda o homem a combater a praga da devastação das culturas hortícolas pelo roedor. Nos dois outros capitéis (C 133 e 134) o protagonista central da narrativa parece ser novamente o cão, mas desta feita o segundo tipo de cão, o cão bravo, utilizado no pastoreio. A besta, tida como o animal de estimação mais fiel ao dono, mantêm aqui portanto a conotação positiva, atribuindo-se-lhe um estatuto mais relevante. A primeira característica do cão descrita nos bestiários está justamente na impossibilidade do cão viver sem o homem⁴⁴⁶. Ora como isto se aplica mesmo aos cães mais vadios cabe aqui estimar o valor socioeconómico atribuído a um bom cão de pastoreio, responsável por resguardar o gado das mandíbulas dos lobos, raposas, ursos e demais criaturas carnívoras. O duplo sentido de vigilância que contem a narrativa: vigilância do pastor sobre o cão e vigilância do cão sobre as ovelhas deve ser interpretado como uma alegoria às hierarquias da criação, constando do

⁴⁴³ Cfr. CIRLOT, Eduardo, *Dicionário de Símbolos*, op. cit. p.281.

⁴⁴⁴ Ver Anexo I, p. 107 e 111.

⁴⁴⁵ Ver Anexo I, p. 108

⁴⁴⁶ Cfr. *The Medieval Bestiary*, op. cit.

bestiário inserido nas *Etymologiae* de Santo Isidoro de Sevilha (Livro XII: *de animalibus*, de cerca de 636 d. C) que depois do homem não há criatura mais inteligente do que o cão nem nenhuma outra reconhece o seu próprio nome como este animal o faz.

No portal da capela-mor deparamo-nos com a principal luta entre animais ou psicomaquia de todo o conjunto de figurações animais alegóricas do bem e do mal. Dois capitéis servem de fundo a uma luta entre três criaturas, um cão, um unicórnio e um sagitário. Esta representação do *Unicórnio Cristológico* é muito rica do ponto de vista iconográfico e relevante em termos da iconologia sobre a *animália*, tanto a real, como a fantástica, pois revela a natureza ambivalente de qualquer criatura animal, que ora num contexto pode estar conotada com o bem ora noutra está conotada com o mal, consoante os seus atributos significantes, tal como o cão, que apesar de anteriormente o termos descrito como um animal virtuoso que protege os bens do próprio dono aqui assume um significado negativo, pois está ao serviço dos prossecutores do unicórnio, protagonista do bem no conjunto capitelar historiado⁴⁴⁷. Mas, começando pelo primeiro capitel do grupo narrativo (C 140) em concreto, a primeira criatura da “luta a três” é um sagitário que aponta a sua flecha para o cão que lhe sucede (C 141), que, por sua vez, investe sobre o unicórnio no terceiro capitel (C 142)⁴⁴⁸. O sagitário é uma criatura metade cavalo metade homem, originária da mitologia grega onde aparece como um ser semidivino representativo do lado mais selvagem e bestial do homem. No final da Idade Média, contudo, a figura mítica parece ter sido reabilitada pela iconografia cristã não só como figura bestial, entregue as atividades desregradas do instinto e da carne, da ordem do desviante ou da imoralidade, mas, também, como criatura dada a um comportamento sacrificial nobre e cristológico. As lutas *psicomaquizantes* que trava com outros animais na arte medieval são, frequentemente, com animais inseridos no pólo simbólico do mal, tais como víboras, serpentes, dragões, etc; normalmente, de onde resulta o fundamento iconográfico da inclusão do centauro no pólo do bem. O altruísmo decorrente da sua combatividade deve radicar na mitografia clássica do centauro Chiron, o mais civilizado dos centauros e perceptor de Achilles cuja morte acidental, na versão de Ovídeo, se deu numa gruta no Monte Pelion, quando o próprio Achilles deixou cair sobre a pata esquerda do centauro uma flecha envenenada pertencente ao poderoso herói Hércules

⁴⁴⁷ Os dois cães, um branco e um castanho a roer um osso, representados lado a lado na pintura de Cristo e o Centurião, da autoria de Jorge Afonso pertencente à Charola de Tomar, constituem, na opinião de Paulo Pereira, um perfeito exemplo da luta de opostos que uma mesma criatura podia em si encerrar. Cfr. **PEREIRA**, Paulo, *A Obra Silvestre...*, *op. cit.* p. 171.

⁴⁴⁸ Ver Anexo I, p. 118, 119 e 120.

que os havia visitado⁴⁴⁹. O cão, malévolos, que trava um confronto direto com o unicórnio, e isto é, com Cristo, representa o mal na forma da manipulação, uma alusão porventura a manipulação de que terão sido alvos os romanos pelos judeus durante a paixão de Cristo. É, pelo menos, este sentido a que nos conduz o combate entre o bem e o mal, representado na série de *Tapeçarias do Unicórnio*, em particular a tapeçaria em que o *Unicórnio defende-se*, na qual que uma das figuras humanas incita um galgo a atacar o unicórnio⁴⁵⁰.

No conjunto capitular do lado oposto outro combate tem lugar, protagonizado por um homem vestido com uma indumentária do tempo: pelote curto, calças justas e *poulaines* (C 144); um touro e dois cães (C 145)⁴⁵¹. Maria Manuela Braga identifica esta narrativa capitular como sendo uma representação de um dos trabalhos de Hércules: a captura do Touro de Creta; cruzada com uma ilustração tópica: os cães que atacam o touro, oriunda das práticas coevas de tauromaquia locais, tais como as touradas com cães que se realizavam à frente da Sé no Chão do Duque⁴⁵²: “*um campo tão grande que correm nele touros e cavalos, jogam as canas e fazem outras festas*”⁴⁵³. A autora refere que “*nos capitéis da capela-mor aparecem cenas de touros com cordas e cães*”⁴⁵⁴, descrição que, apesar de ser no geral correta, merece um reparo pois não é verificável a presença de qualquer corda nem na mão de Hércules nem no pescoço do touro mas sim apenas a maça que o herói usa, que aqui – tal como na escadaria de acesso à biblioteca da Universidade de Salamanca – adquire mais a forma de um simples bastão do que propriamente uma maça. Não obstante à indumentária do nobre de polaines e o aspeto normalíssimo da figura franzina, que de “figura hercúlea” nada tem, esta ilustração trata-se, com efeito, de uma representação da luta entre Hércules e o Touro de Creta, um reflexo iconográfico na Madeira do imaginário humanista que pouco a pouco se foi enraizando e popularizando na cultura do gótico tardio internacional.

Saúl António Gomes já havia identificado o mesmo tema numa mísula do portal axial da Batalha⁴⁵⁵. Ana Ávila, em obra específica, (que não consultamos⁴⁵⁶) demonstra

⁴⁴⁹ **OVÍDEO**, *Os Fastos*, (trad. de António Feliciano de Castilho), v. 389, p. 47-49. Obra disponível em: <http://books.google.com.br> (acedido a 06/08/2013).

⁴⁵⁰ Ver Anexo II, **fig. 379**.

⁴⁵¹ Ver Anexo I, pp. 121 e 122.

⁴⁵² **BRAGA**, Maria Manuela, “Apontamentos Acerca do Cadeiral”, in *Monumentos*, nº 19, 2003, Lisboa, p. 60.

⁴⁵³ **FRUTUOSO**, Gaspar, *Livro Segundo...*, *op. cit.*, p. 113.

⁴⁵⁴ *Ibidem*.

⁴⁵⁵ **GUILLOUËT**, Jean-Marie, *O Portal de Santa Maria da Vitória da Batalha e a Arte Europeia do seu Tempo*, col. Portugalia Sacra 1. ed. Textiverso, Leiria, 2011, p 135.

qual a simbólica implícita à intensa difusão do tema no século XV e XVI. Na opinião dessa autora Hércules reencarna o protótipo do homem virtuoso, *exemplum virtutis*, à imagem de Cristo. A cristianização do tema deve ser vista à luz dos escritos de Guido da Pisa no início do século XIV sobre as alegorias cristãs de Hércules. Jean Marie Guillouët menciona que o humanista italiano interpretou o episódio da submissão do Touro de Creta pelo herói com uma imagem da luta de Cristo contra o orgulho, defeito que o touro furioso reencarnava⁴⁵⁷.

O dragão vegetalista da Capela de N^a S^a do Amparo (C 185)⁴⁵⁸ inscreve-se no registo simbólico intemporal da terra, habitat da vegetação, que nela abunda, e dos répteis enquanto forças originárias, primordiais e polimórficas, como as próprias plantas. Na *Ars Symbolica* de Baach a criatura reptilídea está na *Árvore das Hespérides*⁴⁵⁹. A ligação histórica entre a serpente e a mulher, vinda da primeira idade do homem, está na própria Bíblia, no livro do Génesis, onde a luta entre elas começa. Depois de Eva ter sido ludibriada pela serpente Deus determinou que a mulher a serpente seria eternas rivais (Gen, 3:15): “*Farei com que tu e a mulher sejam inimigas, bem como a tua descendência e a descendência dela. A descendência da mulher há-de de atingir-te a cabeça e tu procurarás atingir-lhe o calcanhar*”⁴⁶⁰. Do Livro da Revelação do Novo Testamento, da autoria do apóstolo João de Patmos, pode ser tirado o significado mais completo e explícito do dragão como símbolo do mal (12: 1-7), onde uma criatura reptilídea com sete cabeças é descrita como “*a antiga serpente aquele a quem chamam Diabo e Satanás, o sedutor de toda a gente*”⁴⁶¹. Não é este, contudo, o sentido para o qual remete o tema dragonófilo do absidiolo norte da Sé do Funchal, que evoca apenas um sincretismo ancestral entre fauna e flora.

⁴⁵⁶ ÁVILA, Ana, *Imagens y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelone, ed. Anthropos, 1993 (obra não consultada).

⁴⁵⁷ GUILLOUËT, Jean-Marie, *O Portal de Santa Maria...*, *op. cit.*, p. 121 e 139.

⁴⁵⁸ Ver Anexo I, p. 176.

⁴⁵⁹ CIRLOT, Eduardo, *Dicionário de Símbolos*, *op. cit.*, p. 68,69,82.

⁴⁶⁰ Cfr. Bíblia Sagrada...*op. cit.* p. 4.

⁴⁶¹ *Ibidem.* p. 1561.

4.2.6 Hagiografia e cristologia capitelar

No capitel da primeira coluna do *L. Ev.* (C 147)⁴⁶² da capela-mor tem início um pequeno conjunto hagiográfico capitelar – com particularidades próprias da escultura marginal pelos detalhes formais, pelas heterodoxias nos motivos atributivos e pela liberdade iconográfica relativamente à programação dos motivos – constituído por quatro apóstolos, um santo mártir e um santo diácono. O canteiro decorou o constituinte dessa estrutura com as figuras de São Bartolomeu e Santo Estevão, de meia cintura para cima.

Começando por Bartolomeu, santo que a tradição diz ter levado a fé de Cristo até longínquas paragens da Ásia, a representação do apóstolo em que surge a imagem/atributo do demónio acorrentado, alusiva uma divindade pagã que o discípulo de Cristo terá subjugado durante os trabalhos apostólicos segue a tradição hagiográfica de Voragine: “*Está amarrado com correntes de fogo; que não ousa respirar, nem falar, a partir do momento em que entrou Bartolomeu, o apóstolo de Deus*”⁴⁶³, bastante difundida na arte espanhola do final da Idade Média. Santo Estevão, o primeiro diácono ordenado do cristianismo e o primeiro santo mártir da história da igreja, ostenta as pedras, o seu atributo primário, e veste uma dalmática, um atributo secundário. A sua inclusão no programa capitelar deve estar ligada ao fato de Santo Estevão ser o santo patrono dos pedreiros⁴⁶⁴.

Juntas no capitel (C 148)⁴⁶⁵ da coluna seguinte estão as imagens de três figuras santas, dois apóstolos e um santo diácono. A representação de São Lourenço, na face poente do grande capitel, está conforme a versão iconográfica usual, de acordo com a *Legenda Dourada*⁴⁶⁶. A figura de meia cintura para cima ostenta a grelha, símbolo martirológico, um evangelho e veste-se com a túnica. É possível que a origem ibérica do santo diácono esteja na origem da sua inserção no programa hagiográfico, pois não encontramos uma outra razão aparente para o fato de apóstolos, discípulos diretos de Jesus, terem sido preteridos por santos diáconos no momento da programação dos motivos capitulares, de onde se antevê o “caráter arbitrário”, marginal, do conjunto hagiográfico, em termos programáticos. Na face norte da cesta está Santo André,

⁴⁶² Anexo I, p. 131 e 132.

⁴⁶³ **VORAGINE**, Jacques, *Legenda Dourada*, p. 12, acessível em: <http://www.aug.edu/augusta/iconography/> (acedido a 07/08/2013).

⁴⁶⁴ *Ibidem*.

⁴⁶⁵ Anexo I, p. 132 e 133.

⁴⁶⁶ *Ibidem*.

representado com os respetivo atributos e características hagiográficas usuais na época: como a cruz grega, um livro, a barba longa e o cabelo grande, detalhe usual na hagiografia desde o século VI e até ao XV, que pode ter que ver com a última promessa que Cristo lhe fizera: “*nem um só dos teus cabelos perecerá*” (Luc. 21:18)⁴⁶⁷. Na face nascente do capitel surge São João Evangelista, com uma característica pouco ou nada usual, o cabelo tonsurado e dois dos restantes atributos mais usuais: um evangelho, o evangelho que terá escrito, segundo o ostenta na mão erguida, e uma águia, uma metáfora animal para os prodígios metafísicos, proféticos e místicos postos nos textos do apóstolo João.

No capitel do colunelo adossado (C 149)⁴⁶⁸, segue-se mais uma representação excecional em termos hagiográficos. São Paulo é o santo que supomos estar aqui representado, quer pelo objeto que empunha, uma adaga, arma com que os romanos o sacrificaram, quer pelo cabelo grande e pela face de expressão dura. Contudo, na ausência do principal atributo só seria aceitável identificar com segurança a figura como sendo Paulo de Tarso pelo sentido de conjunto da hagiografia capitelar já que o capitel que se segue, oculto no tardo do retábulo, apresenta uma escultura de São Pedro, apóstolo com o qual São Paulo faz um par nas representações onde figuram ladeando Jesus, enquanto os dois mais importantes apóstolos para a tradição religiosa católica, o mais prolífico evangelizador do cristianismo e o homem que Cristo escolheu para seu sucessor direto, respetivamente. O outro atributo que o santo mostra é uma pedra, tratando-se de um atributo raro, para não dizer totalmente inusitado, pois não encontramos nem nenhum relato nem nenhuma representação onde o atributo da pedra surja diretamente descrito como elemento associado a São Paulo. Paulo segura a pedra em posição de apedrejamento, como se a estivesse a atirá-la para a frente. A explicação para o curioso atributo deve estar, novamente, no sentido de conjunto da hagiografia capitelar. Num dos capitéis que lhe é fronteiro, está a representação de Santo Estevão (C 147) que, “em reposta”, efetua, também, o lançamento de uma pedra. O contexto histórico-literário para a curiosa relação entre o apóstolo e primeiro santo mártire, traduzida numa articulação semântica entre os capitéis (uma curiosa forma de narrar repartindo os temas por campos de inserção distintos) está nos *Atos dos Apóstolos*, texto no qual se deve completar a leitura iniciada nos motivos decorativos: (Act. 7: *Morte de Estevão e perseguição à igreja*, 57):

⁴⁶⁷ *Ibidem*.

⁴⁶⁸ Ver Anexo I, p. 133.

“Mas eles taparam os ouvidos e atiraram-se todos contra ele, em altos gritos. Expulsaram-no da cidade e apredrejaram-no. As testemunhas que fizeram isso deixaram as suas roupas ao cuidado de um jovem chamado Saulo”⁴⁶⁹;

(*Idem.* 8: 1): “Saulo era dos que tinham aprovado a morte de Estevão. Nesse mesmo dia, teve início uma grande perseguição contra a igreja de Jersusalém”⁴⁷⁰.

São Pedro é a figura capitelar que se segue (C 1a, oculto no tardo do retábulo)⁴⁷¹, como já dissemos. O motivo decorativo apresenta-se na sua globalidade como uma verdadeira heterodoxia hagiográfica, verdadeira *marginalia* no sentido iconográfico e *topográfico*. São Pedro possui a chave: a chave do paraíso, seu principal atributo e está inserido numa exótica cápsula floral. Este atributo vegetal faz deste São Pedro um São Pedro fantástico, aspeto que reforça, subliminarmente, a ideia da existência de um critério semântico em detrimento de um critério programático convencional. Vemos nesta figura vegetalista santa um detalhe de inventividade criativa já que é provável que o responsável pela decoração dos capitéis tenha mandado o escultor copiar não exatamente uma fonte gráfica impressa, nas quais ocorrem figuras híbridas análogas normalmente conotadas com o universo edênico e terreal, mas sim adaptar o atributo vegetal à escolha gráfica pré definida, através de um desenho preparatório. O canteiro, o mestre pedreiro ou o comitente pode ter tido em mente recriar um jogo simbólico entre a natureza e teologia, querendo transmitir a ideia da primogenia espiritual de Pedro perante Cristo, isto é, mostrar Pedro como sucessor direto de uma linhagem eterna começada com Jessé para a qual alude a metáfora da Árvore de Jessé, representativa da Genealogia da Sagrada Família: “*Egredietur virga de radice Jesse et fios de radice ejus ascendei*”, “*Um novo ramo sairá do tronco de Jessé, e da sua raiz brotará um rebento*” (Isaías, capítulo 11: 1-2⁴⁷²). Convém recordar que a árvore e a vegetação, em geral, são símbolos de resistência, regeneração e longevidade pelo que consideramos que esta representação de São Pedro vegetalista, embora de tipo marginal pela inesperada iconografia, pode ser interpretada como um fundamento da eternidade da Igreja, de acordo com a profecia de Jesus: “*Tu és Pedro, e sobre esta*

⁴⁶⁹ Cfr. *Bíblia Sagrada...*, *op. cit.*, p. 1396.

⁴⁷⁰ *Ibidem.*

⁴⁷¹ Ver Anexo I, p. 237.

⁴⁷² Tal como traduzido na edição da bíblia consultada. Cfr. *Bíblia Sagrada...*, *op. cit.* p. 770.

pedra construirei a minha igreja, e as forças da morte nada poderão contra ela. Eu te darei as chaves do Reino dos Céus.” (Mat., 16: 18-19)⁴⁷³.

No capitel seguinte (C 2 b)⁴⁷⁴ do colunelo adossada do lado oposto, a linguagem simbólica característica da arte tardo-medieval é levada a um notável limite. O motivo vegetal esculpido, a videira eucarística, assume um significado cristológico puro, pois o cacho de uvas, maduro, os sarmentos e as folhas, substituem pura e simplesmente a imagem antropomórfica do Messias: *Eu sou a verdadeira vide e o meu pai o vitivicultor* (S. J.15: 1 e seguintes).

No capitel seguinte, no colunelo adossado seguinte (C 156)⁴⁷⁵ foi esculpido um motivo lenhoso em forma de coroa com sarmentos cruzados, com nódulos, onde antes houvera espinhos, entretanto podados. Parece tratar-se de uma coroa de espinhos estilizada, um dos instrumentos da Paixão de Cristo. Mais uma vez o motivo está na sequência do anterior, articulando com aquele uma significativa dualidade simbólica. A complementaridade semântica entre os dois atributos de Cristo, a videira eucarística e coroa de espinhos, compreende uma dupla metáfora cristológica. Os motivos são, assim, imagens alusivas aos dois momentos epilogares dos últimos dias da vida de Cristo: Última Ceia/Paixão de Cristo, que correspondem, por sua vez, as seguintes dicotomias: uvas/carne imolada; vinho/sangue derramado; festa eucarística/crucificação; vida/morte.

No capitel da coluna adossada do *L. Ev.* (C 157)⁴⁷⁶ tem começo uma representação do tetramorfo, dando-se uma continuação da iconografia convencional, em termos programáticos, que só começa com a representação capitelar de São Paulo pois todas as outras misturam sem sentido hagiográfico aparente apóstolos com santos mártires. Os quatro *animália* alados segundo a interpretação da autoria Sílvia Leite às escrituras do profeta Ezequiel (Ez. 1:5 - 14) – que é a primeira fonte escrita do tema e terá inspirado a visão de São João – e posteriores reflexões de São Máximo configuram os quatro “‘*ângulos*' ou '*pilares*' do mundo” ou a quadricéfala '*forma do universo*'”⁴⁷⁷.

É posterior a relação simbólica entre os animais do tetramorfo, os “videntes”, e os quatro dos mais proeminentes evangelistas que tiveram uma larga vida dedicada à evangelização e resulta das exegeses interpretativas de Santo Ireneo e São Jerónimo. Foi, contudo, São Jerónimo que estabeleceu o sentido hagiográfico do tetramorfo,

⁴⁷³ *Ibidem*, p. 1273.

⁴⁷⁴ Ver Anexo I, p. 238.

⁴⁷⁵ Ver Anexo I, p. 139.

⁴⁷⁶ Ver Anexo I, p. 139.

⁴⁷⁷ LEITE, Sílvia, *A Arte do Manuelino como... op. cit.* p. 153.

vendo Mateus no homem alado (devido aos seus conhecimentos e descrição da Genealogia Sagrada;) Marcos no Leão (por abrir o seu evangelho com uma primeira referência a São João Batista, *voz que clama no deserto*, Mt, 1: 3, tal como o rei dos animais;) Lucas no touro (por relatar o sacrifício de Zacarias, morto como o touro sacrificial) e João na águia (pela superioridade das suas visões místicas e interpretações metafísicas)⁴⁷⁸. O anjo de São Mateus e a águia de São João são os primeiros dos quatro símbolos, correspondendo esta ordem de precedência, possivelmente, a uma preeminência conferida aos dois primeiros santos pela iconografia do tetramorfo na arte medieval luso-espanhola⁴⁷⁹. No capitel seguinte (C 158)⁴⁸⁰, segue-se o leão de São Marcos e o touro de São Lucas.

O desfecho do pequeno ciclo cristológico capitelar, iniciado no capitel decorado com a videira eucarística, dá-se num capitel do portal (C 146)⁴⁸¹, onde foi esculpido o galo. O galo na tradição simbólica remete para o tempo pois dos animais é o que o único que anuncia a aurora e acorda os homens (*Naturalis Historiae*, livro 10: 24,25). O galo é um animal cristológico, pois o galo anuncia a manhã, dando o sinal do fim da escuridão e o início da luz. Se o anjo anunciou a Maria a vinda do Salvador o galo fê-lo para toda a terra e da mesma forma que o fez no nascimento de Cristo fez na ressurreição. Os três capitéis representam, assim, a unidade do Mistério Pascal, contido nos três momentos da vinda do salvador: vida (videira eucarística), morte (coroa de espinhos) e ressurreição (galo).

4.7. Simbólica manuelina do poder

Os elementos esculpidos e integrados nos elementos arquitetónicos que fazem parte deste ponto de análise iconográfica são todos aqueles que se apresentam como elementos emblemáticos, símbolos do rei e das instituições a que o Venturoso presidiu e apoiou que além de se incluírem no *corpus* decorativo tratam-se em si e isoladamente de

⁴⁷⁸ Cfr. **HERNANDO**, González Irene, *El Tetramorfo*, Universidade Complutense de Madrid, acessível em: <http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento37889.pdf> (acedido a 10/08/2013)

⁴⁷⁹ Esta parece ser a disposição geral mais usual das figuras do tetramorfo dos tímpanos das igrejas medievais em território Ibérico. Nos casos em que a águia (apóstolo de São João) surge à direita de Deus Pai em vez do touro (Apóstolo São Mateus), que é o caso do pórtico da glória da Catedral de Santiago de Compostela, da Catedral de Burgos, etc.; tal deve se ficar a dever ao fato de João ser irmão de São Tiago Maior, santo patrono de toda a Espanha. *Ibidem*.

⁴⁸⁰ Ver Anexo I, p. 140

⁴⁸¹ *Ibidem*, p. 122.

elementos imprescindíveis e centrais na estrutura orgânica e simbólica do edificado do período *manuelino*. Esfera, cruz de cristo e armas reais, são, pois, três os emblemas da *figura manuelina* e correspondem, portanto, numa leitura *essencialista* ao sentido ideológico-secular dos motivos associados entre si, aos três estatutos/cargos ocupados por D. Manuel. A esfera foi divisa pessoal concedida por D. João II ao Duque de Beja enquanto príncipe solteiro da casa real⁴⁸², a Cruz de Cristo figurava, indiretamente, a sua pessoa enquanto Grão-mestre secular da Ordem dos Cavaleiros de Cristo⁴⁸³ e as armas representavam-no enquanto monarca, sucessor de D. João II no trono do reino⁴⁸⁴.

Neste repertório simbólico coexistem dois tipos elementares de representações da simbólica do poder: os símbolos régios, religiosos ou ambos, de cariz discursivo ou heráldicos⁴⁸⁵ e os símbolos ornatos, meros motivos não *falantes* ou isolados, que pertencem ao discurso marginal, como as esferas armilares capitulares e dos merlões, que ainda assim não deixam de enunciar o conteúdo ideológico que em si contêm⁴⁸⁶. Os esquemas heráldicos (portal, divisões do guarda-vento: batistério, casa das escadas e abóbada da capela-mor⁴⁸⁷) são compostos, quer por elementos de convencionamos designar como peças heráldicas de remate, quer por elementos constituintes com uma inserção chave na estrutura simbólica e arquitetónica do edificado, como os fechos das abóbadas, que se afiguram como verdadeiros pontos de gravidade simbólica na *abóbada régia* que protege e consagra o espaço da capela-mor como se fosse o espaço simbólico do próprio reino.

Os esquemas de articulação entre a simbólica cristã e a heráldica são os polos diretores de toda a estrutura semântica, definindo-se por se inserirem num nível de receção primário, residindo na perceção das divisórias no interior desta escala semântica – no topo da qual está o repertório de símbolos supremos – a distinção concreta, entre o que é domínio da *simbólica do poder* e o que é do domínio da *simbólica marginal*. O portal do templo é um bom exemplo, pois a estruturação dos níveis de simbolismo, e isto partindo da teoria que vê a “*estrutura como um símbolo*”⁴⁸⁸, pode ser apreendida num sentido vertical, tornando-se facilmente perceptível a relação sincrónica entre os

⁴⁸² Ver Anexo II, fig. 441.

⁴⁸³ *Idem*, figs. 455-456.

⁴⁸⁴ *Idem*, figs. 442-443.

⁴⁸⁵ *Idem*, figs. 450-452.

⁴⁸⁶ *Idem*, figs. 453-454.

⁴⁸⁷ *Idem*, figs. 444, 445.

⁴⁸⁸ PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre...*, *op. cit.* p. 201.

corpus de motivos e correspondentes campos de inserção de acordo com a hierarquia da orgânica decorativa.

A heráldica do portal é, assim, composta por duas peças de remate (PHR 1 e 2), o escudo régio mais a coroa embutidas na parede da fachada. Nas fotos da Sé do Funchal, datadas da primeira metade do século XX⁴⁸⁹, é possível ver que a bordadura do escudo original, entretanto substituído pelo atual em 1965⁴⁹⁰, tinha uma forma terminal contracurvada, lanceolada, ainda gótica, segundo o cânone medieval das armas de Portugal tal como concebidas no *Livro do Armeiro-mor*, tradição armorial mantida até cerca de 1521, ano em que se introduziu alterações conformes o gosto renascentista, como o formato redondo. O propósito destas duas peças decorativas puras liga-se mais ao domínio da simbólica, do que ao domínio da ornamentação, embora nenhuma das duas peças se furte à função ornamental – pois a sincronia entre função estrutural e simbólica e forma da escultura arquitetónica é sobreponível a qualquer distinção teórica ou conceptual, como já se referiu em capítulo anterior.

O discurso emblemático, aqui patente, inicia-se, contudo, com um motivo exterior à estrutura onde se inserem as peças heráldicas, que é a esfera armilar do portal, inserida, portanto, abaixo do conjunto dos emblemas régios que agora analisamos, inserido na parede. Repare-se que o conjunto do portal está povoado por plantas e seres semivegetais ancestrais e é rematado pela esfera, “*forma de toda a machina do ceo, e terra, com todolos outros elementos*”⁴⁹¹ (já truncada), que simboliza, neste caso específico, o mundo terreno, onde os reis, nas suas cortes, geração após geração, encabeçam os seus reinos. Esta é a *esfera* que, segundo o “*providencialismo manuelino*” profetizado por Garcia de Resende e Damião de Góis; traduz o desígnio da missão religiosa predestinada ao Duque de Beja por Deus (batizado com o nome de *Emanuel*: que traduzido do hebraico significa, literalmente, *Deus conosco*⁴⁹²) figurado no trocadilho fonético entre esfera e *espera*, que em latim medieval significa *esperança*, ou seja, a imagem própria da *espera* do mundo adâmico declinado na *esperança* do resgate da sua antiga *condição babélica*, tal como prometia a obra de um jovem rei cristão cuja ação evangelizadora de carácter global, parecia, irreversível e por todos na época

⁴⁸⁹ Ver Anexo II, fig. 462.

⁴⁹⁰ A peça atual trata-se de uma cópia da original executada em 1965 pelo escultor Anjos Teixeira.

⁴⁹¹ Cfr. GÓIS, Damião, *Crónica do felicissimo rei dom emanuel...*, Parte I, cap. V. Acessível em: <http://books.google.pt/books> (acedido a 13/08/2013).

⁴⁹² Cfr. PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre...*, *op. cit.*, p. 84 e 85.

reconhecida. Garcia de Resende, por exemplo, pouco anos depois da morte do rei, escrevia o seguinte: “*descobrio há India, e há tomou, / como todo o mundo ouvio*”⁴⁹³.

A secção saliente do emolduramento do portal enquanto linha de divisão material que separa flores, frutos, grotescos e esfera dos elementos da heráldica régia, torna, ainda mais tangível, a demarcação entre o que é domínio do mundo particular e o que é domínio universal, absoluto, para o qual aludem, no registo heráldico superior, os símbolos ou arquétipos da monarquia lusa, instituição legitimada pela única Fé verdadeira, a fé de Cristo, simbolizada na divina Cruz da Ordem de Cristo que remata a empena da fachada (PSR 1)⁴⁹⁴.

O coroamento heráldico do portal transmite (mesmo se tratando de um réplica do original) assim, de forma eloquente, tanto o empenho mecenático particular do rei, posto na sua divisa pessoal (inserida, abaixo dos emblemas régios, numa sugestão, tímida, da relevância que o símbolo irá adquirir nas fachadas posteriores a 1508) como a importância da Sé do Funchal enquanto obra régia de importância maior no âmbito do projeto governativo do rei D. Manuel para a Madeira e na estratégia da política imperial para todo o *mundo português*, dada a missão religioso-administrativa conferida à cátedra funchalense com a criação da arquidiocese e obtenção pelo bispado atlântico do estatuto de sede primaz sobre todos territórios ultramarinos durante dezoito anos: 1533-1551.

No interior da igreja, no guarda-vento, outros dois elementos da simbólica do poder veiculam o que parece ter ficado por enunciar no portal, anos antes. Nesses suportes interiores dá-se uma equiparação entre as armas reais e a divisa pessoal do rei, que embora invisível *à priori*, está mais conforme o esquema tradicional da heráldica manuelina. As peças heráldicas de remate da Casa das Escadas e Batistério, apesar das diferentes inserções espaciais estão simbolicamente ligadas, formando um par, que se articula, por sua vez, com o conjunto emblemático exterior que sobrepuja o portal axial, de acordo com a sequência de leitura inerente ao percurso realizado do exterior para o interior do templo. Como é corrente nos esquemas compositivos da heráldica manuelina, da iluminura à pintura, passando pela heráldica arquitetónica, as esferas armilares aparecem aos pares, ladeando, no mesmo campo de inserção, as armas régias. Este mesmo esquema acabou por se repetir na Sé do Funchal, variando apenas o

⁴⁹³ RESENDE, Garcia, Crónica de D. João II e Miscelânea, ed. Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1991, p. 143.

⁴⁹⁴ Ver Anexo I, p. 18.

enquadramento ou plano de visibilidade já que as esferas heráldicas apostas aos vértices dos portais interiores não deixaram de complementar as armas régias da fachada. O esquema heráldico consiste, assim, na justaposição de dois conjuntos emblemáticos, concebidos, possivelmente, em momentos construtivos separados no tempo, como já dissemos. A possível retificação do esquema heráldico manuelino, efetuada na inclusão do par de esferas armilares do atual-guarda vento, acaba por ser original e subtil, tendo resultado numa triangulação simbólica que ao nível da leitura iconológica nos remete para um caso *sui generis* de reforço da enunciação da simbólica do poder.

Trate-se ou não de um arranjo posterior – que a ser revela um dirigismo artístico-laboral, competente, por parte dos vedores de obras do rei, entre os quais Bárbaro Gomes, filho de um criado do próprio monarca – a singularidade do esquema heráldico manifesta os enunciados ideológicos em si codificados de uma forma insinuadora, assaz subtil, diríamos até, críptica “*legitimando assim, e uma vez mais de forma subliminar, o seu direito de aí 'permanecer'*”⁴⁹⁵. Aqui a duplicação da esfera constitui, sim, a imagem *arquetipal* da dualidade céu/terra, expressa de forma literal no mote manuelino das *Ordenações Manuelinas*: DEO IN CELO TIBI AVTEM IN MVNDO. Segundo a interpretação que fazemos das considerações teóricas de Ana Maria Alves, que vê na duplicação do signo uma “*dualidade material-espiritual, temporal-eterna que tem o seu paralelo na épica cavaleiresca e na aventura iniciática*”⁴⁹⁶, propomos ver na esfera da casa das escadas, simples divisão utilitária de acesso ao coro alto situada no lado da Epístola/ lado terreal, a “*esfera do mundo*” e na esfera do Batistério/ lado celestial, lugar dedicado à “*aventura iniciática cristã*” situado no lado do Evangelho, a “*esperança do mundo*”. O motivo isolado, aparentemente um mero emblema, configura, em si ainda, duplamente a ideia dos dois mundos, pois consiste numa “*representação do mundo do cosmos e do seu centro/núcleo*”⁴⁹⁷: terra e céu, aos quais presidem, respetivamente, o rei, por providência divina enquanto sucessor simbólico do ungido rei David, e Deus Criador. A esfera, surge, assim, três vezes, cada uma por cada vértice do triângulo abstrato do poder, no qual se vê a perfeição inquebrável do poder absoluto do monarca expresso na tripla titulação: rei mecenas, rei universal, rei *Emanuel*⁴⁹⁸.

Embutidas nas paredes das naves, transepto e capela-mor estão doze Cruzes de Cristo. Duas delas devem estar por detrás do espaldar do cadeiral, fato que, segundo o

⁴⁹⁵ ANTUNES, Joana, *O Cadeiral de Coro...*, *op. cit.*, p. 157.

⁴⁹⁶ ALVES, Ana Maria, p. 127.

⁴⁹⁷ Cfr. PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e Esfera do Rei...*, *op. cit.*, p. 82.

⁴⁹⁸ Ver Anexo II, fig. 448.

António Damasceno de Sousa, constitui um sinal evidente de como a Sagração definitiva da Sé, deu-se em 1517, quando o cadeiral já estava montado na capela-mor, tendo sido precedido do rito solene da Dedicção do templo a Santa Maria Maior, durante o qual as cruces, indispensáveis, serviram como elementos de apoio simbólico ao rito dedicatório, tendo sido cada uma, provavelmente, benzida, uma por uma⁴⁹⁹. A indispensabilidade dos símbolos sacros embutidos no ato solene de benzimento e dedicação do próprio templo demonstra como todas as esculturas, mesmo as que estão, aparentemente, providas de uma função exclusivamente ornamental, são detentoras de uma relevante função iconográfica correspondente ao seu contexto semântico específico – ao qual se reporta a razão da sua feitura, segundo um número concreto de exemplares e segundo do cânone formal representativo da respetiva instituição religiosa, a Ordem de Cristo, neste caso em particular – e merecem uma integração no sistema iconológico que resulta da produção artística do canteiro-decorador.

Mais uma vez a simbologia numérica surge no foco da análise. Estas cruces são cruces apostólicas, isto é, cada uma delas remete para cada um dos apóstolos que formaram a igreja primitiva de Cristo e no contexto celebrativo para o qual foram concebidas não se prestam a propagandear de forma explícita determinada instituição religiosa o que não significa que, isentas de um conteúdo ideológico explícito, se apresentem neutras da articulação de uma simbólica apostada numa enunciação moderada, mas eficaz, das ideologias do poder. O sentido iconológico do programa de cruces apostólicas radica num regresso, em abstrato, ao *antigo*, às fontes, de acordo com uma *nova espiritualidade* emergente no seio da igreja Católica (que se oficializaria com a *Devotio Moderna*) na busca da qual tanto se empenharam os cenógrafos e decoradores da arquitetura levada a cabo na rica, próspera e *cristianíssima* época manuelina. Quanto às representações das cruces pátas gravadas nos basamentos do portal axial, o primitivo símbolo cruciforme da Ordem de Cristo inspirado na cruz da Ordem do Templo, será lícito explicar a sua figuração como manifestação de um *quid* ideológico de cunho revivalista, *cruzadístico* até, conforme aponta Paulo Pereira: “à cruz de Cristo...é atribuível uma origem bizantina: e daí, também, a proximidade imaginária de Constantinopla, lugar de uma Geografia Mítica...um evidente apelo à Cruzada e um convite à Expansão”⁵⁰⁰?

⁴⁹⁹ DAMASCENO, António de Sousa, A Sagração da Sé do Funchal..., *op. cit.*, p. 54.

⁵⁰⁰ Cfr. PEREIRA, Paulo, A Obra Silvestre e Esfera do Rei..., *op. cit.*, p. 105.

No esquema de disposição dos emblemas do poder da abóbada da capela-mor, estrutura simbólica da *abóbada celeste*, a cruz de cristo surge ao centro, ou seja, ao alto, no ponto de fuga de todas as linhas de profundidade definidas pelas nervuras, entre a esfera armilar, abaixo, e o escudo régio, acima ou ao fundo. A disposição, nada arbitrária ou desatenta, da emblemática obedece a um critério hierárquico, com a proeminência emblemática a ser conferida à cruz de cristo, a nosso ver, a disposição mais apropriada para a conjuntura institucional do momento em que a capela principal da *osya* foi mandada fazer/programar por D. Manuel quando ele era ainda, simplesmente, governador da Ordem de Cristo, como já explicamos no segundo capítulo da tese. A única chave da abóbada do piso térreo da torre recebeu como motivo uma cruz de cristo. Esta escolha explica-se simplesmente pelo uso dado a esta divisão. Foi neste espaço que os primeiros cónegos, membros da Ordem de Cristo, se reuniram durante os séculos XVI e XVII, de onde se depreende o sentido mnemónico do motivo.

As dezassete cruces reunidas nas platibandas do absidíolo sul não encerram em si um discurso, porém exercem um poderoso efeito mnemónico, em jeito de celebração “*comemorativa, memorial, propagandística*”⁵⁰¹. A intenção de rematar o quarto merlão com uma pequena esfera armilar deve ser vista como um sinal, por mais modesto quer seja, da emergência de singulares formulários decorativos, no início do período de maior fulgor do reinado de D. Manuel, que visavam tornar a arquitetura ‘*manuelinizada*’ no dizer de Sílvia Leite⁵⁰². Os signos ornatos, meros motivos não *falantes* ou isolados representam apenas o respetivo conteúdo semântico. É o caso das esferas armilares que apesar de partilharem o espaço reservado aos temas marginais demonstram o principal propósito de todo e qualquer motivo marginal esculpado na arquitetura tardo-gótica: a enunciação semântica pura.

4.8. Simbólica e semantização do espaço arquitetónico

Por detrás da inserção arquitetónica das formas e dos temas estiveram critérios iconográficos que aqui, nesta fase da análise, procuramos apreender ao nível do entendimento *simbólico* e *topográfico* do espaço arquitetónico. Lembremos que sem a arquitetura, enquanto suporte do objeto de estudo, não há escultura arquitetónica de

⁵⁰¹ LEITE, Sílvia, *O Manuelino Como Percurso Simbólico*, ed. Caleidoscópio, Casal de Cambra, 2005, p.

⁵⁰² *Ibidem*, p. 63.

modo que constatadas e descritas as motivações simbólicas transpostas da cultura para estas artes afins veremos quais são as “*sérias questões de análise*”, a que Paulo Pereira tão bem se refere, resultantes das relações funcionais e iconológicas internas recíprocas⁵⁰³. Indo ao “terreno”, não se trata de reclamar a existência de um ou outro programa iconográfico – no sentido do termo comumente aceite na historiografia – completo e coerente, inserido numa ou outra divisão do espaço edificado, mas sim de chamar a atenção para a importância da leitura e interpretação dos esquemas de inserção estrutural e espacial dos motivos escultóricos, isolados ou em conjunto, à luz da articulação semântica entre conteúdo e contexto arquitetónico. Se considerarmos a “*estrutura como um símbolo*”⁵⁰⁴ os aspetos ligados à semantização do espaço construído (verdadeira definição-chave deste ponto de análise) representam, tomando as palavras de Sílvia Leite, “*'topos' da maior importância no campo da Iconologia*”⁵⁰⁵.

Como aqui já foi dito, o portal é uma construção real que comporta a ficção imagética da *porta do céu*, um elemento de *delimitação*, “*um ícone, carregado de potencialidades afetivas e políticas*”⁵⁰⁶, e enquanto tal, a iconografia que nele se inscreva respeita uma retórica iconográfica codificável. Com efeito, a razão da inserção dos signos cruzadísticos (e da própria iconografia dos mesmos) nos embasamentos do portal, elementos inferiores da estrutura, só se percebe na leitura do conjunto. As cruces pátas dos basamentos portal são símbolos dos pilares da fé, da cruzada e da conversão, sobre os quais assentou a missão da expansão cristã celebrada na esfera e nas armas da monarquia lusa colocadas no registo superior do portal.

De acordo com a ordem ascendente de leitura simbólica da semântica ornamental do portal a metade inferior da estrutura é uma imagem terreal pois é ocupada por cardos cujos espinhos remetem para as agruras associadas à passagem do Messias pela terra, cuja vinda foi para redimir Adão e Eva representados nas máscaras de folhagem. Assim, a metade superior é uma imagem celestial pois as flores que nela se cristalizam, supostamente narcisos, simbolizam a perfeição. Se nos ativermos à simbologia o número seis veremos nas seis pétalas que compõem cada uma dessas flores vários significados, entre os quais, neste contexto significativo, o significado da

⁵⁰³ Cfr. PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre...*, op. cit., p. 28.

⁵⁰⁴ PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre...*, op. cit., p. 201.

⁵⁰⁵ LEITE, Sílvia, *O Manuelino Como Percorso Simbólico...*, op. cit., p. 139.

⁵⁰⁶ PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre...*, op. cit., p. 98.

sobre-humanidade e da divindade⁵⁰⁷. Do mesmo modo há uma distinção entre as metades do vão em largura. A metade esquerda representa o lado feminino, como podemos ver não só na representação apotropaica feminina como também na dedaleira, atributo mariano, inserida no primeiro conjunto capitelar e a metade direita o lado masculino pela inclusão da videira cristológica, além do busto masculino sarcástico, num dos capitéis do segundo conjunto capitelar⁵⁰⁸. Esta bipolarização espacial entre esquerda e direita, lado feminino, lado masculino, pode ser visto ainda no portal da capela-mor. A abrir, respetivamente, os conjuntos de capitéis estão os seguintes motivos vegetais: violeta de cheiro, atributo marianológico, folhas e bolotas de sobreiro, atributo cristológico. Postas estas considerações, o conjunto ornamental do portal pode ser visto como uma alegoria da redenção.

A ideia da fachada como o rosto do templo ou a *face de Cristo* está exposta na sua rosácea a única que tem por elemento centralizador um motivo cruciforme, o mesmo motivo visto nas bases do portal, com os quais triangula, como repetição de um cânone geométrico-matemático para a semantização do espaço sagrado já vista.

Avançando para o interior, o eixo ascensional alusivo ao encontro da Terra com o Céu, é interrompido e novas descrições sobre a topografia simbólica se justificam. Um dos melhores exemplos da *semantização do espaço* a que se presta iconografia decorativa está na “*Capela de Bautizar*”⁵⁰⁹, um reduto à volta do qual um lobo e várias espécies da flora, como o carvalho, o sobreiro e respetiva troncaria, foram reunidos para formar antinomias marginais, isto é, para criar uma alegoria ao habitat perigoso das bestas e da barbárie que só a criatura civilizada, isto é, batizada na Igreja de Cristo, pode confrontar. O cravo esculpido na chave, no céu, no polo do bem por oposição ao símbolo do lobo, no pólo do mal, surge como símbolo de proteção maternal, alusivo à proteção da Virgem Maria.

Continuando a leitura da espacialidade simbólica, a escolha do motivo decorativo do acanto para a casa das escadas, enquanto signos de *expição* e *castigo*, podem indicar que este espaço, pese embora o fato de ser um espaço gêmeo do batistério como vimos na interpretação da duplicação das esferas armilares de remate

⁵⁰⁷São vários os exemplos para esta teoria simbólica em torno dos números das pétalas dos motivos florais que aparecem a ornamentar os portais. Veja-se o tímpano da fachada sul de uma igreja românica francesa, em Varenne-l' Arconce, na Borgonã, em que sobre a imagem, habitual nesta época, do Agnus Dei, estão gravadas cinco grandes flores. A única que é tetrâmera ou cruciforme representa Cristo, é a do topo, todas as outras são pentâmeras. Cfr. **QUIÑONES**, Ana Maria, *El Simbolismo vegetal...*, *op. cit.*, p. 186.

⁵⁰⁸ Ver Anexo I.

⁵⁰⁹ **ARAGÃO**, António, *Para a História do Funchal*, *op. cit.*, p. 124.

dessa divisões, terá sido concebido de raiz para servir ofícios não litúrgicos, como confessionário ou anexo corrente para outros fins, fins secundários a que se destina ainda hoje enquanto espaço de receção e passagem para o coro-alto.

Quanto à iconografia da nave, sublinhe-se o cariz régio da obra, a aplicação do motivo da pérola ao longo deste espaço não pode ser vista de uma perspetiva meramente ornamental como resultado de uma escolha inocente ou uma forma simples e prática de decorar dada a simplicidade de execução do ornato. O motivo cristológico faz deste espaço um corredor ou via-sacra resplandecente que convida a uma transição rumo à cabeça da igreja: rumo ao reino celeste, rumo a Cristo. Ainda na nave, a esculturação ultrarrealista da narrativa do combate triunfal do devoto cristão sob o demónio na via de aceso ao próprio púlpito, a escadaria, reafirma o simbolismo da tribuna do pregador como inviolável *fortaleza da fé*, erguida ao modo ornamental do próprio templo salomónico.

O sentido diacrónico velho/novo, lado terreal/lado celestial inerente ao percurso simbólico realizável do exterior para o interior está refletido na inserção de alguns dos motivos por entre o suposto “*emaranhado de alegorias*”, como se alguns destes constituíssem elementos dispersos e camuflados de uma integrada sinalética escatológica. Não deixa de ser o que supomos perante a colocação da amendoeira enquanto espécie “antiga”, *bíblica*, na nave sul, no *L. Ep.* e do milho enquanto espécie nova, *exótica*, na nave norte do *L. Ev.* A atender ao fato da hierarquia simbólica raramente ser desrespeitada considera-se verosímil haver neste detalhe clara intencionalidade semântica visando uma mensagem concreta: transmitir uma consciência positiva de estado baseada no papel missionário atribuído ao papel das descobertas lusas enquanto acontecimento despoletador da suposta *completude dos tempos*⁵¹⁰.

Mas é na comparação entre os repertórios decorativos dos absidíolos que melhor nos apercebemos do tipo de articulação em análise, entre espaço e iconografia e vice-versa. Para a capela dedicada ao Santíssimo Sacramento foram esculpidos motivos animais, como o leão cristológico, cenas sacrificiais e a videira eucarística, a condizer com a evocação do altar. Para a capela de Nossa Senhora do Amparo (dedicada a São Tiago inicialmente, mas programada para ter dupla evocação pois em 1543 já abrigava uma imagem flamenga de Nossa Senhora do Amparo, atribuída a Jan Gossart) foi remetida uma panóplia única de motivos marianos, como as rosas, os morangueiros, o

⁵¹⁰ LEITE, Sílvia, *O Manuelino Como Percurso Simbólico...*, op. cit., p. 248.

vaso litânico, as pinhas da fertilidade, o dragão terreno, etc. Pela semantização recíproca entre espaço arquitetônico e ornamento: evocação + espaço, espaço + temas marianos, a capela de Nossa Senhora do Amparo afigura-se-nos como um pequeno *hortus conclusus* ou jardim mariano petrificado.

Sendo o cruzeiro o espaço de interceção do transepto com a nave (na perspectiva da descrição arquitetônica) ou o ponto de encontro dos dois eixos da cruz (na perspectiva da descrição simbólica) é compreensível que os canteiros, recebendo ordens ou não; tenham aparelhado o capitel esculpido com a planta do espinheiro-de-cristo nessa precisa divisão, no sentido de reconstituir, por via do simbolismo e da anagoria, o espaço da coroação, onde Jesus, o Rei dos Judeus, pereceu, usando a coroa feita pelos romanos com a lenha dessa mesma espécie vegetal. Deve ser por isto que no preciso capitel oposto figure o símbolo dos pecados do mundo, a ervilheira de cheiro, e em dois dos capitéis fronteiros, ainda no cruzeiro, estejam decorados com símbolos das esperanças amargas de Maria, os dentes de leão.

A iconografia arquitetônica inserida no edificado do cruzeiro para trás consiste já num pequeno programa iconográfico que embora simples apresenta uma unidade e complexidade adequada à capela-mor, que por ser a extremidade da cruz trata-se da *cabeça da igreja* onde Deus e Cristo “coabitam” na unidade do Espírito Santo. O programa é composto, pela heráldica régia, pelas alegorias cristológicas: *Hércules e o Touro de Creta*, *O Unicórnio Defende-se*; por um tetramorfo – que exprime a ideia visual da absoluta unidade do segundo número par, como referiu Santo Ireneu ou Santo Agostinho que fala dos quatro livros como se estivesse a se referir a apenas um Evangelho⁵¹¹ – de um pequeno apostolado capitelar e do programa, à parte, do grupo capitelar das janelas, composto por dois pares articulados entre si (porque à parte das colunas e abóbada estão, as próprias janelas, especialmente equiparadas entre si). No par humano estão descritas as seguintes dicotomias: hábito cortesão/homem; castidade/mulher cristã. O par vegetal, por sua vez, compreende um dualismo alegórico correspondente aos atributos: eloquência do lírio roxo/sexo masculino, beleza e fragrância do lírio branco/sexo feminino. A conjugação semântica dos pares das janelas, pontos de fuga para a consciência do seculo e da vida mundana no exterior, traduz-se em verdadeira poesia visual caracterizada pela métrica cruzada, sintetizada na seguinte ordem de atributos: embriaguez masculina/eloquência, pudor feminino/beleza ideal.

⁵¹¹ *Ibidem*, p. 281.

Os motivos das divisões/espços da torre sineira estão quase todos conotados com o cariz laico da estrutura, com exceção da divisão térrea da torre onde funcionou a antiga sacristia, o que levou a chave da abóbada a ser decorada com a Cruz de Cristo. O segundo piso da torre quando construído ficou, como espaço marginal, para espaço de retiro e recreio pois é por aqui que se faz ainda hoje o acesso ao terraço do absidíolo norte. Funcionou como coro secundário e armazém das alfaias da Sé⁵¹². A cornucópia gravada num dos capitéis do portal de acesso ao exterior, símbolo de liberalidade, reflete o uso não oficial deste espaço. Nenhuma das gárgulas do coruchéu da torre, alusões aos temas subversão, da gula e do pecado; podem ser interpretadas de forma isolada, desligada do espaço, tido como espaço *aberto ao mundo*, muito menos a gárgula que identificamos como uma representação bélica que constitui mais um indício seguro do próprio aspeto de fortificação da torre, função já identificada por Rui Carita⁵¹³.

V - Formas e Temas do Gótico Tardio Internacional na Sé do Funchal

5.1 O conceito do gótico tardio internacional

Por *gótico tardio* internacional entendemos, na escultura arquitetónica, toda a obra *ao moderno* que se tenha praticado na Europa, por maior ou menor feição regional ou local que a obra de arquitetura apresente, a partir do último terço do século XV, uma época em que o gótico deixara de ser o paradigma construtivo para coexistir na arte do ocidente com as ordens clássicas do *renascimento transalpino*. A arte *ao moderno* compreendia, enquanto conceito artístico formulado na própria época do final da Idade Média e num quadro cultural e ideológico essencialmente tradicionalista, toda a arte que sendo cristã era “*nova*” ou “*moderna*”, estruturada em torno da ideia de um *renascimento cristão* por oposição a um *renascimento pagão* iniciado com redescoberta das ordens clássicas, ou arte *ao antigo* ou *ao romano*, iniciada com o renascimento humanista italiano. O gótico tardio é, assim, a designação que usaremos para definir a

⁵¹² FERREIRA, Padre Pita, *A Sé do Funchal...*, *op. cit.* p. 18 e 21.

⁵¹³ CARITA, Rui, *Arquitetura Militar na Madeira...*, *op. cit.*

escultura arquitetónica da Sé do Funchal, por contraponto à designação sinónima de *manuelino*, por reconhecermos no gótico tardio, e não tanto no *manuelino*, uma unidade cultural, artística, plástica e estilística onde cabe toda “*uma plêiade de expressões artísticas...da arquitetura à ourivesaria, passando pela pintura e pela escultura*”⁵¹⁴ que sendo transversais as fronteiras nacionais, como se apresentam, são consentâneas em termos estéticos, estilísticos e de gramática ornamental pois comungam de um enquadramento mental e ideológico em comum apostado na *reinvenção* do ser cristão e na sua redenção por contraponto à emergente arte *italianizante* ou classicista filiada num sentido de *aggiornamento* profano⁵¹⁵.

Trazida do norte da Europa para a península esta arte foi reinventada em território de Aquém Pirinéus, onde adquiriu especificidades locais cuja consciência de alteridade face aos góticos “*ao modo tudescó*”, “*gótico inglês*” ou “*alemão*” passou a ser reconhecida na europa do tempo como ad *modum Yspaniae* ou ao *modo das Espanhas* – ponto assente do qual se conclui a razão de ser muitas vezes mais correto fazer referência ao *modo hispânico* do que propriamente ao *manuelino* ou *isabelino* para caracterizar obras de arte estilisticamente próximas ou mesmo idênticas, produzidas de um lado e do outro da fronteira.

Posto isto, entendemos que o *manuelino*, um pouco à semelhança do *joanino*, embora com uma consistência criativa e características internas mais palpáveis e significativas do que aquele – presente, por exemplo, na singularidade das obras do Convento de Cristo e Torre de Belém, da autoria dos irmãos Arruda, construídas ainda em vida do rei D. Manuel⁵¹⁶ – não passa da expressão cultural de um momento histórico-artístico nacional ímpar caracterizado por uma originalidade criadora decorrente das orientações do mecenato régio, ou ‘*entourage*’ absoluta do rei, com algumas especificidades, por vezes dispares porque paradoxalmente misturadas numa mesma obra, nas varias artes, mas, em especial na arquitetura e na ornamentação entre as quais, e segundo Paulo Pereira, o seu “*barroquismo rústico e silvestre*”; um exotismo consciente, mas difuso, proveniente das descobertas marítimas; a unicidade espacial de alguns interiores arquitetónicos (aliás influência do “gótico alemão”), a grandiosidade e robustez de alguns edifícios (enquanto influência da arquitetura militar), o luso-mourisco, etc;⁵¹⁷.

⁵¹⁴ Cfr. PEREIRA, Paulo, *Arte Portuguesa: História Essencial...*, op. cit., pp. 413 e 414.

⁵¹⁵ SÍLVIA, Leite, *A Arte do Manuelino...* op. cit., p. 248.

⁵¹⁶ DIAS, Pedro, “A arquitetura do gótico final e a decoração manuelina”..., op. cit., p. 40.

⁵¹⁷ Cfr. PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre...*, op. cit. pp. 32, 39, 196.

Relativamente à escultura arquitetónica vejamos, em suma, as posições da historiografia mais recente. Pedro Dias vê na dimensão decorativa da arte produzida no final de quatrocentos e início do quinhentos em alguns focos da Estremadura Ibérica o único(s) elemento(s) origina(is)l do *manuelino*, considerando-o um estilo, sim, mas apenas decorativo – termo *decorativo* que substituiríamos por *comunicativo* ou *retórico* por estilo pressupor sintaxe e vocabulário próprio e coerente – e não arquitetónico⁵¹⁸; já Rafael Moreira olha para o *manuelino* como uma época de produção artística de acentuada permissão cultural, uma época de “*encruzilhadas de tendências*”⁵¹⁹ expressa, por exemplo, na conjugação de estilos ornamentais distintos num único edifício, “*uma característica verdadeiramente notável e enriquecedora*”, segundo a avaliação do próprio.

De acordo com as propostas de Rafael Moreira consideraríamos oportuno nesta discussão conceptual recordar a expressão *manuelinos*, no sentido de ressaltar a coexistência, no mesmo tempo e espaço, de ciclos e correntes artísticas distintas e plurais no “interior” de um pretense estilo, uma ambiguidade que, mesmo em termos cronológicos, pode ser compreendida no atual estado da questão na historiografia recente. Para Paulo Pereira o período artístico, dito *manuelino*, pode ser, deste modo, subdividido, de forma consistente, em “*primeiro manuelino*” (1490-c.1506), “*segundo manuelino*” (1510-1520)⁵²⁰ e “*terceiro manuelino*” (1530-1550) – um balizamento cronológico útil e que não deixa de corresponder a transformações reais no interior da “dialética artística portuguesa”. Vemos, assim, genericamente, no *primeiro manuelino* o período da afirmação do modelos arquitetónicos e decorativos do *gótico-tardio* e no *segundo manuelino* o período da emergência dos modelos renascentistas.

Em artigo específico, a autora Marta Oliveira trata a Sé do Funchal como uma obra de retórica arquitetónica régia, tradicional, simples, clara, mas complexa e avançada nos modelos métricos e construtivos para o gótico-português corrente, representativa de uma “*'ordem' de uma 'geral maneira' de edificar*”⁵²¹ gótica, perspectiva assaz global e fundamentada, na qual vislumbramos a razão estética de ser da correspondente linguagem ornamental tardo gótica, traduzida numa “*maneira*” adequada à *usança* tradicional, mas ao mesmo tempo nova, porque *ao moderno*, de decorar.

⁵¹⁸ Cfr. DIAS, Pedro, “O Manuelino”, in História da Arte em Portugal, ed. Alfa, 1993, Lisboa, p. 28

⁵¹⁹ Cfr. AFONSO, Luís, *Ornamento e Ideologia...*, op. cit., p. 320 e 321.

⁵²⁰ Cfr. Idem, *Arte Portuguesa: História Essencial...*, op. cit., pp. 416 e 434.

⁵²¹ Cfr. OLIVEIRA, Marta, “A ‘Ordem’ de uma ‘Geral Maneira’ de Edificar”..., op. cit., p. 30.

Na verdade, se nos reportarmos à decoração escultórica propriamente dita, que se trata do domínio artístico em análise, veremos como a historiografia do *manuelino* vê-se confrontada com a necessidade de abarcar as duas tendências artísticas opostas, isto é, linguagem ornamental gótica: o *grotesco* na forma de ornamentação brutal, mencionado na época também como “alcachofrado”⁵²², ou tópica, por um lado, e a linguagem ornamental *ao romano*: *grutesca*, pelo outro, amalgamadas, por vezes, numa mesma obra, no sentido de interpretar as razões iconológicas codificadas dos casos específicos de conjugação de diferentes estéticas, uma questão que parece não estar totalmente clarificada e sintetizada ainda⁵²³.

Se a questão da coexistência de estéticas no *manuelino* importa ao nosso estudo, pois nela percebemos as razões cronológicas, mecenas e culturais, para a escolha do tipo de ornamentação gótica, *ao moderno*, da escultura arquitetónica Sé do Funchal e não da ornamentação *ao antigo*, visto que a cultura arquitetónica da maioria dos canteiros-decoradores portugueses nos anos em que a Sé do Funchal foi idealizada simplesmente não permitia um aplicação coerente e contida da decoração *ao romano*⁵²⁴, a questão explicativa para a confluência estilística abarcada pelo *manuelino* não é, como se pode entender, o nosso objetivo, pois não nos cabe aqui tratar da obra da Sé do Funchal enquanto obra de arte total que reúne linguagens artísticas distintas, como o mudéjar do teto artesoadado, a decoração *ao romano* pintada dos tetos, e o naturalismo tardó-gótico e se apresenta, na verdade, como um estudo de caso perfeito para a definição da arte manuelina como uma arte eclética.

O repertório de formas e temas integrados na arquitetura da Sé do Funchal, pela sua pureza gramatical e sintática e hermetismo lexical, deve ser visto e interpretado em função e à luz do conceito que acima expusemos, ou seja, dentro do panorama da decoração arquitetónica do gótico tardio internacional e, portanto, fora do próprio contexto das discussões e sínteses de carácter geral sobre a essência do *manuelino*, demanda que embora não seja nossa, na opinião do autor deste trabalho, começa,

⁵²²Cfr. PEREIRA, Paulo, *Arte Portuguesa História Essencial...*, op. cit., p. 523.

⁵²³ Pode-se afirmar que o estudo de Sílvia Leite, *A Arte do Manuelino Como Percorso Simbólico* (embora outros de pudessem referir;) veio, pelo menos, clarificar que a conjugação entre a linguagem ornamental gótica e a italiana, um encontro entre duas linguagens opostas, encontra fundamento numa superação do mito manuelino da redenção cristã, posta no seguinte formulação epistêmica: “*Gótico + Clássico: Completude dos tempos/Concordância Testamentária/ Reino de Deus na Terra.*” Cfr. SÍLVIA, Leite, *A Arte do Manuelino...*, op. cit., p. 248. Luís Afonso traça uma explicação virada mais para as questões do gosto e da sociologia das formas quanto à sobreposição gradual da ornamentação ao romano face à ornamentação ao moderno com o decorrer do período manuelino.

⁵²⁴ Vide AFONSO, Luís, *Ornamento e Ideologia...*, op. cit.

finalmente, a passar mais por uma revolução dos pressupostos de ordem do discurso estético do que pela defesa de uma *estilística* coerente e original na arquitetura e sua ornamentação

5.2 Decoração geométrica: uma arte (re)combinatória?

Começando pelas formas puras ou elementos geométricos, os vários tipos de modenaturas que podem ser encontrados na Sé do Funchal reúnem-se em duas tipologias associadas entre si como se compreende da evolução das formas da decoração pétrea da segunda metade do século XV e a primeira do século XVI, marcada, nas regiões ibéricas, por um acentuado ecletismo e confluência estética. Os elementos, reproduzidos sob modelos geométricos mais simples, caracterizados pela simplicidade das modenaturas, tais como os elementos de suporte, e em específico, os basamentos simples e elaborados (os socos simples retangulares com ressaltos, lapelas ou simples arestas, os registos discais⁵²⁵) são os mais predominantes e ao nível formal filiam-se na corrente estética do gótico final, designada, em Portugal como gótico *batalhino*, chamada ao “*modo de Inglaterra*”, ou, também, do tipo “*decorativo*”, praticado por mestre Huguet. Trata-se de um modelo mais austero e despojado do que o gótico subsequente, mais tardio, “*pré-manuelino*” e *manuelino*, que se demarca do anterior pelo surgimento tumultuoso de uma plêiade de soluções compositivas e geométricas novas e complexas, entre as quais a hipertrofiação dos basamentos: modenaturas baseadas na justaposição dos sólidos geométricos (polígonos seistavados côncavos e convexos); o aparecimento da corbelha côncava-almofadada (capitel do *tipo c*), os exacerbados caprichos de inventividade rítmica e visualista, etc.

Numa das três tipologias capitulares, o capitel *tipo c*, que descrevemos no inventário⁵²⁶, encontramos um elemento chave na compreensão da transição estética a que nos referimos. Nas diferenças entre o formato do capitel de corbelha côncava, com superfície interna plana (do *tipo a e b* – sucedâneo formal do capitel em cesta românico-gótico que paulatinamente se extinguirá – e o capitel de corbelha almofadada ou em coxim, (do *tipo c* que depois de introduzido nas obras do gótico tardio não mais desaparecerá da arte de “*arquiteturar*” seja em madeira ou em pedra⁵²⁷), pode ser detetável a tal mudança de gosto que acima referimos, correspondente, no panorama da

⁵²⁵ Ver Anexo, figs. 1-3;4-5.

⁵²⁶ Ver Anexo I e II, figs. 33-35,46-47.

⁵²⁷ Ver anexo II, figs. 28, 29, 30.

escultura arquitetónica portuguesa, à passagem da segunda campanha de obras da Batalha, dirigida por Huguet, para a terceira campanha de obras dirigida por Mateus Fernandes, obra com a qual o arquiteto régio terá conduzido “*com a sua arte o passo da estética portuguesa e impondo-a como uma verdadeira moda*”⁵²⁸.

Se compararmos o portal axial da Sé com os portais da casa das escadas e batistério notaremos as diferenças atrás mencionadas. Relativamente às opções de estereotomia ornamental esta mesma estrutura apresenta maiores semelhanças com próprio portal da matriz de Portimão (c. de 1480⁵²⁹), do que com qualquer um dos portais mencionados cujos basamentos hipertrofiados são consentâneos com modelos, genericamente, mais tardios, mas introduzidos no gótico-tardio português nos últimos anos da década de noventa do século XV por Diogo de Boutaca como se pode, de fato, ver no portal sul do Convento de Jesus de Setúbal (c. 1490-1500)⁵³⁰. Paulo Pereira refere, mesmo, que a decoração deste templo (o singular geometrismo dos seus basamentos e as formas ornamentais salomónicas, etc.) “*lançaria uma voga que a arquitetura manuelina em geral adoptará entusiasticamente*”⁵³¹.

No que respeita às formas mais simples dos elementos de suporte um conjunto arquitetónico que se oferece como repertório coerente e ilustrativo do gótico da segunda metade do século XV em Portugal e do qual se pode retirar um conjunto de exemplos de modelação “clássica” do gótico, dos constituintes estruturais, isto é, anterior ao desenvolvimento inusitado do geometrismo das obras de Diogo Boitaca e dos irmãos Arruda; é o claustro do Convento do Varatojo, de meados do século XV⁵³². Os basamentos das arcadas deste espaço são constituídos por “capitéis invertidos discais” e apresentam as características arestas angulares nas baquetas quadrangulares tais como os basamentos das arcadas do Claustro Real, na Batalha e o Claustro do Silêncio, mais tardios (c. 1490-1515, 1513-1518) no mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, soluções formais muito próximas dos basamentos simples da Sé, que convimos designar como do tipo *a*, *b* e *c*⁵³³.

No que concerne às formas mais elaboradas em termos geométricos, a mesma estereotomia do basamento número onze parece ter sido aplicada nos basamentos do

⁵²⁸ DIAS, Pedro, *O Manuelino*, *op. cit.*, p. 31.

⁵²⁹ Ver Anexo II, fig. 460.

⁵³⁰ PEREIRA, Paulo, “As grandes edificações”, in *História da Arte Portuguesa*, *op. cit.*, p. 58-49.

⁵³¹ *Ibidem*. p. 50. Notemos, a propósito deste aspeto artístico, a presença de pedreiros de origem setubalense na Madeira, veja-se a *Cronologia da Oficina de Gil Enes na Madeira do Povoamento*, capítulo III.

⁵³² PEREIRA, Paulo, “As grandes edificações”, in *História da Arte Portuguesa*, *op. cit.*, p. 17

⁵³³ Ver Anexo II, figs. 1-6.

portal da matriz da Calheta⁵³⁴; uma estereotomia próxima das estereotomias flamejantes *tipo b e c* (BD 3-8) que pode ser vista nos basamentos do portal da Capela da Encarnação e nos basamentos da porta da antiga residência paroquial do Loreto⁵³⁵, como as modenaturas recombinadas idênticas – com pequenas variações: caprichos de inventividade. Os capitéis de corbelha almofadada, presentes em todas as obras posteriores à Sé, foram aplicados no antigo portal principal da igreja da Ribeira Brava, onde adquirem dimensões espetaculares, entre outros casos idênticos, que poderíamos enunciar, de reinvenção, (teoricamente infinita) das formas.

Esta arte *recombinatória* terá chegado à Sé do Funchal, primeiro, e à *Madeira do Povoamento*, depois com a vinda de pedreiros formados no continente nas escolas de canteiros das primeiras obras de Mateus Fernandes, Diogo Boutaca, Diogo de Arruda, Marco Pires, etc, o que não significa dizer que sendo portuguesas são *manuelinas*, mas tão-somente *européias*, internacionais, já que, por sua vez ainda, foram trazidas de fora por estes e outros mestres construtores, como é constatável na comparação entre os basamentos das janelas da capela-mor e os basamentos de um portal desmontado de um edifício borgonhês do século XV, ambos em forma de cone poligonal invertido e com pequenas arestas angulares no registo inferior⁵³⁶. A intercambiação de modelos do gótico batalhino do tipo “decorativo” e modelos do “*primeiro manuelino*” traduz um simples ensaio de formas decorativas puras realizado pelos canteiros decoradores da oficina de Gil Enes na obra da Sé do Funchal, com uma maior ou menor afinação patentes no repertório de formas noutras obras posteriores na ilha da Madeira, algumas destas perfeitos legados formais dos motivos decorativo-arquitetónicos legados pela Sé, dando-se a continuação, perpétua, no espaço e no tempo da “*viagem das formas*”⁵³⁷.

5.3 *Marginalia*, um legado comum

A plêiade de motivos decorativos não abstratos esculpidos na Sé do Funchal está reunida no conjunto das diversas artes do gótico tardio internacional e a síntese que se segue orienta-se, por linhas gerais, no registo da análise comparativa efetuada que ilustramos no anexo II e segue o repto lançado por Joaquim de Vasconcelos à

⁵³⁴ Ver Anexo II, fig. 28, 29.

⁵³⁵ *Idem*, II, figs. 25, 26.

⁵³⁶ Ver Anexo II, fig. 17.

⁵³⁷ DIAS, PEDRO, *A Viagem das Formas*, ed. Editorial Estampa, Lisboa, 1996.

historiografia no panorama geral do *manuelino*: “*comparar os monumentos, dispersos pelo paiz, entre si; e depois com os estrangeiros da mesma epocha*”⁵³⁸, no sentido de contextualizar e integrar a decoração arquitetónica da Sé madeirense, na qual reconhecemos um legado simbólico e decorativo comum ao fundo artístico ao qual pertence: a linguagem ornamental “*ao moderno*” do gótico tardio.

Pela respetiva ordem de comparação das imagens dos motivos existentes nos vários géneros artísticos no campo da decoração, que nesse anexo documentamos, começamos pelos artefactos e ornatos, tão comuns na escultura da arquitetura ao “*modos das Espanhas*”⁵³⁹ mas presentes, também, na restante arte europeia.

A corda têxtil, o cordame, a corrente metálica, por exemplo, é uma *forma de representação* saída do mais prosaico dos quotidianos dos artificies: o próprio estaleiro de obras, montando e desenvolvido no burgo tardo-medieval, sendo elementos usados na mais banal das técnicas métricas construtivas ou de cordoar, nas atividades militares: balísticas ou construtivas, nas armações lenhosas dos arranjos festivos efémeros, etc. São motivos que tiveram grande fortuna na arquitetura da região centro do país, com especial incidência para as obras, “*donde brotou o mais típico manuelino*”⁵⁴⁰, atribuídas a Diogo Boitaca, aos irmãos Arruda, a Marco Pires, a Diogo Pires, etc. O motivo pode ser encontrado a partir de 1500, sensivelmente, por quase toda a arquitetura portuguesa, da arquitetura civil à religiosa e da região centro do país ao Algarve⁵⁴¹, passando pelas ilhas do Atlântico: do Claustro do Silêncio à Sé do Funchal e deste edifício à janela do Hospital Velho do Funchal⁵⁴², mas também no centro da Europa, como símbolo do hábito franciscano, como surge numa mísula da igreja de Sainte Chapelle de Vincennes, em França⁵⁴³.

Os colarinhos metálicos com boleados, os anéis grossos e torsos das mísulas, etc., que incluem o repertório do canteiro-decorador do gótico tardio português são criações reais da arte da ourivesaria e da metalúrgica, ficticiamente transpostos, com o sentido, *original*, de utilidade respetiva, para a arquitetura mas que fazem, igualmente,

⁵³⁸ DIAS, Pedro, “A arquitetura do gótico final e a decoração manuelina” ..., *op. cit.*, p. 16

⁵³⁹ *Ibidem*, p. 23.

⁵⁴⁰ *Ibidem*, p. 33

⁵⁴¹ O Algarve foi como um reduto de formas vernáculas, onde os motivos da arte popular, com o motivo da corda, persistiram durante a segunda década do século XVI, incluindo a decoração geometrizar e artefactual nas suas igrejas, de feição mudéjar ou não. Cfr. PARENTE, Ana Maria Gândara, *Escultura Figurativa na Arquitetura Religiosa do Algarve, na Baixa Idade Média* (Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), Lisboa, 1987, p. 41.

⁵⁴² Ver Anexo II, fig. 465.

⁵⁴³ *Idem*, figs.69,86,87,88,89.

parte do quotidiano das gentes europeias. Vemo-los, na perspetiva iconográfica que agora traçamos, elementos que ultrapassam as fronteiras da arte ibérica, consistindo num simples *leitmotiv* da cultura visual cortesã europeia da época.⁵⁴⁴

O boleado ou meia-esfera é um simples motivo geométrico que, enquanto tal, surge na arte desde tempos imemoriais, não sendo a sua utilização exclusiva da decoração tardo-medieval. O boleado pode ser encontrado, com recorrência, no românico, caso do portal da igreja de Roriz em Santo Tirso, e no gótico arcaico português: a emoldurar a arquivolta exterior do arco cruzeiro da capela-mor da Igreja de São Pedro de Cete no Barreiro, concelho de Paredes, entre outras⁵⁴⁵. A reprodução intensiva do motivo do boleado em cadeia é marca característica da decoração da arquitetura “*ao moderno*” na *Espanha isabelina* e no *Portugal manuelino*, oriundos nas suas variantes, do repertório do ourives decorador. Se no *plateresco* podem ser vistas como uma alusão às pérolas do guarda-joias da rainha, na iconografia do manuelino podem ser uma mera transposição de um ornamento geométrico aplicado a uma fivela, a uma chapa, uma, pulseira ou outro acessório qualquer⁵⁴⁶. No entanto, quando aplicado a um espaço nobre do templo trata-se ou da pérola do rosário mariano ou da pérola cristológica. É para este simbolismo que nos remetem as famosas miniaturas de Jean Foquet. Numa dessas representações, *Jesus com David no Templo*, duas colunas possuem joias incrustadas nos fustes. Um interessante elo de ligação iconográfica entre a arte da iluminura e a arte da cantaria trata-se de um fuste no Claustro Real da Batalha, onde foram relevadas pérolas por entre o espiralado torso salomónico⁵⁴⁷. Na escultura arquitetónica, este motivo surge, enquanto pérola do rosário, nas molduras dos portais axiais da matriz de Portimão e Catedral de Silves⁵⁴⁸. Sugere-se também uma comparação entre as pérolas ornamentais da margem de um fólio de um livro de horas da Congregação de Windesheim e as pérolas de um basamento do portal principal da antiga matriz da Ribeira Brava⁵⁴⁹.

⁵⁴⁴ Ver Anexo II, figs. 77-80,81-82.

⁵⁴⁵ Cfr. VASCONCELOS, Joaquim, *A Arte Românica em Portugal*, ed. D. Quixote, Lisboa, 1992, p. 114,129. Joaquim de Vasconcelos, nesta obra, fez um levantamento gráfico dos principais motivos ornamentais do românico português, no qual figura o motivo da pérola ou “*Esféricas, soltas*” com as descreve o autor.

⁵⁴⁶ Cfr. LIZARDO, João, “*Algumas notas sobre os vestígios manuelinos nos arquipélagos do Atlântico*”, in *Islenha*. nº 28 (Jan. - Jun.) p. 114. *Idem*, “*Um Reflexo da Sé do Funchal no México: influência manuelina na arquitetura mexicana*”, in *Islenha*, nº 15 (Jul. - Dez.), 1994. Ver Anexo II, fig. 77- 80.

⁵⁴⁷ *Idem*, figs. 81-82.

⁵⁴⁸ RAMOS, Manuel F. Castelo, *Vãos Arquitetónicos do Tardo-Gótico Algarvio* (Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), Lisboa, 1986, p. 62.

⁵⁴⁹ *Idem*, fig. 83-84.

Os arranjos vegetais como os *thyrsus* e os *infulatus* e os espécimes fantásticos, a *flor fantástica azul* e a *flor fantástica vermelha*, ocorrem em particular na iluminura francesa, do primeiro *gótico internacional* (de onde são originários os correspondentes pétreos da Sé pintados: vermelho, ocre, e azul celeste, algumas das mesmas cores que revestem estruturas quinhentistas da igreja Ribeira Brava⁵⁵⁰) ao gótico tardio⁵⁵¹. Os melhores repositórios destes motivos abstratos são as obras da iluminura borgonhesa, influenciada por modelos arcaizantes. A cornucópia é o único elemento vegetal de origem italiana ou classicista no repertório, que definiríamos como uma forma “infiltração lexical” no temário do gótico tardio *ganto-bruguense*. Constituem bons exemplos comparativos com o motivo esculpido na torre sineira da Sé do Funchal as cornucópias presentes numa das margens do frontispício do *Livro 3 dos Místicos*, da *Leitura Nova* (iluminura onde se dá uma transição da gramática gótica para a gramática renascentista), no cálice manuelino da Sé do Funchal, da face exterior do varanda da biblioteca da Universidade de Salamanca, na decoração dos tetos de alfarge da Sé, entre outros muitos exemplos que poderíamos enunciar⁵⁵².

O *thyrsus* é um elemento da cultura da Antiguidade Clássica, que aparece, largamente, no período do gótico-tardio, surgindo, por exemplo, a coroar pelourinhos, motivo que, nesse mesmo contexto, é designado por pinhão de coroamento⁵⁵³, ou, então, a rematar composições heráldicas, como no cadeiral e retábulo da Sé do Funchal. Relevado no portal da matriz do Alvor, decorado com composições platerescas, está um *thyrsus*, segundo identificação de Maria Manuela Braga⁵⁵⁴.

Relativamente aos espécimes da flora real do gótico-tardio internacional, oriundas de artes e épocas anteriores ou surgidas nesse período de ouro da arte simbólica, estes podem ser encontrados nas artes coevas da iluminura, da pintura, da tapeçaria, da escultura (em pedra e em madeira) da ourivesaria e da gravura⁵⁵⁵. Numa tabela remetida para anexo está o registo sintético e conjectural das origens histórico-

⁵⁵⁰ Cfr. LIZARDO, João, “Em torno dos vestígios dos primeiros tempos do povoamento – 4 A Pia Batismal da Igreja da Ribeira Brava e a urgente necessidade de uma “arqueologia da cor”, in *ILharq*, nº 9 ed. ARCHAIS, Funchal, 2010. Ver anexo II, figs 372-373.

⁵⁵¹ Ver Anexo II, figs. 374-375.

⁵⁵² *Idem*, fig. 217, 218.

⁵⁵³ Veja-se o pelourinho de Arganil em Coimbra, coroado com um belíssimo *thyrsus*. Cfr. MALAFAIA, Ataíde, *Pelourinhos Portugueses*, ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2005, p. 183

⁵⁵⁴ Cfr. BRAGA, Maria Manuela, “Alguns dados para o entendimento da iconografia do portal da igreja matriz do Alvor”, in *Medievalista*, Lisboa, nº 3, ed. Instituto de Estudos Medievais FCSH-UN, 2007, acessível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/medievalista3/PDF3/portal-PDF.pdf>, (acedido a 24/08/2011). Ver Anexo II, figs. 205-208.

⁵⁵⁵ *Idem*, figs. 217,218, 246.

artísticas das representações da flora real que se podem encontrar na Sé do Funchal, no sentido de contextualizar os respetivos dados da comparação formal e iconográfica que fazemos mais à frente⁵⁵⁶.

Os acantos esculpidos na Sé do Funchal constituem perfeitos elos de ligação formal e iconográfica entre as obras de ornamentação da madeira e da pedra. O nível de estilização destes acantos, como os contornos arredondados e o pouco relevo, recordam-nos os acantos das misericórdias do cadeiral do Mosteiro Santa Cruz de Coimbra⁵⁵⁷ e não os acantos rígidos e angulosos habituais do capitel do gótico pleno. O único detalhe que distingue o conjunto de acantos da Sé dos acantos do cadeiral crúzio são os frutos que se escondem na folhagem parecidos aos frutos acânticos de uma iluminura francesa dos finais do século XV⁵⁵⁸. O acanto de ramagem longa, como já dissemos, provém da iluminura francesa da fase do *gótico internacional* e podem ser encontrados nos códices iluminados dessa fase aos finais do século XV, inícios do XVI⁵⁵⁹.

As alcachofras, de acordo com a investigação realizada, parecem ser mais populares na escultura arquitetónica do período em Portugal e em Espanha do que na iluminura nórdica o que se pode ficar a dever ao fato desta ser uma espécie de origem mediterrânica. Por outro lado, com o fim do gótico e a emergência de um certo permissivismo ou heterodoxias no imaginário cultural e oral de cariz popular e pagão a alcachofra pode se ter tornado num símbolo bastante celebrado na arte⁵⁶⁰.

Como já referimos, Sílvia Leite considera que a espécie da amendoeira figura, também, como manifestação de *hierofania* no contexto da escultura arquitetónica *manuelina* e propõem o exemplo de um constituinte arquitetónico, onde, possivelmente, a espécie foi representada: a arquivolta interior do portal sul da igreja de Tomar, motivos que historiografia tem repetido serem ovos, preferimos, porém, demonstrar a presença da espécie bíblica na iluminura nórdica por surgir representada como elemento vegetal e não como fruto isolado⁵⁶¹. Já a avelaneira é uma espécie pouco recorrente no repertório naturalista do gótico-tardio. Fundamentamos a identificação da espécie no repertório pétreo da Sé pela comparação deste mesmo motivo com o motivo tematizado no fólio 92r das *Grandes Horas de Ana da Bretanha*⁵⁶².

⁵⁵⁶ Ver Anexo II, fig. 471.

⁵⁵⁷ *Idem*, fig. 209.

⁵⁵⁸ *Idem*, fig. 250.

⁵⁵⁹ Ver Anexo II, fig. 249.

⁵⁶⁰ *Idem*, figs. 210,211.

⁵⁶¹ *Idem*, fig. 252.

⁵⁶² *Idem*, fig. 251.

O sobreiro, a azinheira e o carvalho, são espécies da mesma família botânica e fazem parte da categoria de motivos vegetais recorrentes quer na iluminura⁵⁶³, quer na escultura arquitetónica do gótico-tardio. O carvalho é das espécies com maior presença na arte, e na arte gótica, sobretudo na heráldica. Na *Madeira do Povoamento*, em particular nas construções supostamente erguidas pelos parceiros construtores Gil Enes e Pero Anes, os elementos dessas espécies foram todos esculpidos com o realismo característico das esculturas da Sé⁵⁶⁴.

As boas noites ou maravilhas é mais uma das espécies insólitas na escultura arquitetónica dos inícios do século XVI em Portugal, aparecendo, com a recorrência de um símbolo, na iluminura ganto-brugense⁵⁶⁵, mas também na pintura e na tapeçaria flamenga. A singularidade do motivo pétreo da Sé no panorama do repertório do canteiro-decorador do período manuelino em Portugal constitui, uma vez mais, um reflexo da clara influência da decoração marginal nórdica na marginalia pétrea da Sé do Funchal. Para referir um exemplo muito preciso da presença do motivo na arte da pintura a óleo, e nem ir muito longe no espaço, foquemo-nos numa das tábuas flamengas do Museu de Arte Sacra da Madeira, no conjunto das quais os pintores *micro-iconografaram* nas margens algumas das espécies que marcam presença obrigatória nas representações nórdicas das *Mil Fores*. No painel central remanescente do tríptico da *Adoração dos Magos*, atribuído ao Mestre da Adoração de Machico e proveniente de uma capela da respetiva invocação, lá está a *Calendula officinalis L.*, espelhando o jogo simbólico entre os atributos da vegetação e a religião cristã. Recorde-se, em primeiro lugar, a etimologia do nome da espécie: *calendae*, que significa primeiro dia do mês e note-se, em segundo lugar, o nível críptico de significação da espécie em relação à representação central do painel. Segundo o calendário cristão, foi nos primeiros dias de janeiro que os Magos visitaram o menino Jesus, por isso o pintor, conhecedor desse imaginário bíblico perdido, decidiu pintar as flores dessa espécie, que segundo se cria, floresciam no primeiro dia de cada mês⁵⁶⁶.

As boninas fazem parte do *corpus* de flora habitual das margens da iluminura europeia⁵⁶⁷. Julgamos que na cabaça, atributo apostólico (Santiago Maior) e símbolo dos peregrinos e da vida, por nela se transportar a água, está a razão para o motivo se

⁵⁶³ *Idem*, figs. 213,214, 286-287.

⁵⁶⁴ *Idem*, fig. 461.

⁵⁶⁵ *Idem*, fig. 312.

⁵⁶⁶ Cfr. PEREIRA, Fernando e CLODE, Luiza, *Museu de Arte Sacra do Funchal... op. cit.*, p. 52-53. Ver Anexo II, fig. 297.

⁵⁶⁷ *Idem*, fig. 272.

encontrar disseminado pela escultura arquitetónica ibérica. No campo da arquitetura este simbolismo verifica-se na célebre cabaça esculpida no exterior do “Poço Mourisco” de Alhos Vedros⁵⁶⁸. Também ocorre na iluminura nórdica⁵⁶⁹. Os elementos da cabeceira existentes no guarda-vento da Sé, tal como foram esculpidos (três cabaças presas a um galho) parecem resultar da reprodução de motivos estampados.

O cardo não é motivo tão corrente na escultura arquitetónica da época como a alcachofra, espécie do mesmo género floral com o qual se confundem frequentemente. Na escultura da Sé estão representadas ambas as espécies, reproduzidas distintamente, de acordo com os detalhes morfológicos que lhe são característicos. Na Sé do Funchal o motivo foi reproduzido ao detalhe, tal como surge miniaturado na iluminura⁵⁷⁰.

A clématis é uma planta de origem iconográfica misteriosa. A presença desta espécie trepadeira na arte antiga é quanto a nós desconhecida, pelo menos no que diz respeito à sua flor, já que acerca das trepadeiras que cobrem partes de alguma da arquitetura do período manuelino, num pujante naturalismo, alguns aspetos ligados à simbólica desses motivos vegetais e lenhosos ainda poderão ser determinados. Um bom exemplo na arquitetura da ilha da Madeira é o tronco lenhoso do púlpito flamejante da matriz da Ribeira Brava, que se esconde entre a tribuna do pregador e o alçado. Além disso, existem as plantas trepadoras do vastíssimo *corpus* de *flora marginal* da iluminura, que no plano do imaginário ornamental são “aparentadas” com esta corriola.

Tanto o cravo como o malmequer e a columbina são espécies que, à semelhança das calêndulas, não encontramos a decorar nenhum constituinte pétreo de outro edifício da época, já a presença desta espécie na iluminura da época é frequente. A espécie do cravo ocupa um lugar importante na hierarquia da flora simbólica da arte europeia, sendo muito corrente na Idade Média, tanto na arte das regiões setentrionais como nas regiões meridionais. Bom exemplos da presença na arte ibérica medieval são os capítulos dos cravos esculpidos nas arquivoltas do portal da Sé Velha de Coimbra, ou, dentro do mesmo modelo formal e tipo de esquema compositivo, os cravos estampilhados na pia batismal quinhentista de cerâmica vidrada da igreja matriz da Ponta do Sol. No ciclo da iluminura ganto-bruguense as miniaturas dos cravos surgem representadas segundo os cânones realistas da renascença nórdica⁵⁷¹. O malmequer

⁵⁶⁸ *Idem*, fig. 212,255.

⁵⁶⁹ *Idem*, fig. 255.

⁵⁷⁰ *Idem*, fig. 256.

⁵⁷¹ *Idem*, fig. 259.

aparece com grande recorrência na iluminura franco-flamenga⁵⁷². Desconhecemos algum caso da presença da espécie na escultura arquitetónica. Já no âmbito da gravura cinzelada a espécie aparece, testemunhando a sua conotação fúnebre, numa das sepulturas laminadas da nave da Sé importadas da Flandres⁵⁷³.

A columbina é uma das plantas mais importantes da decoração marginal da iluminura franco-flamenga, substituindo, por vezes, o próprio livro na representação do vaso floral que simboliza a virgem⁵⁷⁴. No painel de São Pedro, do *T tríptico de São Pedro, São Paulo e Santo André* atribuído a Joos Van Cleve, originário da Capela de São Pedro e São Paulo fundada por Gonçalvez Zarco, deparamo-nos com a presença da *Aquilegia vulgaris*, ou columbina, que se destaca, sobremaneira, das outras espécies presentes no próprio plano completo do tríptico, numa invocação direta ao Espírito Santo que o Senhor terá feito derramar sobre Pedro⁵⁷⁵.

A coquelurdes é uma planta muitíssimo corrente na decoração vegetal da iluminura francesa da segunda metade do séc. XV e inícios do XVI, integrando o elenco de flores que só descobrimos na iluminura⁵⁷⁶. Veja-se o canto superior da margem direita do fólio 30 de um manuscrito gantês, datado de 1475, com a representação *As visões de Túndalo O Inferno*, iluminura atribuída à oficina de Simon Marmion, um dos grandes mestres da iluminura.

O dente de leão parece tratar-se de uma espécie relativamente corrente na arte naturalista do gótico-tardio. Na presente investigação descobrimo-la numa iluminura do atelier do Mestre dos Olhos Negros, esculpida numa chave do Claustro do Silêncio em Coimbra⁵⁷⁷ e numa tela flamenga do Museu de Arte Sacra da Madeira. No painel de Santa Maria Madalena, atribuído a Jan Provoost, destacam-se dentes de leão aos pés de Maria Madalena, num estrato inferior, que alguns autores consideram tratar-se de clara alusão aos “*homens dominados pelos sentidos e às ambições desmesuradas*”⁵⁷⁸, o que vai de encontro ao valor simbólico da esperança associada à espécie do dente de leão na cultura geral.

⁵⁷² *Idem*, fig. 270.

⁵⁷³ **AVELLAR**, Filipa Gomes, “Epigrafia e Iconografia na igreja de Santa Maria Maior”, in *Monumentos*, nº 19, 2003.

⁵⁷⁴ Ver Anexo II, figs. 216, 253.

⁵⁷⁵ Cfr. **PEREIRA**, Fernando e **CLODE**, Luiza, *Museu de Arte Sacra... op. cit.*, p. 76-77, 80.

⁵⁷⁶ Ver Anexo II, fig. 262 e 263.

⁵⁷⁷ *Idem*, fig. 219, 260, 307.

⁵⁷⁸ Cfr. **PEREIRA**, Fernando e **CLODE**, Luiza, *Museu de Arte Sacra... op. cit.*, p. 86.

A dedaleira é, ainda, outra das espécies que pensamos estar ausente da escultura arquitetónica, pelo menos na ilha da Madeira. Na iluminura, na pintura, e na tapeçaria do norte da Europa, pelo contrário, a planta é bastante representada⁵⁷⁹.

O Espinheiro de Cristo aparece na arte, normalmente, de forma indireta, na manufaturada coroa de espinhos. Enquanto elemento naturalista, caso da escultura capitelar da Sé do Funchal como atributo da Paixão, o espécime raramente aparece na decoração simbólica vegetal, aspeto que reforça ainda mais o cunho simbólico do repertório vegetal plasmado na arquitetura da Sé do Funchal⁵⁸⁰.

O lírio cardano ou o lírio roxo abunda na iluminura e na tapeçaria franco-flamenga ao lado da açucena ou lírio comum⁵⁸¹. O Lírio comum é, com a videira, a espécie mais presente na icnografia cristã e pode ser encontrado – como alegoria da Virgem Maria – nas várias artes com função decorativa⁵⁸². Começando pela escultura pétrea, cabe referir o vaso litânico com um lírio na verga do portal da igreja de N^a S^a da Graça, em Palhais, ou a série de jarras com lírios cinzeladas nas molduras das ombreiras e verga do portal da sacristia da igreja de N^a S^a do Pópulo, executadas, seguramente, a partir de estampas miniaturais, ali ampliadas, e, praticamente, na mesmo período que o motivo capitelar da Sé do Funchal⁵⁸³. Num baixo-relevo da Anunciação no claustro da Catedral de Leão, em Espanha, o motivo do vaso litânico com lírios é posto em destaque, esculpido em ponto grande, entre as figuras do Anjo da Anunciação e da Virgem⁵⁸⁴.

A ervilheira de cheiro é espécie que ocorre mais na iluminura do designado estilo ganto-brugense do que na iluminura inglesa ou francesa, podendo ser encontrada, porventura, na decoração de retábulos e cadeirais, caso do cadeiral da Sé do Funchal, no qual foi esculpida uma criatura simiesca acenando um galho com uma flor que pelas características e simbologia marginal se presume ser a ervilheira de cheiro, uma ilustração perfeita da simbiose entre o fantástico e o simbolismo naturalista⁵⁸⁵.

Embora a faia ou o castanheiro sejam espécies hipoteticamente representadas num capitel de uma janela alta da nave, referimos por alto que ambas as espécies

⁵⁷⁹ Ver Anexo II, figs. 259, 311.

⁵⁸⁰ *Idem*, figs. 239, 240, 266.

⁵⁸¹ *Idem*, figs. 267.

⁵⁸² *Idem*, figs. 268, 299.

⁵⁸³ *Idem*, figs. 231, 232.

⁵⁸⁴ *Idem*, fig. 233.

⁵⁸⁵ *Idem*, figs. 220, 263, 264.

surgem na iluminura⁵⁸⁶. O profundo e antigo legado imagético da hera manteve a espécie nas composições ornamentais. O peso simbólico da espécie parece ter decrescido no românico e ressurgido na época tardo-medieval a partir dos repertórios vegetais da tumulária, no contexto escultórico-decorativo, e da iluminura no contexto pictórico⁵⁸⁷. Esta hera é análoga à hera ornamental trifoliada que Joaquim de Vasconcelos registou no levantamento de formas ornamentais dos monumentos do românico português. Não encontramos na escultura arquitetónica nenhuma outra representação do narciso apenas na iluminura francesa⁵⁸⁸.

A espécie conhecida como marianinha ou chicória podemos encontrar, com recorrência, nos manuscritos saídos do atelier do pintor régio francês Jean Bourdichon e também na tapeçaria, nomeadamente numa das tapeçarias de Lamego: *Coroação de Édipo*⁵⁸⁹. Quanto à presença da espécie na escultura arquitetónica, além da Sé do Funchal, não temos nem notícia escrita nem imagem que o documente.

Paulo Pereira refere que o milho, a única espécie exótica esculpida na Sé, surge na escultura arquitetónica do período manuelino, na fachada da matriz da Golegã, na Igreja de Marvila em Santarém, no Convento de Cristo⁵⁹⁰ no Claustro dos Jerónimos, numa fase avançada. Um exemplo bem ilustrativo da importância da arte como manifestação do fascínio pela novidade exótica são as maçarocas inseridas no arcossólio do túmulo de Martim Mendes de Vasconcelos, no Convento de Santa Clara, datadas seguramente dos primeiros anos do século XVI, tal como as da Sé do Funchal⁵⁹¹. Cronologia segundo a qual propomos que estas sejam as primeiras representações da espécie, *Zea Mayss ssp.*, na decoração da arquitetura portuguesa.

A morugem vulgar é mais uma das espécies que julgamos só poder encontrar na iluminura. Segundo é do conhecimento do autor esta planta na arte do gótico-tardio só figura na iluminura francesa, em específico a iluminura da oficina do pintor régio francês Jean Bourdichon⁵⁹².

O motivo identificado como sendo o morangueiro, trata-se da espécie silvestre do morangueiro, conhecida em França como *Fraise des bois* faz as suas primeiras aparições na arte europeia à volta de 1400, na iluminura francesa, muito antes da

⁵⁸⁶ *Idem*, fig. 254.

⁵⁸⁷ *Idem*, fig. 265.

⁵⁸⁸ *Idem*, figs. 274.

⁵⁸⁹ *Idem*, fig. 269, 308.

⁵⁹⁰ PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre...*, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁹¹ Ver Anexo II, fig. 236.

⁵⁹² *Idem*, fig. 269.

espécie corrente utilizada na alimentação de origem chilena entrar nas dietas do *mundo em globalização*. Tal como outras espécies não exóticas ou nativas do *Velho Mundo*, a introdução da espécie na arte da miniatura e da pintura do *gótico internacional* fez-se pela presença destas plantas nas hortas monacais e palatinas, entre as quais a de Carlos V de França, onde o monarca tinha plantados cerca de doze mil espécimes⁵⁹³. O tema vegetal pode ser encontrado no próprio suporte artístico responsável pela contaminação do gosto naturalista patente na decoração da Sé, a gravura. Veja-se um esboço para estampas inspirado na iluminura nórdica da autoria do Mestre ourives e gravador E.S, os fólhos das iluminuras, em grisalha, da Rainha D. Leonor, (composições ambas onde se podem apreciar as espécie representadas em vários estágios de maturação)⁵⁹⁴ ou o *Encontro de S. Joaquim e Santa Ana junto da Porta Dourada*, atribuído a Jan Provost, mas proveniente da antiga matriz da Madalena do Mar⁵⁹⁵.

Segundo a investigação realizada a espécie da papoila parece ser mais profusa na tapeçaria do que na iluminura. Numa das tapeçarias de Lamego, *O Julgamento do Paraíso*, a papoila da margem inferior da pintura, a atender à inserção, deve ser uma alegoria vegetal dos excessos da vida passada e do pecado⁵⁹⁶. Fora das artes da tapeçaria, na escultura arquitetónica surge na fachada ocidental do Convento de Cristo, na forma de capsulas⁵⁹⁷. Relativamente à escultura decorativa, em madeira, saliente-se, ainda, uma representação da espécie num capitel de um pequeno colunelo do retábulo da capela-mor da Sé velha de Coimbra, obra do mais erudito gótico tardio português (1499-1502), parecida à espécie da papoila pontuda que podemos encontrar nas Grandes Horas da Bretanha⁵⁹⁸.

Um dos contextos simbólico-decorativos mais curiosos onde encontramos a pera, para além da escultura arquitetónica da Sé do Funchal, da iluminura e da tapeçaria⁵⁹⁹, foi um pelourinho, o pelourinho do concelho de Tábua, no distrito de Coimbra, em cuja peça de remate se encontram quatro peras: uma perfeita ilustração da

⁵⁹³ BRUGGMAN, Wallace Mary, *The Strawberry in Religious...*, *op. cit.*

⁵⁹⁴ Ver Anexo II, fig. 273 e 295.

⁵⁹⁵ No fundo deste painel, flores e frutos da planta do morangueiro rebentam aos pés dos progenitores de Maria. O detalhe da inserção da espécie aos pés de Joaquim e Santa Ana e a presença isolada da espécie, sobre a qual se derrama a luz, enquanto um lírio difuso, fica num sombrio canto esquerdo do painel, podem simbolizar os frutos que o Senhor concederá finalmente e em particular a Joaquim depois da sua expulsão do Templo através da gravidez da sua companheira. Cfr. PEREIRA, Fernando e CLODE, Luíza, *Museu de Arte Sacra...*, *op. cit.*, p. 56-57.

⁵⁹⁶ Ver Anexo II, fig. 310.

⁵⁹⁷ PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre...*, *op. cit.*, p. 137.

⁵⁹⁸ *Idem*, figs. 237, 275 e 276.

⁵⁹⁹ *Idem*, figs. 277 e 304.

ira e da indignação que Frei Isidoro de Barreira diz serem os significados bíblicos para a espécie da pereira⁶⁰⁰.

A representação do pinheiro, em particular a representação do fruto desta árvore, elemento de grande valor plástico e simbólico, foi praticada pelos artistas de várias culturas ao longo de séculos, consoante os referentes culturais ou simbólico-discursivos específicos de cada uma. No âmbito da escultura arquitetónica ibérica do período do gótico-tardio o motivo da pinha isolada, desassociada do arranjo vegetal do *thyrsus*, é corrente, surgindo, muitas da vezes, de forma muito estilizada, já o mesmo não se pode dizer da iluminura onde o motivo não abunda tanto, embora ocorra. As pinhas da Sé do Funchal são, contudo, as mais realistas que podemos encontrar na arquitetura portuguesa do período manuelino, que se afastam, em termos formais, quer das pinhas mudéjares das pias sevilhanas de cerâmica vidrada e das pinhas da talha nasari⁶⁰¹, quer do tipo de pinha que alguns autores vem no portal da matriz da Golegã⁶⁰².

É grande a importância da romã na arte cristã do gótico final e tardio ao lado do lírio comum e da rosa, sendo recorrente a sua figuração no século XV, na iluminura, na ourivesaria, na tapeçaria, etc. Em princípio, a primeira estrutura arquitetónica do *manuelino* da estremadura portuguesa a receber o motivo (simples romãs fechadas) foi a torre sineira da matriz das Caldas da Rainha, datável de 1500/1505, seguida pelas estruturas do portal da igreja matriz da Golegã, do portal lateral da Capela de São Miguel, nos paços da Universidade em Coimbra e do portal sul do Convento de Cristo, estruturas onde as romãs surgem não só fechadas mas também a rebentar de maduras⁶⁰³. Todavia, em nenhuma daquelas representações arquitetónicas se pode encontrar o tipo formal, ou pouco canónico, da “romã verde”, esculpida na longitudinal e com os pistilos florais pronunciados, tal e qual o desenho do fruto da iluminura franco-flamenga e da gravura⁶⁰⁴. Na escultura arquitetónica a romã aparece, contudo, além-fronteiras, antes de qualquer um dos casos mencionados, na representação da fonte da vida da fachada do Colégio de São Gregório de Valladolid, por exemplo, por volta de 1496, onde a incessante reprodução do fruto simboliza a tomada da reconquista cristã da cidade

⁶⁰⁰ MALAFAIA, Ataíde, *Pelourinhos Portugueses*, *op. cit.*, ed. Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 2005, p. 336.

⁶⁰¹ Cfr. CASIMIRO, Tânia, “A Talha nasaria do Museu Nacional de Arte Antiga”, in *Arqueologia Medieval*, nº 10, fevereiro, 2008, p. 228, apud, LIZARDO, João, “Em torno dos vestígios manuelinos nos arquipélagos do Atlântico”, in *Islenha*, DRAC, nº 28, Jan/Jun, Funchal, 2001.

⁶⁰² Cfr. PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre...*, *op. cit.*, p.?

⁶⁰³ Ver Anexo II, figs. 224-226.

⁶⁰⁴ *Idem*, figs. 284 e 285.

homónima de Granada (a palavra para romã em Espanhol é granada) pelas tropas Isabelinas⁶⁰⁵.

A rosa é o motivo mais comum na escultura arquitetónica do gótico tardio, podendo ser encontrada a ornamentar diversos constituintes arquitetónicos⁶⁰⁶. Embora o motivo seja recorrente as características que tornam distintos os motivos da Sé do Funchal dos restantes são o realismo e a variabilidade dos modelos, pois, ao passo que na generalidade das situações a rosa aparece simplesmente como um capítulo floral, na transversal, na Sé do Funchal pode ser vista esculpida com profundidade, frondosa e com volume, entre outros modelos que já vimos. Em termos gerais, pode ser encontrada na arte do período simbolizando a virgem desde uma simples chave no Claustro do Silêncio a uma pintura de Lucas Cranach, *O Casamento de Santa Catarina* (1516)⁶⁰⁷.

O motivo da silva, pelo menos o de feição naturalista, trata-se de mais uma espécie que está no elenco de espécies que pouco ocorrem na escultura arquitetónica do gótico ad *modo Hispaniae* ocorrendo, significativamente, na tumulária e escultura arquitetónica do século XIV na França e na Grã-Bretanha e na iluminura medieval⁶⁰⁸.

O motivo vegetal que identificamos como sendo o trevo vermelho/prateado deve ser outra, ainda, das espécies esculpidas na Sé do Funchal a partir de motivos estampilhados saídos das composições marginais da iluminura e da tapeçaria, tal como a violeta de cheiro cuja reprodução da miniatura na decoração pétrea na Sé do Funchal se afigura totalmente inusitada⁶⁰⁹.

A videira, por ser símbolo de crístico com real sentido eucarístico tornou-se, a para do acanto, e no contexto da produção artística cristã, nomeadamente a de matriz visigoda⁶¹⁰, o principal elemento das composições ornamentais vegetalistas de toda a ornamentação, com especial incidência na tumulária, na iluminura e ourivesaria de peças utilizadas nos ritos litúrgicos dos períodos românico e gótico. Pela sua recorrência

⁶⁰⁵ Cfr. PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre...*, op. cit., p. 93.

⁶⁰⁶ Ver Anexo II, figs. 229 e 230.

⁶⁰⁷ *Idem*, figs. 282, 300.

⁶⁰⁸ Cfr. GIVENS, Jean, "The Garden outsider the Walls: Plant Forms in Thirteenth-Century English Sculpture", in MACDOUGALL, Elisabeth, *Medieval Gardens*, ed. Dumbarton Oaks, Washington, 1986, p. 191. Para um conhecimento completo da iconografia das silvas na cultura, da antiguidade ao renascimento veja-se o seguinte artigo: "Rubus Iconography: Antiquity to the Renaissance", da autoria conjunta de Kim E. Hummer e Jules Janick, acessível em: <http://www.hort.purdue.edu/newcrop/rubusicon.pdf> (acedido a 6/07/2013). Ver Anexo II, figs. 283.

⁶⁰⁹ *Idem*, fig. 289.

⁶¹⁰ QUINONES, Ana Maria, *El Simbolismo Vegetal...*, op. cit., p. 248.

dispensamos exemplos comparativos, que remetemos para as ilustrações anexadas ao texto⁶¹¹.

A videira, o acanto, a cabaceira, o carvalho, o sobreiro, a alcachofra, a roseira, a romãzeira e o pinheiro são as principais espécies da iconografia vegetal da arquitetura tardo-gótica em Portugal. Com exceção da espécie do milho, da amendoeira, da papoila e da hera, já identificadas na escultura arquitetónica do período do gótico tardio português, a “aparição” das restantes espécies decorrem de um fenómeno de transposição iconográfica da arte da iluminura para a arte da gravura e desta para a escultura arquitetónica.

Da comparação que efetuamos entre as esculturas antropomórficas da Sé e outras esculturas análogas na iconografia e nas formas presentes na arte do gótico-tardio europeu é perceptível a transversalidade do repertório como manifestação de um fundo imagético em comum, transfronteiriço. Não muito longe da Sé do Funchal, na Alfândega e na Capela da Encarnação, atribuída aos mesmos construtores, foram esculpidas duas carrancas parecidas, um homem com barrete e face sem barba, uma num cachorro e outra na verga mistilínea do portal sul da pequena capela. Ainda na igreja da Encarnação, no vértice de um contraforte foi esculpido um diabo grotesco com uns grandes cornos⁶¹². As representações da Encarnação têm paralelo direto e imediato com o par de carrancas do púlpito da Sé do Funchal, decorrentes de uma articulação simbólica premeditada e consciente, conformando uma narrativa bipartida entre o *magister murario* cristão e a besta que os pedreiros do *primeiro manuelino* deixaram no “Funchal do Açúcar” dos inícios do século XVI.

Mais longe, em termos geográficos, o “demónio em figura” pode ser visto numa mísula da torre da Catedral de Utrecht⁶¹³. O demoníaco, o diabólico, o inferno era, aliás, um tema central da iconografia medieval, podendo ser encontrado na escultura arquitetónica de norte ao sul da Europa e ilhas atlânticas adjacentes. Estas esculturas funcionam como frames da época, cruzando o imaginário maniqueista, bom/mau, com a memória fatural. Uma antinomia do género, não entre o bem e o mal, mas sim entre o velho e o novo, pode ser apreciada numa composição de pintura parietal decorativa do deambulatório do Convento de Cristo. Aí um jovem jogral e um velho mouro de turbante surgem lado a lado, numa aproximação à iconografia das *Idades do Homem*. No

⁶¹¹ Ver Anexo II, figs. 221-223, 288,296.

⁶¹² *Idem*, figs. 314, 315. 353,358.

⁶¹³ *Idem*, fig.316.

que concerne às figurações isoladas e ultrarrealistas de “mestres de obras”, são bons exemplos as esculturas de Anton Pilgram na Catedral de Santo Estevão, já explicada; de mestre Huguet, na Batalha, de Peter Parler, mestre da Catedral de São Vito em Praga⁶¹⁴, etc; a um nível das representações modestas, menos eruditas, ou não, refiram-se, ainda, as curiosas carrancas da matriz de Machico (capela lateral) e outra no convento de N^a S^a da Esperança, no Alentejo.

As figuras de inversão, como a primeira gárgula da Sé do Funchal, são alegorias que podem encontradas a semantizar tanto num apoia-mãos do cadeiral da própria Sé madeirense como no portal norte da fachada ocidental da Catedral de Ruão⁶¹⁵. A gárgula duende pode ser vista na igreja matriz de Tavira. Bons exemplos da presença do motivo do duende no gótico-tardio internacional enquanto criatura fantástica são os duendes de um esboço do Mestre E.S e o duende festivo num relevo *meckiano* do parapeito da escadaria da biblioteca da Universidade de Salamanca, entre outros⁶¹⁶.

A gárgula que identificamos com a figura de um mouro remete-nos para uma temática que pode ser encontrada tanto no mesmo tipo de suporte, a gárgula: as representações de soldados da Alfândega antiga do Funchal, como no *Painel dos Cavaleiros* do retábulo de São Vicente de Nuno Gonçalvez onde figura um cavaleiro com um elmo mourisco⁶¹⁷.

Na capela quinhentista da matriz do Porto Santo está uma “gargara” ou mascarão de boca aberta, alusivo ao pecado da gula, idêntica à gárgula do lado sul da torre da Sé. A mesma mensagem, ainda que exposta de maneira mais complexa por estar associada ao imaginário das almas decaídas e das punições infernais, pode ser lida na belíssima gárgula andrógina da Alfândega antiga do Funchal, executada pelos mesmos canteiros da Sé, muito semelhante aos demónios de uma margem iluminada de um manuscrito de oração pessoal conhecido como *Livro de Horas de Simão de Marmion* por referência ao mestre iluminador responsável pela obra⁶¹⁸.

A gárgula feminina da mulher coifada, ou *face do pecado*, como designa Paulo Pereira esta categoria das gárgulas exemplares, cuja representação consiste na reprodução de faces humanas ressequidas, tem relação iconográfica com as mulheres coifadas que aparecem nos cadeirais e um claro paralelo isomórfico com o tema, bem

⁶¹⁴ MARRUCCHI, Giulia, BELCARI, Ricardo, *Arte Gótica*, ed. Público, Florença, 2006, p. 126.

⁶¹⁵ *Idem*, figs. 317-319.

⁶¹⁶ *Idem*, figs. 320-322, 345.

⁶¹⁷ PEREIRA, Paulo, *Arte Portuguesa: história essencial...*, *op. cit.*, p., 386. Ver Anexo II, figs. 323-325.

⁶¹⁸ *Idem*, figs. 326-329.

identificado, da *falsa virtude fradesca*, exposta na face “carcomida” de um cachorro da Alfândega antiga do Funchal⁶¹⁹.

Os rostos de folhagem estão inseridos numa longa tradição da arte fantástica em que a iconografia da árvore do homem se combina com o motivo do rosto humano de eminente função apotropaica. As reproduções do tema foram incentivadas por um vegetalismo intemporal, hermético e pan-naturalista enraizado no âmago da arte, tanto no ocidente como no oriente. Quer na ornamentação dos manuscritos iluminados quer na ornamentação da arquitetura do gótico-tardio as pequenas máscaras de folhagem metamorfoseiam-se fantasiosamente com a vegetação nas quais elas próprias habitam com um realismo e criatividade crescentes conforme a arte avança pelo século XV e XVI a dentro, divergindo dos mascarões acânticos de sabor românico, seus ascendentes formais. Uma representação que ilustra bem a linha evolutiva deste tipo versões heterodoxas da iconografia da árvore do homem está no manuscrito tardo-medieval *Hortus Sanitatis*, de Lübeck, de cerca de 1492, onde as criaturinhas vegetalistas que despontam das cápsulas florais passam pela figura mítica de Narciso⁶²⁰. Os pares vegetalistas são frequentíssimos nos portais mais simples do tempo onde não surgem complexos programas de escultura votiva de vulto⁶²¹. Saliente-se, no contexto da decoração pétrea, os seguintes pares de máscaras de folhagem: abóbada do corredor de acesso à biblioteca da Universidade de Salamanca (belíssimas)⁶²², do portal da matriz do Sardoal, os bustos apotropaicos do portal da Capela da Encarnação, “Nobres Casas” de D. Joana de Eça, da matriz de Machico, da matriz de Estômbar, no Algarve, entre muitos outros⁶²³. O mesmo dualismo sexual está exposto, embora sob outro prisma simbólico, nas representações de amor cortês e da guerra dos sexos da janela da capela-mor, simples tema da lírica cortesão como foi tratada por gravuristas tais como Mestre E. S e Israel Van Meckenem⁶²⁴.

No que toca as formas e temas zoomórficos as bestas da Sé “povoam”, de forma semelhante, outros repertórios decorativos da iluminura à escultura em pedra dos inícios do séc. XVI⁶²⁵. O paralelismo entre a série de tapeçarias flamengas e as esculturas arquitetónicas da Sé do Funchal, dedicadas ao *Unicórnio cristológico*, não se fica

⁶¹⁹ *Idem*, figs. 330-333.

⁶²⁰ *Idem*, fig. 340.

⁶²¹ *Idem*, figs. 338-339, 341,343.

⁶²² *Idem*, figs. 336 e 337.

⁶²³ *Idem*, figs. 341,344.

⁶²⁴ *Idem*, figs. 346-347, 348-349.

⁶²⁵ *Idem*, figs. 365-366.

apenas pelo tema, verificando-se uma semelhança flagrante na composição e nos atributos. Repare-se bem a forma como em ambas as representações os galgos são feridos pelo corno do unicórnio. Os fatos das representações comungarem das mesmas fontes gráficas e terem sido executadas com a diferença de poucos anos constitui um excelente indício da velocidade a que se deu a difusão de gravuras impressas a partir dos centros impressórios do norte da Europa⁶²⁶.

A mesma erudição do pequeno bestiário da Sé repete-se na igreja da Ribeira Brava, em cujos vestígios quinhentistas podem ser apreciadas curiosíssimas lutas animais e cenas de caça: uma luta entre um leão e um leopardo (capitel do portal quinhentista do *L. Ev.*), caça ao coelho (taça da pia batismal, c. de 1504), etc⁶²⁷. São sugestivas, igualmente, as semelhanças formas e dimensionais entre o lobo do batistério da Sé e os lobos da janela do Hospital Velho do Funchal⁶²⁸. O realismo como traço da escultura do último gótico é perceptível tanto num caracol esculpido num basamento das Capelas Imperfeitas quanto nos motivos pétreos deixados na arquitetura da *Madeira do Povoamento* pelos canteiros decoradores da oficina de Gil-Enes.

Imagens do dragão reptilídeo como devorador inato têm-nas a arte portuguesa do tempo espalhadas por vários edifícios e em abundância. Dessas fica o registo das que remetemos para anexo: portal do Claustro da igreja de N^a S^a da Conceição de Beja, túmulo de urbano Lomelino e da matriz de Estômbar⁶²⁹. Contudo, o dragão vegetal da Sé parece se tratar de uma reprodução a três dimensões dos dragões que integram a fauna fantástica da *marginalia* dos manuscritos⁶³⁰. Na continuação da análise comparativa entre a escultura arquitetónica da Sé e dos edifícios atribuíveis ao núcleo de canteiros da oficina de Gil Enes, saliente-se, relativamente ao bestiário, a repetição do galo cristológico (motivo recorrente na iluminura) na decoração de uma gárgula da Alfândega antiga do Funchal⁶³¹.

A presença do tema de Hércules e o Touro de Creta numa mísula do portal da Igreja do Mosteiro da Batalha e num capitel da Sé do Funchal, segundo o autor Jean Marie “*devem ser relacionadas com outras representações de Hércules que aparecem na decoração monumental dos edifícios religiosos e civis na Península Ibérica no fim da Idade Média e no Renascimento*”. Com base num estudo de Ana Ávila (que não

⁶²⁶ *Idem*, figs. 379.

⁶²⁷ *Idem*, figs. 374-75.

⁶²⁸ *Idem*, figs. 376-378.

⁶²⁹ *Idem*, figs. 384-386.

⁶³⁰ *Idem*, figs. 382-383.

⁶³¹ *Idem*, figs. 387-389.

consultamos), relativamente a Espanha, Guillouët indica que o tema surge esculpido nos edifícios civis de Barcelona (no último terço do século XV), na decoração do coro da Catedral de Sevilha (1519-1560), na fachada de Santa María la Grande, de Pontevedra, de Cornelis de Holanda, (c. 1545), no palácio episcopal de Segóvia, etc.⁶³² À parte as referências da autora, o tema aparece, também, escadaria da biblioteca de Salamanca⁶³³.

No cadeiral de Palência uma autêntica tourada por ser vista esculpida numa misericórdia, testemunho do fenómeno de “aclimatização” e fusão de temas que Maria Manuela Braga diz terem ocorrido com frequência na iconografia marginal⁶³⁴, situação parecida ao caso da representação do Touro de Creta da Sé do Funchal, onde pode estar subincluída a representação de touradas levadas a cabo no Campo do Duque diante da própria Sé⁶³⁵. Embora a representação da Sé, em particular, esteja filiada num tema clássico, as representações de lutas entre o homem e bestas, tais como os touros, os javalis, o porco-montês, etc, inspiradas muitas vezes em relatos de grandiosas caçadas, inscrevem-se num registo simbólico alargado do maniqueísmo cristão tardo-medieval, espalhado pela decoração de vários edifícios como a Igreja de São João Batista de Tomar (capitéis da nave), o Mosteiro da Batalha (mísula do portal), o Mosteiro dos Jerónimos (intercolúnio de um portal do claustro), etc⁶³⁶.

As cenas de pastoreio do portal do absidíolo sul inspiraram-se, muito provavelmente, numa matriz estampilhada da *Anunciação aos Pastores* de origem nórdica, da mesma época, como se pode observar na composição central de um fólio de um livro de horas francês, mas produzido num atelier bretão, em Egerton. Em ambas as representações estão colocadas em cena os mais importantes detalhes e atributos pastoris: os cães de pastoreio com belas coleiras, as ovelhas entranhando-se pelos rochedos a dentro, as bolsas que os pastores usam a tira-colo, etc⁶³⁷, tal como referido no Evangelho segundo São Lucas (Lc. 2:8-20)⁶³⁸, com exceção do anjo mensageiro.

O tetramorfo que conhecemos mais próximo ao tetramorfo capitelar da Sé do Funchal, em termos de inserção arquitetónica e dimensões, tratando-se ambos os casos de uma “miniaturização” pouco comum para a importância e escalas representativas

⁶³² **GUILLOUËT**, Jean-Marie, *O Portal de Santa Maria da Vitória...*, *op. cit.*, p. 135.

⁶³³ Ver Anexo II, fig. 405.

⁶³⁴ **BRAGA**, Maria Manuela, A Marginalia Satírica nos Cadeirais do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e Sé do Funchal, in *Medievalista*, nº 1, acessível em: <http://www.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA1/medievalista-marginalia.htm> (acedido a 20/08/2013)

⁶³⁵ Ver Anexo, fig. 404.

⁶³⁶ *Idem*, figs.397, 399-401 e 403.

⁶³⁷ *Idem*, figs. 407,408 e 409.

⁶³⁸ Bíblia Sagrada, *op. cit.*

habituais do tema; é o tetramorfo das chaves da abóbada do corredor de acesso à Biblioteca da Universidade de Salamanca⁶³⁹. A mesma qualidade escultórica do anjo de São Lucas do capitel da Sé parece se encontrar presente no anjo-mísula do púlpito da Ribeira Brava⁶⁴⁰. O motivo decorativo do anjo com filactério parece ser recorrente no gótico-tardio francês. Três belos anjos com vistosos filactérios podem ser vistos numa mísula da Sainte Chapelle de Vincennes, igreja parisiense dos finais do século XV.

Na metade direita do portal axial do Mosteiro da Batalha São Bartolomeu é a terceira figura por ordem de entrada. Nesse apostolado, tal como na capela-mor da Sé do Funchal, São Bartolomeu tem por atributo um demónio simiesco. Ali acorrenta e espezinha o demónio com um dos pés o que não se sucede no capitel da Sé madeirense pela figura ter sido representada só da cintura para cima⁶⁴¹. Outra escultura da época de São Bartolomeu em pedra que merece comparação, embora se trate de uma imagem de vulto para orago, é o São Bartolomeu da Igreja Paroquial de Vale da Pinta, (c. de 1527) que é, em termos iconográficos semelhante à escultura do portal batalhino pois segura, como atributo, um Evangelho em vez de uma adaga, o que acontece na Sé do Funchal e no apostolado do portal axial da Sé de Évora. Quanto ao São Bartolomeu que tem como principal atributo um demónio, Guillouët explica ser representação mais própria da hagiografia ibérica pois aparece com frequência na decoração esculpida dos edifícios espanhóis, no fim da Idade Média: portal da Catedral de Toledo, no portal de Santa Maria de los Reyes de Laguardia, num contraforte da fachada da Igreja de São Paulo de Valladolid, no portal da Pellejería da Catedral de Burgos⁶⁴². Em Portugal, só uma vez São Bartolomeu é representado com a faca, símbolo do esfolamento de que foi vítima o apóstolo na Índia, no portal axial da Catedral de Évora, que é versão hagiográfica mais recorrente nas zonas setentrionais. Em Portugal, pode ser encontrado, ainda, segundo a tradição iconográfica meridional, no portal sul do Mosteiro dos Jerónimos e numa das faces longitudinais do túmulo de D. Pedro I na Abadia de Alcobaça⁶⁴³.

O fenómeno da inserção de pequenos apostolados nos constituintes longínquos, marginais, da arquitetura, pouco comum fora do românico, pode ter um paralelo na escultura arquitetónica francesa do mesmo período. Na já referida igreja de Sainte Chapelle de Vincennes São Paulo está representado numa das mísulas segurando uma

⁶³⁹ Ver Anexo II, figs. 410-417.

⁶⁴⁰ *Idem*, figs. 422-423.

⁶⁴¹ *Idem*, figs. 424-425.

⁶⁴² **GUILLOUËT**, Jean-Marie, *O Portal de Santa Maria da Vitória...*, *op. cit.*, p. 121.

⁶⁴³ *Ibidem*, p. 123.

espada e vestindo uma capa fechada por uma joia preciosa⁶⁴⁴. Os atributos de São Paulo e São Pedro são raros e heterodoxos, não tendo paralelo direto entre representações apostólicas homónimas pertencentes a outros conjuntos nem ao nível da estatuária de vulto nem da escultura arquitetónica marginal. Só na Sainte Chapelle de Vincennes (dos poucos monumentos europeus do período que tivemos possibilidade de analisar através de imagens esclarecedoras) vimos um programa hagiográfico “desemparelhado”, isto, cruzado com temas díspares e representações satírico-marginais.

No que diz respeito ao carácter fantástico ou até mesmo heterodoxo do São Pedro vegetalista da Sé do Funchal, inserida, aparentemente, num formulário marginal associado ao pecado original e humanidade decaída, deve ser feito o reparo dessa iconografia fantástica ter por origem as representações sagradas da Árvore de Jessé e da Genealogia da Sagrada Família. Dá-mos um exemplo próximo, em termos de gosto e cronologia, que fortalece a matriz setentrional da iconografia da arte não só comprada como também produzida na Madeira do Açúcar: o “*Tríptico da Encarnação*”, atribuído à oficina de Joos Van Cleve e datado de 1510-1515. No volante direito do tríptico a Virgem Maria, em meio corpo, desponta de uma cápsula floral rosada muito semelhante às capsulas florais que ocorrem nas gravuras nórdicas de I. V. M., fontes estas que cada vez mais se nos afiguram como os meios responsáveis pela introdução da *marginalia* e das heterodoxias hagiográficas presentes na Sé do Funchal⁶⁴⁵.

5.4 O naturalismo do gótico internacional: temas e origens iconográficas

Na medida em que o ponto mais relevante da presente tese, em termos iconográficos, é o ponto dedicado à flora marginal, representado cerca da metade dos motivos esculpidos, cabe-nos precisar as origens temáticas do acentuado naturalismo que define a arte do gótico, em particular a arte do gótico tardio de feição internacional, no sentido de contextualizar a comparação que mais adiante fazemos relativamente à presença das espécies vegetais na escultura arquitetónica da Sé do Funchal cujo *corpus*

⁶⁴⁴ Ver Anexo II, fig. 43.

⁶⁴⁵ Cfr. PEREIRA, Fernando e CLODE, Luiza, *Museu de Arte Sacra do Funchal...*, *op. cit.*, p. 70. Ver Anexo II, fig. 434-436.

de flora, vasto e diversificado, já interpretamos atrás ao nível da simbólica nas artes do gótico tardio.

5.4.1. O imaginário do *Éden genesíaco*

A temática bíblica do *Jardim do Éden* constitui para a arte cristã a principal fonte literária e mítica para as representações da natureza vegetal. A imagem do paraíso, ou do *éden* (que em hebraico significa *campo feliz*⁶⁴⁶) como um jardim idílico repleto de abundância, criado por Deus para abrigo do homem mas perdido por Adão e Eva por estes terem substituído a sua contemplação pelo seu consumo (configurado na parábola do fruto do pecado colhido da árvore do conhecimento) constitui uma importante metáfora presente na reprodução da arte gótica segundo o ideário ético judaico-cristão. A alusão ao pecado original acaba, pois, por ser um dos significados subjacentes a todo e qualquer elemento vegetal que surja no âmbito da iconografia cristã. Como na arte medieval e tardo-medieval o tema, o assunto, o símbolo são sempre os fins da criação artística, o imaginário do *Eden Genesíaco* acaba, assim, por se manifestar como a origem para a transversalidade do naturalismo como um dos motivos alegóricos de fundo mais correntes para as composições ornamentais e narrativas do gótico e do gótico-tardio internacional.

5.4.2. O *Hortus Conclusus* e o *Hortus Deliciarum*

No valor e uso direto e corrente dos jardins medievais, como os jardins quadripartidos dos claustros monásticos e palatinos, reside, por outro lado, e de forma mais específica, não só a origem para a diversificação alegórica da temática bucólica cristã como para a transposição realista, cada vez mais alargada e diversificada, de espécies da flora na arte que neles próprios se foram cultivando.

Foram dois, essencialmente, os tipos de hortos medievais, os hortos para fins medicinais e cosméticos, recorde-se o manuscrito medieval intitulado o *Hortus Sanitatis*, e os hortas com plantas hortícolas. Enquanto o desenvolvimento da botânica dava-se a um ritmo considerável no interior destes espaços murados e íntimos, restritos às elites intelectuais, no interior dos edifícios, na intimidade do *escriptorium*, os

⁶⁴⁶ Cfr. AZAMBUJA, Sonia, *A Linguagem Simbólica da Natureza: ...*, op. cit. p., 51.

copistas e iluminadores escolásticos, os mesmos que tinham à sua guarda o cuidado dos jardins, transpunham para a cultura secular, para a teologia e para a arte, com um crescente nível de rigor epistémico, as formas gráficas e os significados simbólicos que iam descobrindo na realidade microcós mica e metafísica do “jardim da contemplação”. Os hortos passaram a ser imagens de devoção, expressas no aparecimento de conceitos como o *jardim mariano*, muito difundidos pela arte flamenga e alemã, relativo a analogia entre clausura do horto e a castidade da virgem, segundo a interpretação ao Cântico dos Cânticos (Ct 4: 12-15):

“Ó minha amiga, minha noiva, tu és um jardim murado e fechado uma nascente selada. As tuas plantas são um pomar de romãs, com frutos saborosos e flores de alfena e de nardo, nardo e açafreão, cana aromática e canela, com todas as árvores de incenso, com mirra e aloés, com todas as melhores espécies aromáticas...”⁶⁴⁷,

O *hortus deliciarum*, designa, por sua vez, a versão secular do imaginário do jardim como espaço de retiro, mas para as delícias terrenas, enquanto lugar privilegiado para os hábitos e costumes cortesãos, isto é, o oposto à versão do *hortus conclusus* como uma imagem da imaculada concepção e da natureza da Virgem. O tema do *hortus deliciarum* suscitou várias composições artísticas e literárias, entre as quais, o *Romance da Rosa*, de Guilherme de Lorris e Jean de Meun, escrito em verso entre 1230 e 1275, que serviu de fonte para outras obras de arte.

5.4.3 As *Mil flores*

O motivo decorativo das *mil flores* não se trata propriamente de um tema mas sim de um motivo de grande fortuna no gótico-tardio, em particular na arte franco-flamenga. O assunto do motivo é de forma elementar a erudição botânica, consistindo na reprodução do maior número possível de flores – com uma preferência pela seleção de flores cujas qualidades suscitem alegorias de conteúdo cristão – num fundo compositivo com uma tapeçaria iluminada ou pintura. Os repertórios das “*mil-flores*” foram difundidos através de cartões ou gravuras impressas. Algumas das obras são, por exemplo, as tapeçarias do Unicórnio, onde foram identificadas mais de cem espécies de

⁶⁴⁷ *Bíblia Sagrada, op. cit.*, p. 752.

plantas⁶⁴⁸; *Nossa Senhora e o Unicórnio*, a Tapeçaria de Carlos o Temerário, em que as suas armas estão envoltas num fundo de “*mil flores*” e feita no atelier de Jan van Haze, por volta de 1460 (Berna Historiches Museum); *A Dama do Unicórnio* (França, finais do séc. XV, Paris Museu de Cluny) etc⁶⁴⁹.

5.4.4. A internacionalização da gramática naturalista do gótico tardio

As origens para a difusão da gramática naturalista do gótico tardio pelas artes ornamentais (incluindo a arte ornamental da Sé) devem ser procuradas no panorama da internacionalização da arte da iluminura. Dentro do “*Estilo Internacional*” (surgido com especial incidência nas artes da pintura e da escultura por toda a Europa ocidental durante o século XV enquanto erudita “*fusão das tradições gótica e italiana*”⁶⁵⁰) coexistiu, a par e passo com a estética italiana, uma estética setentrional orientada por uma produção artística “*genuinamente pós-medieval numa ruptura com o passado menos brusca que no sul*”⁶⁵¹. No centro da arte quatrocentista estava a arte de iluminar o livro cuja grande popularidade e incremento conduziram as composições ornamentais e os repertórios de motivos decorativos a uma gradual homogeneização estilística.

O acanto, por exemplo, é o elemento através do qual pode verificar como esse fenómeno de convergência entre estéticas culturais distintas começou. Com efeito, até cerca de 1450 a vinha era o elemento central na mancha gráfica marginal das iluminuras medievais, sobretudo da iluminura proveniente das escolas borgonhesas e ganto-brugenses, contudo já em 1410 o referido acanto, motivo de origem italiana, havia sido adotado por alguns iluminadores das regiões mais setentrionais de França que o haviam recebido indiretamente de Itália por via de Avinhão. Com a morte de Carlos VI, rei de França, dá-se fim da rivalidade entre o semi-independente condado da Borgonha e o reino da França no qual aquele se integrava, mas constantemente afrontava. Em 1450 Filipe, o Bom, Duque da Borgonha e Conde da Flandres, consegue a unificação plena dos seus territórios, onde se inseriam, os grandes centros do gótico internacional, para além de Paris, como Bruges, dando-se assim, debaixo da paz e da prosperidade

⁶⁴⁸ LAWRENCE, Crockett, “The Identificatin of a Plant in the Unicorn Tapestries”, acessível em: www.metmuseum.org/.../1512783.pdf.bannered.pdf (acedido a 05/05/2013).

⁶⁴⁹ GABETTI, Margherita, *Tapeçarias: Renascimento e Barroco*, ed. Presença, Lisboa, 1989, p. 37.

⁶⁵⁰ Cfr. SANTOS, Joaquim António, “Algumas notas sobre o elemento flamengo nas iluminuras do Registo Geral do Funchal”, in *Isleña*, nº 9, (Jul. - Dez.) ed. DRAC, Funchal, 1991. p. 42.

⁶⁵¹ *Ibidem*.

alcançada, uma irradiação do estilo internacional. O motivo ornamental da vinha passou, desse modo, a ser arcaico e o acanto, estilo francês, caracterizado pela ramagem longa, solta e assimétrica da folha⁶⁵², que aparece na escultura da Sé, impôs-se como elemento vegetal principal na decoração dos manuscritos dos ateliês franco-flamengos.

5.5. A arte da gravura e a obra de I. V. M. na Sé do Funchal

Rafael Cómez foi o primeiro autor a identificar a origem gráfica dos motivos do gótico final na Sé do Funchal. Segundo o autor espanhol os motivos naturalistas e figurativos esculpidos no portal da Sé do Funchal tiveram por fontes gráficas gravuras de um famoso ourives e gravurista alemão do século XV, Israhel Van Meckenem, que foi o mais prolífico gravador do século XV, inícios do XVI, natural da Renânia e nascido em Bocholt, uma cidade alemã junto à fronteira com a Holanda. Num artigo publicado no número dezanove da revista *Monumentos*, dedicado à Sé do Funchal, Cómez traça os paralelos figurativos e gráficos entre algumas gravuras do mestre alemão e a flora exótica e fantástica do portal axial da Sé, referindo como um repertório parecido foi plasmado no corrimão da escadaria da biblioteca universitária de Salamanca, sugerindo, ainda, por alto, como as gravuras que à época proliferavam pela Europa setentrional e algumas regiões ibéricas chegaram ao Funchal e mais além⁶⁵³.

De uma leitura ao mencionado artigo e depois de praticamente pronto o nosso estudo, transparece-nos, por fim, que o autor terá identificado a origem gráfica dos motivos decorativos da Sé do Funchal através da reprodução bibliográfica de imagens da Sé e não por um confronto direto com o objeto do assunto “no terreno”, isto é no Funchal. E isto porquê? Ora, para além dos motivos do portal, que o autor diz recordarem os motivos de uma gravura em particular, *Um par de namorados jogando ao xadrez*, (Ashmolean Museum of Oxford)⁶⁵⁴, várias são as “miniaturas” decorativas na Sé do Funchal que resultam, com muita probabilidade, de cópias de gravuras da autoria de I.V.M, motivos que o autor nunca terá visto, nem através da bibliografia específica, aliás praticamente inexistente, nem ao vivo, isto é, dentro da própria igreja já que, segundo supomos, que tê-los-ia referido no artigo, – que é o primeiro estudo que

⁶⁵² Ver Anexo II, fig. 249.

⁶⁵³ Sobre a continuação dos grotescos meckianos na decoração arquitetónica do mundo atlântico até ao século XVII Vide CÓMEZ, Rafael, “Los Grabados de Van Meckenem en la catedral...”, *op. cit.*

⁶⁵⁴ *Ibidem*, p. 35.

demonstrou a origem internacional do temário escultórico plasmado na Sé do Funchal a partir dos modelos gráficos de I. V. M.

Logo no batistério são duas as “miniaturas” que supomos terem saído da arte da iluminura e por via da cópia do ourives-gravador quatrocentista chegaram até às mãos de um canteiro na cidade do Funchal. No *Livro de Horas de Charles de Angoulême*, executado entre 1475 e 1500, foram usadas cerca de dezassete gravuras coloridas, algumas das quais da autoria I. V. M, tal como indicado nas siglas em final de página: I.M, veja-se o fólho 89v⁶⁵⁵ do referido manuscrito. Embora algumas dessas gravuras não estejam assinadas – determinar se são ou não da autoria do referido gravador, que foi autor de mais de seiscentas gravuras⁶⁵⁶, muitas das quais perdidas; é objetivo que ultrapassa o âmbito deste estudo – cabe ressaltar que as flagrantes semelhanças estilísticas, decorativas e iconográficas entre as composições desse manuscrito afiguram-se como incontornável testemunho do contágio de formas e temas entre as artes congêneres da iluminura e arte da gravura. Numa dessas gravuras não assinadas, no fólho 16v, podemos ver um motivo floral fantástico, ou abstrato, vermelho e azul, em ponto grande, praticamente idêntico a uma das miniaturas pétreas fantásticas esculpidas na corbelha de um capitel do batistério da Sé do Funchal⁶⁵⁷.

Para executarem muitas das composições ornamentais dos primeiros livros de horas impressos muitos dos gravadores dos primeiros tempos da arte impressória, artistas polivalentes, inspiravam-se nos ciclos decorativos da iluminura. Tomemos como exemplo da reprodução na gravura de metal e na ourivesaria dos motivos naturalistas da iluminura um desenho preparatório da autoria do Mestre E.S – como é conhecido o primeiro gravador que assinava as suas obras e cuja historiografia dá como a maior influência de V. M., um seguidor seu que o terá ajudado, copiado e reproduzido⁶⁵⁸ – onde figuram esboços de motivos inspirados na *marginalia* dos manuscritos, tais como: morangueiros em diferentes estágios de maturação (capela de N^a S^a do Amparo), tirsos fantásticos (encontrados no cruzeiro e capela de N^a S^a do Amparo da Sé do Funchal), homens e mulheres silvestres, esquilos, duendes (Torre da Sé), etc⁶⁵⁹.

Ainda dentro do repertório decorativo do *Livro de Horas de Charles de Angoulême* vale a pena comparar a cena cortesã acompanhada de um cão branco

⁶⁵⁵ Ver Anexo II, fig. 348.

⁶⁵⁶ CÓMEZ, Rafael, “Los Grabados de Van Meckenem en la catedral...”, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁵⁷ Ver Anexo II, fig. 243.

⁶⁵⁸ CÓMEZ, Rafael, “Los Grabados de Van Meckenem en la catedral...”, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁵⁹ Ver Anexo II, fig. 295.

(símbolo de pureza) à janela na margem inferior do fólio 5v com a cena cortesã das janelas da capela-mor, muito ao gosto nórdico, já descrita. A única diferença entre narrativas está no recipiente do vinho, na tarja do manuscrito o homem segura um copo de vinho de vidro ao passo que na Sé do Funchal o homem segura um borracho, mais de acordo a história vitivinícola do povo madeirense. Uma gravura, em especial da autoria de Israhel Van Meckenem, coloca quase toda a iconografia capitelar da capela-mor da Sé no rasto do ciclo da gravura de origem flamenga e alemã. Como aponta Sílvia Leite uma das devoções que teve maior aceitação na época na Europa e em Portugal foi a devoção sobre os instrumentos da paixão de Cristo (baseada na aparição de Cristo a São Gregório em virtude das dúvidas de um dos seus acólitos quanto à presença de Cristo na hóstia, ocorrida na igreja de Santa Cruz em Roma) e instituída pela corrente reformista na corte incentivada pela rainha D. Leonor.⁶⁶⁰ Na representação que Mecken terá gravado da *Missa de São Gregório* em 1490 (gravura executada sobre papel a partir de uma matriz de duas placas de cobre buriladas e inspirada numa pintura de Hans Holbein, exposta no British Museum) e que teve larga fortuna e difusão pela Europa fora nos finais do século XV⁶⁶¹, aparecem vários motivos que identificamos na Sé do Funchal, como a coroa de espinhos, o galo, (em cima de uma escada⁶⁶²) e várias figuras, entre as quais podemos reconhecer, além dos carrascos romanos e dos fariseus, São João Evangelista e São Gregório. Tal como na Sé estão todos remetidos para o fundo da capela-mor, por detrás de Cristo que repousa sobre o altar onde São Gregório ministrava a missa.

As romãs da capela-mor da Sé, que já descrevemos como sendo raras no âmbito da escultura arquitetónica portuguesa, são formalmente idênticas às romãs da iluminura e das gravuras de I.V.M. Numa gravura da *Vera Efigie* (Gemäldegalerie de Berlim), da mesma autoria, o fundo, por detrás de Cristo crucificado, é formado por uma composição de romãs cristológicas vistas na lateral e com os pistilos apontados⁶⁶³.

Além de todas as flagrantes similitudes traçadas entre a obra gráfica *meckiana* e o repertório ornamental dos canteiros decoradores da oficina de Gil Enes, como o ronde-bosse escultórico, o fantástico, o cómico de feição púdica, os motivos cristológicos da Missa de São Gregório, etc.; há um motivo no qual se reconhece todo

⁶⁶⁰ LEITE, Sílvia, *O Manuelino como...*, op. cit., p. 159.

⁶⁶¹ *Ibidem*.

⁶⁶² Numa outra gravura da mesma representação da Missa de São Gregório, da mesma data, 1490, o galo aparece em cima de uma coluna, tal como o galo da capela-mor da Sé do Funchal.

⁶⁶³ *Idem*, fig. 394.

sentido de inovação iconográfica característica dos gravadores da segunda metade do século XV, o heterodoxo e fascinante São Pedro vegetalista oculto no tardo do retábulo da capela-mor, que é mais uma das esculturas capitulares que se Rafael Cómez tivesse visto teria, segundo cremos, comparado com o monge vegetalista que desponta de uma flor na gravura o *Par de Namorados Jogando ao Xadrez*, dos finais do séc. XV⁶⁶⁴. Em termos gerais o significativo de número de espécies da flora glosadas – sem par na escultura arquitetónica em território nacional, até que se prove o contrário – deve ficar explicado, de forma igual, pela utilização de gravuras nórdicas no estaleiro da Sé do Funchal.

Um outro dado de cabal importância para o entendimento das ligações artísticas entre a arte impressória e a *marginalia* tardo-gótica está nas semelhanças de formulário entre o repertório de escultura pétreo da Sé e os repertórios com os quais tem mais afinidades gráficas e compositivas em território ibérico, designadamente a decoração da universidade salamantina e da Sé Catedral velha da cidade⁶⁶⁵, posto que a presença das gravuras de Israel Van Meckenem nos grotescos *platerescos* da universidade, (mais tardios do que os da Sé do Funchal, datados de entre 1512 e 1525) esteja já bem estudada. Vale a pena uma comparação entre os sagitários da Sé velha salamantina e da Sé Funchalense⁶⁶⁶.

Salamanca foi, convém salientar, enquanto cosmopolita cidade universitária o principal foco da arte impressória de toda a Península Ibérica, embora noutras cidades de Espanha os desenvolvimentos da arte impressória tivessem contribuído, de forma inestimável, para a difusão dos temas internacionais que encontramos na Sé do Funchal, como “*Os Doze Trabalhos de Hércules*”, publicado pelo Marquês de Viena e editado com gravuras ilustradas em Zamora e Burgos em 1499⁶⁶⁷. A gravura, o mesmo meio artístico responsável pela difusão do vasto *corpus* de flora da Sé do Funchal, terá tido, também, um papel bastante importante na difusão da iconografia tardo-medieval do Diabo, sobretudo como era representado em França, tema que a dramaturgia vicentina tão bem retratou no *Auto da Barca do Inferno*⁶⁶⁸.

⁶⁶⁴ *Idem*, fig. 434 e 435.

⁶⁶⁵ *Idem*, fig. 390 e 391.

⁶⁶⁶ GABAUDAN, Paulette, “La Iconografía de la Universidad de Salamanca: El Mito Imperial”, in Cuadernos de arte e iconografía, nº 13, disponível em: <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai135.html> (acedido a 15/08/2013)

⁶⁶⁷ GUILLOUËT, Jean-Marie, *O Portal de Santa Maria da Vitória...*, op. cit., p. 137.

⁶⁶⁸ MUCHEMBLED, Robert, *Uma História do Diabo...*, op. cit., p. 48.

No que respeita a Portugal, em igual período, não podemos descurar a importância da gravura do centro da Europa no campo da decoração em pedra e em madeira, porém mais nas obras de Portugal continental do que na Madeira, pois a gramática das tarjas decorativas dos incunábulo de Valentim Fernandes, tipógrafo natural da Morávia, responsável pela introdução da gramática decorativa tardo-gótica na recém-nascida imprensa portuguesa, quer as da *Vita Christi* (1495) quer as da *Grāmatica Pastranae* parece-nos demasiado sucinta, ao nível do repertório de flores e animais, e rude ao nível formal em relação à gramática *meckiana* que vimos ter sido usada pelos canteiros da oficina de Gil Enes na escultura ornamental da Sé madeirense⁶⁶⁹.

5.6. A Sé do Funchal como um manuscrito iluminado do gótico-tardio

De todas as obras da arte portuguesa do final da Idade Média a mais relevante e decisiva para o conhecimento do grosso das formas e da iconografia do conjunto de escultura arquitetónica da Sé não é uma outra obra de arquitetura, mas sim a *Leitura Nova*, um vastíssimo manuscrito iluminado mandada fazer e compilar pelo rei D. Manuel. Na decoração dos seus primeiros frontispícios encontram-se um número elevado dos motivos vegetais plasmados na pedra vulcânica da ilha que compõem os aparelhos pétreos da Sé, incluindo alguns motivos animais e geométrico-arquitetónicos. Silvie Deswarte na completa monografia que escreveu sobre as iluminuras da obra efetuou uma classificação estilística das mesmas correspondentes à evolução artística e cronológica de execução do manuscrito. Considerou a autora, então, agrupá-las, por estilos correspondentes a séries⁶⁷⁰. Dessas séries a série de iluminuras que importa comparar é a série I, *estilo gótico tardio* (1504-1511) caracterizada pelo estilo ornamental das escolas da iluminura do ciclo ganto-bruguês inserido nos cânones plásticos e formais do último gótico norte europeu, a cuja gama de vocábulos e formas

⁶⁶⁹ Cfr. **CHAVES**, Luís, *Subsídios para a História da Gravura em Portugal*, ed. Universidade de Coimbra, Coimbra, 1927, p. 5. **PEREIRA**, Paulo, Pereira, *A Obra Silvestre...*, *op. cit.* Ver Anexo II, fig. 383.

⁶⁷⁰ "...estilo gótico tardio (série I: 1504-1511), transição do estilo gótico para o estilo renascença (série I-II: 1510-1516), estilo marcado pela renascença italiana (série II: 1509-1527), estilo híbrido classicizante (série III: 1538), estilo maneirista (série IV e V: 1552)...". Cfr. **DESWARTE**, Sylvie, *Les Enluminures de la 'Leitura Nova'*, *op. cit.*, pp. 83-87.

os canteiros da Sé foram buscar muitas das composições ornamentais através do uso de gravuras⁶⁷¹.

Dessa série recomendamos uma minuciosa análise ao frontispício do Livro da *Estremadura I*, de 1504, onde se encontram reunidas numa só página, e combinadas numa mesma trama vegetal, doze espécies presentes, igualmente, na catedral funchalense, a contar da margem superior esquerda: acanto, morugem vulgar, dente de leão, morangueiro, ervilheira de cheiro, cardo mariano, crisântemo, centáurea ou marianinha, violeta de cheiro, rosa, e o lírio cardano. Um só motivo da Sé pode-se considerar como pertencente ao segundo repertório decorativo, *transição do estilo gótico para o estilo renascença*⁶⁷², a cornucópia, elemento oriundo da linguagem ornamental renascentista, o que não deve causar estranheza pelo simples facto da torre só estar pronta já em período avançado da segunda década do século XVI, cerca de 1516⁶⁷³.

Mas outras obras-primas da iluminura portuguesa deste período podem ser referidas, cuja comparação se assume como sendo de suma importância porque são anteriores à *Leitura Nova* e estão carregadas de uma expressão naturalista ainda mais pura do gótico tardio do norte da Europa. São estas o *Livro de Horas de D. Duarte*, de 1428-1433, do período áureo da iluminura gótica, o *Livro de Horas da Rainha D. Leonor*, datado de cerca de 1470, de Willem Vrelant⁶⁷⁴ e o *Livro de Horas dito do Rei D. Manuel*, outro manuscrito, mais tardio, que não deixa de ser importante conferir pelas semelhanças temáticas que vão para além da flora, onde abundam não só as espécies do *estilo ganto-bruguês*, mas também cenas de quotidiano presentes na escultura arquitetónica da Sé. No verso do fólio 22 desse manuscrito, margem inferior direita, surge uma curiosa cena de caça ao porco montês, muito ao género da cena historiada nas mísulas do Coro-alto do Convento de Cristo de Tomar entre outros casos acima referidos⁶⁷⁵. No fólio 10, no verso, na margem inferior, as cenas de pastoreio são bons testemunhos do tipo de indumentária e perfil sócio psíquico do pastor esculpido num dos capitéis da Capela do Santíssimo Sacramento da Sé do Funchal.

⁶⁷¹ Ver anexo II.

⁶⁷² Cfr. **DESWARTE**, Sylvie, *Les Enluminures de la 'Leitura Nova'*, *op. cit.*, pp. 83-87.

⁶⁷³ Ver Anexo I e cronologia da oficina de Gil Enes na *Madeira do Povoamento*, no terceiro capítulo da tese.

⁶⁷⁴ Vide **CUSTÓDIO**, Delmira, *A Luz da Grisalha....*, *op. cit.*

⁶⁷⁵ Ver anexo II, fig. 398. Cfr. **MARKL**, Dagoberto, *Livro de Horas dito de D. Manuel*, ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1983, p. 225 e 226.

Interessante é também o *hortus conclusus* desse manuscrito pontilhado pelas espécies comuns da flora, habitado pelos animais do dia a dia e que se vislumbra por entre uma porta aberta da arquitetura flamejante que serve como primeiro fundo do verso do fólio 292. No verso do fólio 27 encontramos os *astwerk*, os motivos lenhosos tão abundantes na iluminura quanto na escultura arquitetónica dos edifícios da primeira metade de quinhentos em Portugal⁶⁷⁶, que simbolizam o sacrifício de Jesus.

O conteúdo gráfico do fundo do fólio 277, composto, exclusivamente, por pedras preciosas põem em evidência o valor simbólico das pérolas da Sé, apenas negras porque negra é a cor do suporte no qual o motivo foi gravado. Este fólio sugere uma origem flamenga para o temário da joias e o sentido cortesão de que se revestem os motivos preciosos resultantes das artes da ourivesaria e da joalheria como uma das marcas mais distintivas da cultura e da indústria dos Países Baixos.

Outro aspeto que nos leva a estabelecer um paralelo direto entre a arte da iluminura e a arte do canteiro-decorador da Sé do Funchal, para além da inusitada erudição do temário vegetal, está nas similitudes dos tipos de sintaxe ornamental entre o repertório de “miniaturas pétreas” e o repertório de miniaturas pictóricas. O tipo de organização e inserção dos motivos que compõem a *marginalia*, ou *micro-iconografia*, da iluminura não obedece, simplesmente, a nenhum critério válido de estruturação ou hierarquia iconográfica, habituais na escultura de programa. Na iluminura nórdica as figurinhas de um trecho narrativo marginal, como uma psicomaquia ou simples alegoria prosaica ou cavalheiresca, encontram-se intervaladas por elementos vegetais desconexos e desarticulados entre si⁶⁷⁷. Uma anarquia semântica análoga caracteriza o tipo de composição dos conjuntos capitulares da Sé. Se voltarmos aos dois conjuntos capitulares do portal da capela-mor veremos como a abrir as psicomaquias que decorrem em cada um deles estão violetas acânticas e galhos, folhas e bolotas da espécie do sobreiro, como se o principal critério sintático deste tipo de composições marginais fosse encriptar, através da colocação no mesmo pé de igualdade iconográfica flora e fauna, figurações marginais de primeiro nível iconográfico. Ao contrário da escultura arquitetónica do românico tradicional em que uma narrativa está cingida, por norma, a um só campo de inserção: a cesta do capitel, uma narrativa capitelar do gótico-tardio pode se desenvolver por um conjunto capitelar “a fora”, num friso contínuo que

⁶⁷⁶ *Ibidem*. p. 228.

⁶⁷⁷ CUSTÓDIO, Delmira, *A Luz da Grisalha. Arte, Liturgia e História no Livro de Horas Dito de D. Leonor* (Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa), Lisboa, 2010.

se dá com a subtração da unidade espacial de cada corbelha⁶⁷⁸, razão pela qual acaba por se tornar pouco frutífera uma apresentação *a solo* deste tipo de escultura capitelar por categorias vegetais, zoomórficas, antropomórficas.

Por comparação com outros conjuntos de escultura arquitetónica do país são dois os aspetos que tornam a escultura arquitetónica da Sé excepcionalmente próxima da arte da iluminura: o fato dos motivos apresentarem restos de pintura e apresentarem uma organização comedida, por tópicos, como se fossem miniaturas cristalizadas isoladamente, embora pertencentes a um *corpus* de motivos encontrado, para além da iluminura, no mobiliário litúrgico como os cadeirais, ou em parcelas capitulares, enquanto no tumulto da escultura arquitetónica do *segundo manuelino*, seja a decoração biscainha, plateresca, mudéjar ou classicista⁶⁷⁹, os motivos são dispostos avulsamente e/ou em bruto ou, ainda, em composições orientadas em torno de um eixo horizontal.

Como “empresa” do rei a primeira catedral construída no espaço ultramarino foi construída e revestida da maior magnificência possível, tendo sido ricamente ornada, como fica provado, um pouco à semelhança das próprias riquezas que o próprio soberano detinha no seu guarda-roupa, como as próprias roupas, as joias e, sublinhe-se, os requintadíssimos livros de horas⁶⁸⁰. Como salienta Ana Maria Alves, “o período manuelino é o momento áureo da iluminura em Portugal”⁶⁸¹, de modo que o fato da decoração pétreo da catedral madeirense seguir os mesmos modelos plásticos e gramaticais das composições das iluminuras pode ser interpretado como uma forma de *estatização* de um gosto ornamental a uma escala que os livros de horas, restritos a uma elite, não permitiam. A ter em conta o empenho que o monarca depositou nesta obra, a coincidência entre a gramática ornamental da Sé catedral madeirense e a gramática ornamental dos manuscritos iluminados nórdicos, essencialmente franco-flamengos, só se pode ficar a dever, na nossa opinião, a uma transmissão consciente e premeditada⁶⁸² dos sinais de erudição e do “bom gosto régio” que o evoluído naturalismo ganto-

⁶⁷⁸ Desta inovação decorativa são perfeitos exemplos os conjuntos de escultura capitelar do antigo portal da igreja matriz da Ribeira Brava. Cfr. **LIZARDO**, João, “Algumas notas sobre os vestígios...”, *op. cit.*, p. 115; **FARIA**, Higinio, “Acerca do Conjunto...”, *op. cit.*, p. 47.

⁶⁷⁹ Compare-se a forma de organização intensiva da decoração de monumentos como a igreja da Golegã, do Convento de Tomar, dos Jerónimos, da Matriz do Alvor etc. Na sé do funchal, ao contrário da decoração da Matriz de Santa Cruz, na ilha, e inspirada na *arquitectura boytaquiiana*, raramente os cordames fundem-se com os elementos vegetalistas, espelhando um sentido pouco realista, ou mais grosseiro das formas e elementos.

⁶⁸⁰ **ALVES**, Ana Maria, *Iconologia do Poder Real...*, *op. cit.*, ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 96.

⁶⁸¹ *Ibidem*, p.97

⁶⁸² **SANTOS**, Joaquim António, “Algumas notas sobre o elemento flamengo...”, *op. cit.*, p. 41.

bruguense carregava nessa primeira fase de ouro do naturalismo gótico em Portugal, coincidente, em termos de cronológicos, com a construção da Sé, erigida segundo o modo correspondente de *arquiteturar ao moderno*.

Para chegar ao tópico da ligação concreta entre as artes da iluminura e da escultura arquitetónica pela correspondência da linguagem ornamental entre uma e outra é importante traçar, portanto, algumas das razões socioartísticas que possam ter motivado a escolha de uma linguagem ornamental em detrimento de uma outra emergente, ou outra qualquer, dita *tradicional* vernácula.

Ao nível da sensibilidade estética e das relações recíprocas entre a corte, a ilha e a Flandres refira-se um exemplo concreto das orientações ornamentais oficiais na ilha em plena época manuelina. Joaquim António Santos no breve estudo que efetuou aos fólhos iluminados do Tombo 1º do Registo Geral da Câmara Municipal do Funchal, além de concluir a presença das formas típicas da ornamentação franco-flamenga, faz menção ao autor das iluminuras Frei Diogo de Medina, religioso da ordem de São Bento¹, residente na Madeira e incumbido pelo rei, através de um enviado da chancelaria régia em 1516, da tarefa de “*Copilar E espreuer...grande disformidade de papelles E cartas E priuilegios muytos por antiguidad rrotos E mall tratados*”. Dentro deste quadro sociológico não só é pertinente a chamada de atenção deste investigador para o peso da influência cultural flamenga sobre a abastada clientela madeirense – traduzida nas opções de compra da arte flamenga pela nobreza e burguesia possidentes da ilha, fruto dos contactos regulares estabelecidos entre os portos dos Países Baixos e o Funchal por causa do açúcar – como a observação que faz quanto ao encargo régio para a edição de um manuscrito administrativo ser entregue a um religioso, que, em face da expectável cultura bibliófila adquirida seria pessoa competente por estar, naturalmente, mais familiarizado com o tipos de linguagem ornamental aplicados nas margens dos livros – e dentro destes quais os mais adequados para determinados fins – mais do que um qualquer outro indivíduo laico tendo em conta o contexto artístico insular.

Como refere Pedro Dias, para o caso da decoração arquitetónica eram os clérigos que, na maior parte dos casos, regulamentavam quais os critérios que os artistas deveriam seguir no aspeto decorativo dos templos. Será possível, pois, que a origem de um repertório vegetal decorativo tão vasto (muito mais completo do que muitos manuscritos) quanto erudito e irrepetível no contexto arquitetónico do período manuelino como o da Sé decorra de uma situação, semelhante, de acerto entre um religioso devidamente arregimentado e o próprio rei ou pelo contrário tenha origem na

exclusiva iniciativa de um dos vedores da obra responsável pela encomenda das fontes gráficas junto dos artistas competentes? Ou terá sido o próprio Rei D. Manuel o responsável pela decoração da Sé se situar dentro do temário naturalista do último gótico internacional, referindo que queria uma Sé decorada à maneira dos livros de horas que ele própria detinha nos seus aposentos régios? Seja como for, coloque-se ou não a hipótese, plausível, de D. Manuel ser o responsável direto pela decoração da Sé se situar dentro do temário naturalista do último gótico internacional, exigindo uma Sé decorada *ao moderno*, cânone de que ele próprio era grande admirador, a decoração pétrea da Sé, pela sua singularidade e erudição, revela, direta ou indiretamente, uma retórica régia e erudita no plano da espiritualidade ornamental, estética e simbólica.

Conclusão

Percorrido o percurso de investigação que nos capítulos atrás deixamos sintetizado, consideramos necessário começar a conclusão afirmando que perante os dados concretos apresentados, as várias análises abordadas e as interpretações propostas, o conceito – transversal a todo o estudo – da *escultura arquitetónica* (que se reporta a uma arte autónoma, porém em articulação funcional e estética permanente com a arquitetura) deveria integrar, mais vezes, a terminologia da historiografia portuguesa dedicada ao estudo das artes construtivas, seja na perspetiva da arquitetura, da sua decoração, ou seja, ainda, na perspetiva intermédia que a presente tese nos levou a focar com vista à superação dos entraves terminológicos que as noções *ornamento* e *decoração* podem colocar, de forma inadvertida, ao conhecimento linear, completo e transversal da arte praticada por aparelhadores e canteiros.

Consideramos que só através de levantamentos exaustivos dos constituintes arquitetónicos esculpido – segundo a aceção de que por escultura se reconhece todo e qualquer volume talhado tendo por fim uma unidade plástica, representativa e ou simbólica interna codificável – e inseridos numa determinada estrutura ou conjunto arquitetónico serão perceptíveis as várias motivações que debaixo da análise confluem para tornar explícita a dimensão artística do ofício do canteiro-decorador numa determinada obra, arte que se apresenta, pelo menos na historiografia nacional, envolta em muitas incógnitas, relativamente aos períodos mais remotos do passado, mas também num passado recente e nos dias de hoje pois a referida atividade oficial, pelas

alterações do contexto construtivo hodierno, parece se limitar a pontuais ações de restauro.

Como vimos, o tipo de estudo que propomos para os trabalhos decorativos dos *artistas da pedra*, que visa reconstituir o mais fidedignamente todo o processo criativo/artificial – da fase da esculturação ao derradeiro ponto em que se dá o aparelhamento e a peça se vota à subordinação material face ao todo arquitetónico – trata-se de um método (mais um porventura, porém um método) eficaz na apreensão da substância do tempo pretérito através da obra de arte, e em particular, no que à cultura do final da Idade Média diz respeito, já que, de forma muito nítida e tangível, nos tipos de ornamentação com que os edifícios do gótico-tardio se vestem residem férteis repositórios de linguagens artísticas perdidas, com especial incidência nos edifícios da época ainda intatos com é o caso da Sé do Funchal, cujo levantamento se afigurou exequível graças às dimensões do templo: uma igreja pequena-média para a escala corrente das catedrais do último gótico europeu.

Se consideramos de forma sucinta rever, de memória, o fio condutor da análise iconográfica das formas e temas veremos como, no plano simbólico, essas formas mesmas compreendem uma *teoria* representativa do cosmos, nas suas formas elementares e do habitat orgânico da terra que aquele contêm, no qual Deus depositou a os seres e os insuflou com vida, o mesmo ente Todo o Poderoso que antes, para o conceber, se viu obrigado a recorrer de um esquadro e de um compasso.

Na medida em que a catedral gótica é um microcosmos ou uma imagem em ponto pequeno do universo criado, concebido para a meditação e para contemplação, na elaboração geométrica que caracteriza alguns dos seus elementos, esculpidos para objetivarem determinadas fórmula métricas ou a (re)combinação entre elas, podemos ver refletida a aspiração *euclidiana* do homem em medir e traçar os elementos da realidade matemática do mundo exterior cujo Criador tanto o inspira quanto o incentiva a recriar. O mesmo princípio epistémico terá originado a reprodução de objetos e ornatos industriais que orgulhosamente as elites da época passavam a usar e ostentavam, prática que pode ser lida como um sinal da emergência, paulatina, de uma certa cultura visual popular.

A leitura da linguagem simbólica perdida da flora, que visamos recuperar, prova como a presença da vegetação na arte do gótico-tardio não se esgota na estrita finalidade ornamental, como salientamos quer através da análise às razões da transversalidade artística do temário, presente nas várias artes, quer através da interpretação da

topografia decorativa com vista a um entendimento de causa simbólica, reconhecível, agora, na semantização do espaço consoante o pano de fundo: heráldico, místico, contemplativo, etc., nos quais os símbolos se associam de acordo com os vários níveis de significação pretendidos.

Este estudo, como outros que vimos dedicados à simbólica, prova que Wiliam Ruskin estava errado ao dizer que a decoração da iluminura “*apareceu só para embelezar*”, afirmação baseada na suposta neutralidade semântica das espécies que se limitariam, de acordo com a historiografia oitocentista, a “enfeitar”. Por extensão do mesmo juízo à decoração pétrea, a evidência do oposto, isto é, do cunho simbólico dos motivos da flora, seria ainda maior se tomássemos à risca o sentido de mero *aggiornamento* proposto por Ruskin para toda a iluminura, mesmo a de origem nórdica. Vejamos que uma mão cheia de espécies estilizadas, bastariam par se cumprir esse mesmo propósito ornamental, ao modo da ornamentação *ao romano* (essa, sim, praticamente asemântica em termos de conteúdo simbólico explícito e impermeável porque altamente estilizada) e não mais de três dezenas delas hiper-realisticamente plasmadas, de forma onerosa, na dura cantaria da ilha, sendo essas mesmas espécies, nalguns casos, pintadas com a cor original das fontes gráficas.

A presença da flora na escultura arquitetónica explica-se pelo jogo estético entre forma e essência, tal como na iluminura nórdica, na qual, a primeira forma de arte se inspira, resultando na articulação entre efeito estético e pressuposto semântico desejado e tendo por fim, sempre, a transmissão dos atributos espirituais, designadamente os atributos alegóricos ligados ao imaginário mariano, que a cultura religiosa, sobretudo a cultura franco-flamengas e alemã, conferia às espécies vegetais no âmbito da iconografia cristã.

Para o terceiro registo da dialética, *marginal*, do conjunto, como vimos, foram deixados no “degrau acima” da estrutura decorada falante os motivos providos de conteúdo moral e filosófico ou de “*significado forte*” (para usar uma expressão da historiografia): das representações grotescas (imagens da inexplicável e atormentadora questão das imperfeições da *Criação*), passando pelos “retratos de época” (marcados por um existencialismo de matriz cristã) às lutas entre homens e bestas (imagens perfeitas da recuperação da ideia clássica da *civilitas*, ou seja, do domínio do reino racional sobre reino da *animalia*).

Apenas o conjunto de motivos hagiográficos e cristológicos dos capitéis da capela-mor estão desinseridos desta *hierarquia microcómica*. A programação do

conjunto, além dos aspetos iconográficos e iconológicos da *nova espiritualidade* emergente traduzida num certo tipo de heterodoxias, pode espelhar um caso, muito interessante, de instrução representativa das composições gráficas manuseáveis, como as gravuras, sobre as composições inamovíveis dos suportes arquitetónicos, como se pode detetar na inserção dos motivos da narrativa quinhentista da Missa de São Gregório.

No limiar da hierarquia simbólica, verificamos como os temas emblemáticos, motivações centrais da ideologia imagética transmitida aos artistas, não marginal, quando inseridos nos enquadramentos arquitetónicos a eles reservados nem de motivos ornamentais se tratam, mas sim de fins simbólicos *ensimesmados*, como de forma muito lúcida Paulo Pereira caracterizou a esfera armilar para definir o fortíssimo aspeto ideológico do emblema enquanto signo de reversão discursiva, contínua, unívoca mas fechada.

A abordagem iconográfica *pluridirecional* no que as artes ornamentais diz respeito clarificou, indubitavelmente, o fenómeno da transposição de um *corpus* de motivos para a escultura em pedra, mas também para a madeira, em especial os motivos vegetais oriundos dos repertórios idênticos das artes da iluminura, da pintura e da gravura do gótico tardio das regiões setentrionais da Europa. Neste ponto o contributo mais significativo do trabalho reside na identificação de mais algumas possíveis fontes gráficas usadas pelos canteiros da Sé do Funchal a juntar ao contexto mental e cultural traçado em que se deu a influência da obra gráfica de Israel Van Meckenem sobre os trabalhos de ornamentação na Península Ibérica, Ilhas Adjacentes e Novo Mundo.

O amalgamento de formas e temas, assim não tão “nacionais” (como há quem o contrário ainda possa pensar;), característico da decoração da Sé do Funchal não constitui mais um caso de *simples impressão digital artística* de um *estilo português*, “fenomenologia” deslocada do terreno artístico, por assim dizer, enquanto perfeita invenção ideológica da era moderna, fomentada pelos historiadores e materializada por restauradores. Para sermos rigorosos com a terminologia em boa verdade se diga termos concluído não existir na Sé do Funchal uma verdadeira “ornamentação manuelina” mas sim uma retórica estética que dispôs de vocabulário decorativo transfronteiriço. Tirando sólidos programas iconográficos de estatuária, o que houve no *manuelino* foram, sim, exemplos tímidos de juízo e invenção decorativa em casos pontuais de fusão de linguagens ornamentais *góticas* e *clássicas*, por vezes, em detrimento do respeito pela sintaxe e o léxico de ambas.

Mesmo na Sé do Funchal, onde a coerência da sintaxe ornamental e lexical ainda é significativa o fenómeno de infiltração de motivos se verifica, constatação da qual decorre a decisão de não atribuímos ao título da tese a designação de um estilo ornamental, na sua mais absoluta aceção. No universo da representação naturalista do gótico tardio praticado em território português não havia fronteiras lexicais ou sintáticas propriamente ditas – mas também no gótico nórdico já que uma composição francesa conjugava sem entraves o rigor botânico com a estilização quimérica de flores imaginárias – pois no repertório de espécies do *Velho Mundo* podiam se intrometer, exemplarmente e com toda a licença, espécies do mundo natural *ignotum* ou do *Novo Mundo*.

Comprovada como fica a origem internacional das formas e temas esculpidos na pedra da Sé madeirense, outra conclusão significativa retirada consiste no desvio (fruto das contingências da mais simples e natural metodologia de investigação iconográfica) do foco da questão do *manuelino* como *arte portuguesa* para o domínio do *manuelino* enquanto *arte europeia*, uma perspectiva que, não sendo inédita, poderá ter seguimento temático no decurso do estudo de obras realizadas no contexto de estaleiros onde se cruzaram artistas “nómadas” (como defendera já o historiador João Barreira;) de várias nacionalidades e se estabeleceram, precisamente, núcleos de formação artística erudita.

A relativa inconsistência iconográfica do *ornamento* icónico parece-nos, agora, justamente, reafirmar a condição complementar do vocabulário solto, de tipo marginal, face à emblemática, de conteúdo discursivo e propagandístico. Os motivos marginais, quase sempre símbolos do mundo quotidiano ou da desordem cósmica que nele tantas vezes se manifestava, prestavam-se a justificar, por antinomia, a ideia de ordem figurada nos emblemas do poder dos homens sobre a terra, fossem os homens da igreja fossem os homens do estado. A condição secundária a que se presta, na arquitetura, a própria *marginalia* não é mais do que a emulação visível do fundamento sagrado da regência material e espiritual do simbolizado, nos emblemas cimeiros, sobre todas as formas de vida do universo cósmico marginalmente aludido.

Dissecado, de modo cirúrgico e exaustivo, como fica o tema a que nos propomos explorar, em termos de contexto histórico-artístico e iconográfico, o repertório de *escultura arquitetónica* da Sé do Funchal, apresenta-se, por fim, como um sistema iconológico expresso na apreensão consciente e ordenada de uma riquíssima diversidade de motivos escultóricos oriundos do mundo artístico do *gótico tardio internacional*

enquanto fundamentos visíveis da universalidade dos elementos emblemáticos constitutivos da própria *simbólica manuelina do poder*.

Bibliografia

AFONSO, Luís Urbano, *O Ornamento e Ideologia: análise da introdução do Grotresco na pintura mural quinhentista*, ed. Colibri. Palmela. 1999.

AGUDO, Caroline de Barrau, “Des Hommes et des pierres: le chantier de la cathédrale de Rodez (Ayeron) et son portail meridional”, in *Carriers et bâtisseurs de la période préindustrielle: Europe et régions limitrophes*, **GÉLY**, Jean-Pierre et **LORENZ**, Jacqueline (Dir.), ed. Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 2011.

ALVES, Ana Maria, *Iconologia do Poder Real no Período Manuelino*, ed. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985.

ANTUNES, Joana Filipa, *Uma epopeia entre o sagrado e o Profano: o Cadeiral de Coro do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, (Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra), Coimbra, 2011.

ARAGÃO, António, *Para a História do Funchal: pequenos passos da sua memória*, ed. DRAC, 1979.

IDEM, *Para a História do Funchal*, (2º edição, revista e aumentada) ed, DRAC, Funchal, 1987.

IDEM, “A Igreja da Encarnação”, in *Atlântico: revista de temas culturais*: 1939.

ATANÁZIO, Manuel Mendes, *A Arte do Manuelino*, ed. Presença, Lisboa, 1984.

Bíblia Sagrada, ed. Difusora Bíblica, 2ª edição, Coimbra, 1999.

AVELLAR, Filipa Gomes, “Epigrafia e Iconografia na igreja de Santa Maria Maior”, in *Monumentos*, nº 19, Lisboa, 2003.

AZAMBUJA, Sónia, *A Linguagem Simbólica da Natureza: A Flora e Fauna na Pintura Seiscentista Portuguesa*, ed. Nova Vega, Lisboa, 2009.

BRAGA, Maria Manuela, “Apontamentos Acerca do Cadeiral”, in *Monumentos*, nº 19, Lisboa, 2003.

CARITA, Rui, “O Sítio da Sé”, in *Monumentos*, nº 19, Lisboa, 2003.

CÓMEZ, Rafael, “Los Grabados de Van Meckenem en la Catedral de Funchal”, in *Monumentos*, nº 19, Lisboa, 2003.

IDEM, “O Mestre-de-Obras da Sé do Funchal Pêro Anes”, in *Isleña*, nº 46, ed. DRAC, Funchal, 2010.

IDEM, “O notável espólio da capela do Loreto”, in *Diário de Notícias*, Revista. – Funchal, 2 de Julho de 1995.

IDEM, *A Arquitetura Militar na Madeira nos Século XV a XVII*, ed. DRAC, Funchal, 1998.

BALTRUŠAITIS, Jurgis, *La Edad media fantástica: antigüedades y exotismos en el arte gótico*, ed. Cátedra, Madrid, 1983.

CHAVES, Luís, *Subsídios para a História da Gravura em Portugal*, ed. Universidade de Coimbra, Coimbra, 1927.

CIRLOT, Juan Eduardi, *Dicionário de Símbolos*, ed. D. Quixote, Lisboa 1997.

CLODE, Peter Luís, *A descendência de D. Gonçalo Afonso D'Avis Trastâmara Fernandes ou Gonçalo Fernandes da Serra de água: o Máscara de Ferro Português*. Funchal. Ed. DRAC, 1983.

DAMASCENO, António, “A Sagração da Sé do Funchal”, in *Islenha*, nº 49, ed. DRAC, Funchal, 2011.

DESWARTE, Sylvie, *Les enluminures de la Leitura Nova (1504-1552): étude sur la culture artistique au Portugal au temps de l'Humanisme.*, ed. Fundação Calouste Gulbenkian; Centro Cultural Português, Paris, 1977.

DIAS, Pedro, *História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822): o espaço atlântico*, ed. Círculo de Leitores, Lisboa, 1992.

IDEM, *A Arquitetura Gótica Portuguesa*, ed. Editorial Estampa. Lisboa 1994.

IDEM, “A arquitetura do gótico final e a decoração manuelina”, in *História da Arte em Portugal*, ed. Alfa, Lisboa, 1993.

IDEM, *A Viagem das Formas*, ed. Editorial Estampa, Lisboa, 1996.

FARIA, Higinio, “Acerca do conjunto de escultura pétrea da Igreja de São Bento da Ribeira Brava”, in *Islenha*, nº 50 (Jan.-Junho), ed. DRAC, Funchal, 2012.

FERNANDES, Nuno Silva, *O Regresso dos Canteiros*, *op. cit.*, ed. Minerva Comercial Sintrense, Batalha, 1990.

FERREIRA, Manuel Juvenal Pita, *A Sé do Funchal*, ed. Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal, 1963.

FIGUEIRA, Luis Manuel Mota dos Santos, *Aspetos Tecnológicos na Decoração da Arquitetura Manuelina*, (Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), Lisboa, 1994.

FOCILLON, Henri, *A Vida das Formas*, ed. Edições Setenta, Lisboa, 1943.

FRUTUOSO, Gaspar, *As Saudades da Terra*, ed. “Funchal 500 Anos”, Funchal, 2007.

HADJINICOLAOU, Nicos, *História da Arte e Movimentos Sociais*, ed. Edições 70, Lisboa, 1989.

HARTHAN, Jhon, *Books of hours and their owners*, ed. Thames and Hudson, Londres, 1978.

GABETTI, Margherita, *Tapeçarias: Renascimento e Barroco*, ed. Presença, Lisboa, 1989.

GOMBRICH, E.H. *El sentido de orden: estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, ed. Gustavo Gili. S.A Barcelona, 1980.

GOMES, Fátima Freitas, “Agostinho de Ornelas e Vasconcelos: o morgado liberal e a decisão criativa”, in *Isleña*, nº 21 (Jul-Dez.), ed. DRAC, Funchal, 1997, p. 108.

GOMES, Saúl, *O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XV*, ed. Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra 1990.

GOMES, João Batista Pereira, **GOMES**, Celso de Sousa Figueiredo, *Degradação e Patologias da Pedra Natural da Sé do Funchal*, in *Monumentos*, nº 19, Lisboa, 2003.

GONÇALVES, Ernesto, “Gil Enes: Mestre da Sé”, in *Das Artes e da História da Madeira*, Vol. III, nº 17-18, Funchal, 1954.

GUERRA, Jorge Valdemar, Funchal: *Breve Cronologia, 1419-1976*, ed. DRAC, (separata da publicação Funchal 500 anos: Momentos e Documentos da Nossa Cidade), Funchal, 2010.

GUILLOUËT, Jean-Marie, *O Portal de Santa Maria da Vitória e a arte europeia do seu tempo: circulação dos artistas e das formas na Europa gótica*, ed. Leiria Textiverso, Leiria, 2011.

LEITE, Sílvia, *O Manuelino como Percurso Simbólico*, ed. Casal Cambra, 2005.

LIZARDO, João, “A chamada *Casa de Colombo* no Funchal e as relações artísticas na Época dos Descobrimentos”, in *Islenha*, nº 12, (Jan.-Jun), Funchal, 1993.

IDEM, “Algumas notas sobre os vestígios manuelinos nos arquipélagos do Atlântico”, in *Islenha*. nº 28 (Jan. - Jun.), ed. DRAC, Funchal, 2001.

IDEM, “Um Reflexo da Sé do Funchal no México: influência manuelina na arquitetura mexicana”, in *Islenha*, nº 15 Jul –Dez 1994.

MALAFIA, Ataíde, *Pelourinhos Portugueses*, *op. cit.*, ed. Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 2005.

MARKL, Dagoberto, *Livro de Horas dito de D. Manuel*, ed. Imprensa Nacional –Casa da Moeda, Lisboa, 1983.

MARRUCCHI, Giulia, **BELCARI**, Ricardo, *Arte Gótica*, ed. Público, Florença, 2006.

MELO, Luís Cardoso de Sousa (transc.), *Tombo 1.º do Registo Geral da Câmara do Funchal: 1º Parte*, ed. DRAC, 1990.

MUCHEMBLED, Robert, *Uma História do Diabo: séc. XII a XX.*, ed. Terramar, Lisboa, 2003, p. 37.

NORONHA, Henrique Henriques, *Memórias Seculares e Eclesiásticas para a Composição da História da Diocese da Sé do Funchal Na Ilha da Madeira*, ed. CEHA, Funchal. 1996.

PARENTE, Ana Maria Gândara, *Escultura Figurativa na Arquitetura Religiosa do Algarve, na Baixa Idade Média* (Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), Lisboa, 1987.

PANOFSKY, *O significado nas artes visuais*, ed. Presença, Lisboa, 1989.

PEREIRA, Fernando Jasmims, *Estudos sobre História da Madeira*, ed. CEHA, 1991.

IDEM, *Vereações da Câmara Municipal do Funchal. Século XV*, Livro de Vereações nº 1297, 1491-92, (fl. 22), ed. CEHA, Funchal, 1995.

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

IDEM, “Os Livros Iluminados no Período Manuelino”, in *História da Arte Portuguesa no Mundo*, ed. Temas e Debates, Lisboa, 1995.

IDEM, “A Simbólica manuelina. Razão, celebração, segredo”, in *História da Arte Portuguesa*, vol. II, Lisboa, 1995.

IDEM, “As grandes edificações”, in *História da Arte Portuguesa*, Vol. II, Lisboa, 1995.

IDEM, *Arte Portuguesa: História essencial*, ed. Temas e Debates, Lisboa, 2011.

PEREIRA, Fernando e **CLODE**, Luiza, *Museu de Arte Sacra do Funchal: Arte Flamenga*, ed. Edicarte, Funchal, 1997.

PROFUMO, Luciana Müller, *El ornamento icónico y la arquitetura 1400-1600*, ed. Cátedra, Madrid, 1985.

QUIÑONES, Ana Maria, *El Simbolismo Vegetal en el Arte Medieval*, ed. Encuentro Ediciones, Madrid, 1995.

RAMOS, Manuel F. Castelo, *Vãos Arquitetónicos do Tardo-Gótico Algarvio* (Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), Lisboa, 1986.

RESENDE, Garcia, Crónica de D. João II e Miscelânea, ed. Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1991.

RIBEIRO, João Adriano, *Ponta do Sol: Subsídios para a história do concelho*, ed. Câmara Municipal da Ponta do Sol, Funchal, 1993.

IDEM, *A Pedra de Cantaria na Madeira*, ed. Calcamar, Funchal, 2003.

ROMS, Cédric, “Carriers de Tonnerre (Yone) et de Troyes (Aube) au Moyen Âge et à l’époque modern”, in *Carriers et bâtisseurs de la période préindustrielle: Europe et régions limitrofes*, **GÉLY**, Jean-Pierre et **LORENZ**, Jacqueline (Dir.), ed. Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 2011.

SANTOS, Joaquim António, “Algumas notas sobre o elemento flamengo nas iluminuras do Registo Geral do Funchal”, in *Islenha*, nº 9, (Jul. - Dez.) ed. DRAC, Funchal, 1991.

SILVA, Celso, *Pedra Natural do Arquipélago da Madeira – Importância Social Cultural e Económica*, Ed. DRAC. Câmara de Lobos, 1997.

SILVA, Fernando Augusto, **MENESES**, Carlos de Azevedo. *Elucidário Madeirense*, (1940) Vol. II, ed. Secretaria Regional da Educação e Cultura, Funchal, 1998.

SILVA, Vieira, “A flora na arte manuelina – representações e significados”, in *Revista Camoniana*, ed. Universidade do Sagrado Coração, Bauru. São Paulo, 1993.

SOARES, Clara Moura, *O Restauro do Mosteiro da Batalha: pedreiras históricas, estaleiro de obras e metres canteiros*, ed. Magno, Leria, 2001.

SOUSA, João José, “Os Mialheiros – Séc. XVI”, in *Islenha*. nº 9 (Jul.-Dez. , ed. DRAC, Funchal, 1991.

OLIVEIRA, Lina, “Estrutura e decoração dos tectos de alfarge”, in *Monumentos* nº 19, Lisboa, 2003.

VASCONCELOS, Joaquim, *A Arte Românica em Portugal*, ed. Dom Quixote (2º ed: 1992), Porto, 1918.

VERÍSSIMO, Nelson, “A Construção da Sé”, in *Monumentos* nº 19, Lisboa, 2003.

VILLAR, Julián Alvarez, “La Introducción del Renacimiento en Salamanca”, in *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, ed. Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1981.

Fontes Eletrónicas:

BARREIRA, Frei Isidoro, *Tractado das significacoens das plantas, flores, e fructos que se referem na sagrada escriptura*, ed. Pedro Craesbeeck, 1622, Lisboa, disponível em: <http://books.google.pt>, (acedido a 19/05/2013).

BRAGA, Maria Manuela, “Alguns dados para o entendimento da iconografia do portal da igreja matriz do Alvor”, in *Medievalista*, Lisboa, nº 3, ed. Instituto de Estudos Medievais FCSH-UN, 2007, acessível em: <http://www2.fcs.unl.pt/iem/medievalista/medievalista3/PDF3/portal-PDF.pdf>, (acedido a 24/08/2011).

IDEM, Maria Manuela, A Marginalia Satírica nos Cadeirais do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e Sé do Funchal, in *Medievalista*, nº 1, acessível em: <http://www.fcs.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA1/medievalista-marginalia.htm> (acedido a 20/08/2013).

CAMUS, Jules, *Os nomes das plantas do Livro de Horas de Ana da Bretanha*, in *Journal de Botanique*, acessível na internet em: <http://uses.plantnet->

project.org/fr/Camus,_Livre_d'heures_d'Anne_de_Bretagne,_1894 (acedido entre 01 e 07 de 2013).

CHARREU, Leonardo, “Apontamentos de gliptografia medieval portuguesa: siglas medievais de Estremoz, in *Almadan*, nº 6, ed. Centro de Arqueologia de Almada, 1997, disponível em:

<http://www.bdalentejo.net/BDAObra/obras/642/PDF/642.pdf> (acedido a 14/06/2013).

CORNWELL, James, *Saints, Sygns, and Símbols: The Symbolic Language of Christian Art*, 2009, acessível em:

<http://books.google.ptb> (acedido a 8/07/2013).

COSTA, Padre Avelino Jesus, *A Virgem Maria Padroeira de Portugal na Idade Média*, disponível em:

http://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/4967/1/LS_S1_02_AvelinoJCosta.pdf (acedido a 9/06/2013).

CUSTÓDIO, Delmira, *A Luz da Grisalha. Arte, Liturgia e História no Livro de Horas Dito de D. Leonor* (Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa), Lisboa, 2010, acessível em: <http://run.unl.pt/handle/10362/5551> (acedido a 5/12/2012).

BARREIRA, Catarina Martins, “A relação entre gárgulas e textos no contexto tardo-medieval em Portugal: preocupações em torno do comportamento do corpo e os pecados”, in *Mirabilia* nº 13, Junho-Dezembro de 2011, disponível em: http://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/2011_02_06.pdf, (acedido a 07/08/2013).

IDEM, “O historiador João Barreira, o manuelino e o conceito de 'nomadismo artístico’”, acessível em: http://www.academia.edu/3475087/O_historiador_Joao_Barreira_o_manuelino_e_o_conceito_de_nomadismo_artistico (acedido a 07/08/2013).

BRUGGMAN, Wallace Mary, *The Strawberry in Religious Paintings of the 1400`s*, acessível em: <http://www.nal.usda.gov/pgdic/Strawberry/book/boktwo.htm>, (acedido a 1/07/2013).

FONSECA, Pedro Carlos Louzada, *A nobreza cristológica de animais no bestiário medieval: o exemplo do Leão e do Unicórnio*, in *Revista Mirabilia*, dezembro, nº 9, 2009, acessível em: http://www.revistamirabilia.com/nova/images/numeros/2009_09/07.pdf, (acedido a 02/07/2011).

GABAUDAN, Paulette, “La Iconografía de la Universidad de Salamanca: El Mito Imperial”, in *cuadernos de arte e iconografía*, nº 13, disponível em: <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai135.html> (acedido a 15/08/2013).

GIVENS, Jean, “The Garden outsider the Walls: Plant Forms in Tirteenth-Century English Sculpture”, in **MACDOUGALL**, Elisabeth, *Medieval Gardens*, ed. Dumbarton Oaks, Washington, 1986, acessível em: <http://www.hort.purdue.edu/newcrop/rubusicon.pdf> (acedido a 6/07/2013).

HERNANDO, González Irene, *El Tetramorfo*, Universidade Complutense de Madrid, acessível em:

<http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento37889.pdf> (acedido a 10/08/2013).

SÉNECA, Ana, *Notas de Morfologia Externa de Plantas Vasculares*, Porto, 2001, acessível em: <http://www2.fc.up.pt/pessoas/aseneca/morfext.pdf> (acedido a 23/11/2012).

SILVA, Fernando Roussado, *Técnicas da Escultura em Pedra: algumas reflexões sobre o talhe em pedra* (Dissertação de mestreado apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa) Lisboa, 2010, disponível em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/3608> (acedido a 17/09/2012).

STOKES, John S., *Flowers of Our Lady Growing at The Cloisters* (1965) in http://campus.udayton.edu/mary/resources/m_garden/marygardensmain.html (acedido a 19/05/2013).

IDEM, *Daffodil, Affodil, Narcissus poeticus*, Cfr. <http://blog.metmuseum.org/cloistersgardens/2009/04/09/daffodil-affodil/narcissus-poeticus-8-med-a-z/>. (acedido a 5/07/2013).

LARKIN, Deirdre, *Saint or sprite?* in <http://blog.metmuseum.org/cloistersgardens/> (acedido a 19/05/2013).

LESLIE, Ross, *Medieval art: a topical dictionary*, 1996, disponível em: <http://books.google.pt>. (acedido a 19/05/2013).

LAWRENCE, Crockett, “The Identificatin of a Plant in the Unicorn Tapestries”, acessível em: www.metmuseum.org/.../1512783.pdf.bannered.pdf (acedido a 05/05/2013).

OVÍDEO, *Os Fastos*, (trad. de António Feliciano de Castilho), v. 389, p. 47-49, Obra disponível em: <http://books.google.com.br> (acedido a 06/08/2013).

VORAGINE, Jacques, *Legenda Dourada*, p. 12, acessível em: <http://www.aug.edu/augusta/iconography/> (acedido a 07/08/2013).

Dicionário de Símbolos: Herder Lexicon - Symbole, ed. Pensamento-Cultrix, 2013, São Paulo. Disponível na internet em: <http://books.google.pt> (acedido a 5/06/3013).

Plant Symbolism, acessível em: <http://www.bishopspalacewells.co.uk>, (acedido a 9/07/2013).

The Medieval Bestiary: <http://bestiary.ca/beasts/beast262.htm>, (acedido a 03/08/2013).

Arquivo Nacional Torre do Tombo:

Leitura Nova: <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4223191> (acedido a 06/08/2013)

Base de dados de iconografia medieval da FCSH:

<http://imago.fcsb.unl.pt/?loc=4> (acedido a 10/04/2013).

Biblioteca Nacional de França:

Livro de Horas de Ana da Bretanha: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52500984v>
(acedido a 8/02/2013).

Livro de Horas de Charles de Angouleme:
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432895r> (acedido a 28/03/201).

Biblioteca Nacional da Holanda:

Livro de Horas de Trivulzio:
<http://www.kb.nl/bladerboek/trivulzio/browse-en/book.html> (acedido a 27/03/2013).

Morgan Library, Corsair, Nova York:

<http://utu.morganlibrary.org> (acedido a 27/03/2013).

http://docs.moleiro.com/in_fr_GHAB_XI_07.pdf (acedido a 27/03/2013).

Base de dados de manuscritos gerida pela Universidade de Berkeley, Califórnia:

<http://bancroft.berkeley.edu/digitalscriptorium/> (acedido a 23/03/2013).

Base de dados de manuscritos da British Library:

<http://www.bl.uk/manuscripts/BriefDisplay.aspx> (accedido a 12/02/2013).