

MICHAEL SYLVIUS PROESBITER CARDINALIS. *O discurso simbólico da rinascitá ao serviço da exaltação do indivíduo.*

Isabel QUEIRÓS^{1*}

RESUMO:

Os patronos e os artistas dos séculos XV e XVI não ressuscitaram o panteão clássico porque os homens medievais não o suprimiram, pelo contrário, trabalharam no sentido de preservar a linguagem clássica integrando-a no simbolismo Cristão. Esta já complexa gramática será enriquecida graças a três feitos que ocorrem ao longo daqueles dois séculos: os Descobrimentos, a exegese dos autores clássicos, e maior intimidade com a cultura grega. Entusiasmados com o manancial de nova informação, os coetâneos dão corpo a criações, por vezes "híbridas", que claramente possuem uma intenção enciclopédica evocativa da virtú do mecenas. Nesse sentido apresentamos como exemplo notável o cadeiral do coro alto da Sé de Viseu.

ABSTRACT:

The fifteenth and sixteenth century's sponsors and artists didn't brought back to life the classical pantheon since the medieval men didn't erased it, on the contrary, they worked to preserve the classical language wich was to be absorbed by the Christian symbolism. This already intricate grammar will be improved thanks to three fundamental deeds, wich occur along those two centuries: the Discoveries, the exegesis of the classic authors, and further intimacy with the Greek culture. Thrilled with the amount of new knowledge, the contemporary give life to creations, hybrid ones sometime, that clearly show an encyclopaedically intent evocative of the virtú of the commissioner. In this sense we present as remarkable example the choir stalls of the Viseu's Cathedral high choir's.

1. NOTAS INTRODUTÓRIAS

Ausente do país desde 1540, D. Miguel da Silva, outrora bispo e agora cardeal de Viseu², encomenda um cadeiral para o coro alto da sua Sé, o qual se encontra concluído em

^{1*} Doutoranda em História da Arte Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

² A 2 de Dezembro de 1541, António Ribeiro escreve ao conde de Portalegre explicando que D. Miguel da Silva havia sido designado cardeal de Viseu porque o título de cardeal de Portugal estava, naturalmente,

1544³, sobre o qual manda colocar a seguinte inscrição: “MICHAEL SYLVIUS PROESBITER CARDINALIS TITULI BASILICAE SANCTORUM DUODECIM APOSTOLORUM ANNO 1544. EPISCOPUS VISENSIS. SEDENTE PAULO TERTIO PONTIFICE MAXIMO, ET REGE JOANNE TERTIO PORTUGALIAE”⁴. Sob ela dispôs um documento ímpar do Renascimento português que cativa pela vivacidade narrativa e notável semântica que a sustenta. Esta súplica da tratadística coeva encontra-se porém incompleta⁵ e a sua organização original foi alterada⁶. Percebemos instantaneamente que qualquer leitura da obra será sempre parcelar e contará com uma razoável dose de subjectividade em



Figura 1: Cabeça de Medusa representada numa das misericórdias da segunda fiada de cadeiras, na qual se encontra a cadeira episcopal.

virtude das razões aduzidas e do deserto documental e bibliográfico em torno do tema. Não temos contudo um propósito monográfico, e, como tal, não nos foi possível resistir à tentação de abordar este complexo universo iconográfico produto do cruzamento de três linguagens distintas apenas articuladas coerentemente no âmbito da conjuntura renascentista em que a obra foi engendrada. O cadeiral introduz-nos no âmago do universo humanista, cujo cimento tem como ingredientes a dimensão ética e metafísica das linguagens clássica e cristã bem como a dimensão experimental derivada dos Descobrimentos.

2. A composição do discurso simbólico

Daremos agora início a uma viagem cujos percursos não se querem lineares ou estanques contemplando forçosas encruzilhadas de molde a uma mais produtiva apreensão dos tópicos, a saber: o carácter enciclopédico do conjunto; os temas centrais; e as ingerências na composição final.

A primeira impressão que nos fica ao depararmo-nos com o cadeiral é inexoravelmente a de nos encontrarmos perante uma enciclopédia talhada em madeira de castanho. Se ao voltarmos uma misericórdia encontramos Hesíodo, na seguinte acena-nos S. Paulo, entre uma cabeça de Medusa apavorada ao perceber o exacto

reservado para o cardeal infante D. Henrique que seria também nomeado em breve. Cf. transcrição de SILVA, Luiz Augusto Rebello da Silva – *Corpo diplomático português*. Tomo IV. Lisboa: Ordem da Academia Real de Sciencias de Lisboa, 1870, pp. 384-388.

³ Tal como nos informa PEREIRA, Manoel Botelho Ribeiro – *Diálogos Moraes e Políticos*. Viseu: Junta Distrital, 1955, pp. 474-478.

⁴ Idem.

⁵ Não conhecemos o número exacto de cadeiras que a compunham. Através da experiência *in loco* percebemos que seriam mais do que as que subsistiram das quais apenas trinta e duas se encontram no coro alto da Sé e as restantes sete no coro da igreja do Seminário Maior de Viseu. Estas últimas foram objecto de uma iniciativa de conservação que lhes retirou a velatura negra que apresenta o espólio da Sé e lhes devolveu a cor natural da madeira de castanho em que foram talhadas.

⁶ Como atesta uma pintura, existente no Museu da Sé, elaborada no século XX, por um autor local, e na qual é patente uma diversa organização das cadeiras.

momento da morte e a alegoria da Ásia, representada pelo camelo⁷, surge-nos um ornitorrinco. Detectamos a linguagem clássica, identificamos os elementos cristãos e os apontamentos exóticos. Com estas constatações impõe-se decididamente uma hierarquia quantitativa. Sobre todo o conjunto prevalece a gramática clássica, não apenas ao nível do discurso mitológico, mas com assinalável presença no campo decorativo, tal como se nos encontrássemos perante um álbum de gravuras, enquanto a informação directamente relacionada com a epopeia dos Descobrimentos é pontual.

Toda a composição é complementada por um soberbo conjunto ornamental que responde precisamente ao mencionado espírito enciclopédico que preside à obra e segundo o qual os motivos se sucedem como num elenco, evidenciando a refinada cultura do encomendante⁸, conhecedor da cultura europeia coeva e da realidade italiana na qual se movia com total à-vontade, enquanto sublinham o tema transversal do sacrifício. Nove misericórdias assumem a forma de vasos romanos com ornamentações diversas, existe igual desvelo no cuidado empregue na representação das várias cartelas, dos mascarões, do ramo de folhas de acanto, dos cornos da abundância – símbolo ligado à Europa, a Itália e a Roma⁹ – e da flor-de-lis. Além dos elementos descritos e a acentuar o tema sacrificial talhou-se um bellissimo bucrâneo (fig. 2), ornamento que, comum nos frisos dos templos romanos, surge desenhado nas métopas de um entablamento dórico no Capítulo III do Livro IV da edição de Vitruvius de 1511¹⁰. Para este motivo Diego de Sagredo dá a seguinte explicação, referindo-se à decoração das métopas: “...y en ellas se formavan ... y vasos de diversas maneras y viejas cabeças de buey y otras cosas cõvenientes a las cerimonias delos sacrificios”¹¹. Aqui, porém, a convencional cabeça de touro transfigura-se em cordeiro aludindo ao sacrifício de Cristo consubstanciado na representação do *Agnus Dei*.



Figura 2: Bucrâneo representado na misericórdia de uma das três cadeiras situadas na primeira fiada que compõem o conjunto à direita da cadeira episcopal.

Tendo em mente o esclarecimento de Sagredo, podemos deduzir que o cadeiral tivesse sido pensado exactamente nesses termos: como um friso no qual seria representada uma concepção cosmogónica ou narrado um momento histórico. De facto, ao observar o conjunto percebemos algo de ambos. Gradualmente tomamos

⁷ “Il Camello è animal molto proprio dell’ Asia, & de essi si servono più, che di ogn’altro animale.” PERUGINO, Cesare Ripa – *La Novissima Iconologia del Signore Cavalier Cesare Ripa*. Padova: Pier Paolo Tozzi, 1625, p. 440 e 441.

⁸ Para aprofundamento da questão em torno da formação e vivência do mecenas na Europa quinhentista *vide* DESWARTE, Sylvie – *Il “Perfetto Cortegiano”D. Miguel da Silva*. Roma: Bulzoni Editore, 1989. ISBN 88-7119-027-0 e DIAS, José Sebastião da Silva – *A política cultural da época de D. João III*. Vol. I. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1969.

⁹ PERUGINO, Cesare Ripa, *op. cit.*, pp. 438, 338 e 342 respectivamente.

¹⁰ POLLIO, Marcus Vitruvius – *De architectura*. Veneza: Giovanni Tacuino, 1511.

¹¹ SAGREDO, Diego de – *Medidas del Romano*. s.l.: s.n., 1549.

consciência de dois discursos paralelos: o escatológico, adequado ao enquadramento espacial; e um outro de cariz biográfico, espelho da realidade temporal, mais subtil porém contundente. Este último desvela-nos o encomendante da obra, não somente através de indícios, como o é a presença da *tabula ansata* (fig. 3) enquanto elemento puramente decorativo que se torna aqui uma marca da erudição clássica do mecenas¹², como também através de referências explícitas que adiante exploraremos.



Figura 3: Representação de moldura em tabula ansata numa das misericórdias das cadeiras que actualmente integram o cadeiral do Seminário Maior de Viseu.

3. Alusões biográficas

O artista comprova ser um exímio retratista (fig.7) traçando fisionomias de ambos os sexos, diferentes etnias e de todas as faixas etárias. Os rostos não são na sua maioria identificáveis, todavia três deles pertencem a religiosas e fazem certamente alusão às idades do homem, objecto de reflexão dos intelectuais e artistas durante o Renascimento dada a sua finalidade pedagógica e moral. Ora, o retrato conhece, nestes séculos de redescoberta individual, um impressionante desenvolvimento, o homem já não é representado em referência ao sagrado mas por si mesmo. O que se pretende, contudo, não é um simples exercício de representação fisionómica, a individualidade no renascimento surge intimamente ligada quer ao estatuto quer ao destino do indivíduo, ou seja, “*La individualidad fue una condición en relación con el poder, la riqueza, el valor e la cultura.*”¹³ Esta tipologia assume assim uma função de expressão de poder e igualmente de perpetuação da vida, valores e obra do representado¹⁴, é nesse sentido que o próprio D. Miguel da Silva, segundo cremos, se faz representar numa das misericórdias ostentando o barrete doutoral¹⁵ cuja forma evoca em simultâneo o capelo cardinalício (fig.4), resumindo numa única insígnia o seu poder temporal e espiritual. Outra representação deveras

¹² Este tipo de moldura foi caro a Miguel da Silva que o utiliza também na ornamentação exterior da igreja de S. João da Foz. É contudo um elemento que não conhece grande difusão no país, sendo as suas aplicações muito esporádicas e nunca enquanto símbolo em si, mas sim na sua verdadeira função de emolduramento. Sobre as restantes ocorrências deste elemento decorativo consultar BARROCA, Mário Jorge – *As fortificações do litoral portuense*. Lisboa: Edições Inapa, 2001. ISBN 972-8387-94-6.

¹³ ALCAIDE, Víctor Nieto e CHECA, Fernando – *El Renacimiento*. Madrid: Ediciones Istmo, 2000. ISBN 84 – 7090 – 108 – 7, p. 119.

¹⁴ A arte do retrato desenvolve-se neste período em paralelo com a do monumento funerário tendo ambas por objectivo essencial a exaltação do indivíduo. Cf. ALCAIDE, Víctor Nieto e CHECA, Fernando – *El Renacimiento*. Madrid: Ediciones Istmo, 2000. ISBN 84 – 7090 – 108 – 7, p.118.

¹⁵ Diogo Barbosa Machado advogando a formação do nobre em Paris diz-nos que ele aí obteve o grau de doutor em “...*Sciências mayores...*”, cf. MACHADO, Diogo Barbosa – *Biblioteca Lusitana*. 4 Tomos. Coimbra: Atlântida Editora, 1966, p.483. Contudo, é o próprio Miguel da Silva que num a carta para o cabido de Viseu, recomendando Simão Vaz para um cargo que exigia um letrado em cânones, revela a sua formação ao afirmar “...*me criei no estudo com elle...*”, cf. *Correspondência do Cabido da Sé de Viseu*. AMG/ DA/ COR/ 038.

interessante, emoldurada por uma cartela, sugere-nos as feições do próprio monarca português¹⁶. A sustentar esta teoria temos a representação da flor-de-lis, símbolo heráldico dos Farnese, que Alexandre Farnese transportou para o brasão pontifício aquando da sua eleição em 13 de Outubro de 1534. Esta trilogia representativa reflecte, como podemos verificar, a inscrição que Manuel Botelho Pereira transcrevera no século XVII e vai de encontro à mensagem que os *tondi* colocados nas chaves da abóbada do claustro da Sé nos transmitem, ritmando as pedras de armas dos Silvas ora sob o barrete episcopal ora sob o capelo cardinalício. De facto, não só o capelo cardinalício havia sido concedido a D. Miguel da Silva por Paulo III, em 1539, como fora uma das causas da ira do monarca contra o bispo de Viseu. Desnaturalizado em 1542, o agora cardeal de Viseu inscreve com carácter de perenidade, naquela que continúa a considerar a sua Sé, a inalterável afeição pelo país natal, perpetuando igualmente a sua glorificação na qualidade de homem de letras e alto dignitário da Igreja.



Figura 4: Retrato de cardeal ou doutor emoldurado por cartela, talhado numa das misericórdias das cadeiras que actualmente integram o cadeiral do Seminário Maior de Viseu.

4. Diegese do sagrado

Como havíamos dito, concomitante com esta narrativa temporal desenrola-se um discurso escatológico. A questão sacrificial que anteriormente nos foi sugerida pela presença dos vasos e do bucrâneo, que assumem uma função propedéutica, desenvolve-se em toda a extensão do cadeiral, naturalmente com um acentuação na temática da Ressurreição. Com essa orientação encontramos numa outra misericórdia um robusto leão¹⁷ que instantaneamente evoca a ressurreição de Cristo, uma vez que se cria, na Antiguidade, que a leoa guardava os nados mortos durante três dias até ao regresso do leão que os trazia à vida com o seu rugido assim como ao terceiro dia Deus devolveu a vida ao Seu Filho¹⁸, porém o felino tem uma serpente enroscada no pescoço que longe de ser uma menção demoníaca nos remete para uma explicação diversa, convence-nos de que estamos perante uma representação de Éon, “*être existant de toute éternité*”¹⁹,

¹⁶ Curiosamente, as duas personagens retratadas apresentam-se com o rosto barbeado enquanto as duas personagens históricas costumavam fazer-se representar com barba.

¹⁷ Sobre os diversos significados do leão e de outros animais no *Physiologus* consultar: DOUGLAS, Norman - *Birds and beasts of the Greek anthology*. London: Chapman and Hall, 1928; EVANS, E. P. - *Animal Symbolism in ecclesiastical architecture*. London: W. Heinemann, 1896;

Acerca do mesmo assunto nos Bestiários medievais: ALLEN, J. Romilly - *Early Christian Symbolism in Great Britain and Ireland before the Thirteenth Century*. London: Whiting & Co., 1887; THEOBALD, Bishop - *PHYSIOLOGUS*. A metrical Bestiary of twelve chapters by Bishop Theobald. London: John & Edward Bumpus, 1928.

¹⁸ EVANS, E. P., *op. cit.*, pp. 47-48.

¹⁹ BATTISTINI, Matilde - *Symboles et Allégories*. Paris: Hazan, 2004. ISBN 2 85025 914 4, p.17.

que neste caso particular encaramos como evocação manifesta do “*début d’un nouvel ordre spirituel*”²⁰ da qual D. Miguel da Silva acreditava certamente ser um emissário, e que resultaria por certo numa revitalização da Igreja, abalada pela heresia, sobretudo a nível pastoral, reforma da qual foi grande defensor, promovendo a formação académica dos clérigos da sua diocese²¹. A temática da Salvação culmina na misericórdia da cadeira episcopal com a representação do pelicano picando o peito e alimentando as crias com o próprio sangue. Tal como Cristo amou profundamente a humanidade



Figura 5: Cavalo com cauda de serpente representado no apoio de braço direito da cadeira do deão.

e sacrificou a sua existência física em função da remissão dos pecados humanos oferecendo-lhe, como alimento espiritual e purificador, o seu próprio sangue, os bestiários medievais²² referem que o pelicano três dias após matar os seus filhos, em virtude dos ataques a que eles o sujeitam, os ressuscita aspergindo-os com o sangue que brota do peito que ele próprio bica.

De facto, a cadeira episcopal merece da nossa parte uma atenção especial, e a abertura de um parêntesis, não tanto pelo destaque próprio da

sua natureza, mas porque ligado a ela há um facto indiciador de que o cadeiral colocado no coro alto em 1544²³ poderá ter sido riscado pelo menos uma década antes, existindo semelhanças com a cátedra de S. Pedro na pala pintada por Vasco Fernandes entre 1529-1535²⁴. Tal realidade leva-nos a ponderar se o desenho para a cadeira episcopal poderá ter servido de modelo para a cátedra do santo. Esta última é muito mais parca em pormenores decorativos do que a cadeira episcopal ainda assim se verifica uma similitude na ornamentação dos apoios dos braços: ambas ostentam poderosos dragões completamente rendidos aos encantos de pequenos *angelotti* ou *putti* que se sentam no seu dorso descontraidamente em posturas travessas.

Naturalmente, a mensagem apocalíptica não podia deixar de estar presente pelo que figuram nos apoios de braços da cadeira que estaria reservada ao deão um cavalo alado com cauda de serpente (fig. 5), à direita, que mais evoca Pégaso do que os cavalos apocalípticos cuja “... cabeça ... parecia de leão...” e que tendo caudas de serpente estas “...têm cabeças...”²⁵, efectivamente a representação do cavalo com cauda de serpente

²⁰ Idem.

²¹ Tal preocupação é patente na correspondência trocada com o cabido da Sé de Viseu durante o seu episcopado. Vide SARAIVA, Anísio Miguel de Sousa – *Catálogo do Arquivo do Museu de Grão Vasco [I]*. [1 CD-Rom] Viseu: Instituto dos Museus e da Conservação/ Museu Grão Vasco, 2007. ISBN 978-972-776-352-8.

²² Vide supra nota 11.

²³ Esta data não pode, logicamente, ser tomada como irrefutável à falta de documentação que a sustente além da inscrição supra mencionada.

²⁴ Espaço temporal sugerido por RODRIGUES, Maria Dalila Aguiar – *Modos de expressão na pintura portuguesa: o processo criativo de Vasco Fernandes (1500 – 1542)*, p.201.

²⁵ Apocalipse 9, 17-19.

em composições renascentistas não é invulgar nem inerente ao contexto religioso como podemos ver na alegoria de Roma Imperial que Francisco de Holanda copiou para o seu *Álbum de Antigualhas*²⁶ ou nos cavalos do carro de Neptuno presentes no tratado de iconografia de Vincenzo Catari²⁷; à esquerda um gafanhoto que espelha com mais fidelidade a descrição de S. João, apesar de não ter ferrão na cauda - que mais uma vez é uma cauda de serpente - nem cabelos compridos, possui rosto humano e asas não próprias de insecto, mas de ave. Para além destes imponentes animais todo o cadeiral contém referências apocalípticas reproduzindo vários tipos de rostos demoníacos, de dragões e de serpentes motivo este especialmente adequado ao remate das superfícies estreitas e compridas que são os apoios dos braços.

Em conexão com a temática do sacrifício de Cristo e como consequência do apocalipse é abordada a salvação das almas pelo que se representa um belíssimo rosto de Plutão, enquanto deus dos infernos, que disputa as almas com Deus e, obviamente, também Mercúrio está presente, evocando S. Miguel Arcaño²⁸, pela sua qualidade de psicopompo. Neste momento temos obrigatoriamente que referir a advertência de Jean Seznec²⁹ acerca da inclusão de figuras míticas em esquemas enciclopédicos de decoração e da transformação dos deuses pagãos em "...*meros elementos num universo Cristão*".³⁰, consequência do processo contínuo de apropriação do vocabulário clássico pelo cristianismo desde o seu alvorecer, e cuja consumação se dá em absoluto precisamente durante o Renascimento, momento em que o próprio pontificado está preparado para absorver, nas composições que encomenda, a cosmogonia clássica enquanto invólucro para a sua mensagem. Em face do alegado, percebemos que o discurso alegórico do cadeiral não se centra apenas no recurso aos temas da mitologia clássica, cruzando-os com os seus equivalentes dos Bestiários, por exemplo, relativamente ao tema da condução das almas não encontramos apenas o deus emissário dos deuses mas também um cão, animal a quem se reconhece em várias culturas a faculdade³¹ de psicopompo.



Figura 6: Corpo de três cadeiras situadas na primeira fiada do cadeiral, à esquerda da cadeira episcopal. Nas misericórdias estão representados um sátiro, um suíno e um vaso.

²⁶ HOLANDA, Francisco de – *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989. ISBN 972-24-0733-3, desenho 3v.

²⁷ REGGIANO, Vincenzo Catari – *Le vere e nove imagini degli dei delli Antichi*. Padova: Piero Paolo Tozzi, 1615, p. 228.

²⁸ Sobre a assimilação de figuras pagãs a personagens cristãs consultar MUELA, Juan Carmona – *Iconografia Clássica*. 4ª ed. Madrid: Istmo, 2008. ISBN 978-84-460-2939-7.

²⁹ SEZNEC, Jean – *The Survival of the Pagan Gods*. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art. New York: Princeton University Press, 1972, pp.122-147.

³⁰ Idem, p.137.

³¹ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain – *Dicionário dos símbolos*. Lisboa: Editorial Teorema, 1982. ISBN 972-695-215-8, pp.152-155.

Com o intuito de enriquecer os assuntos fulcrais, o encomendante pretendeu por um lado enaltecer determinadas virtudes, e por outro advertir para os vícios mais condenáveis, recorrendo à mesma articulação entre mitologia clássica e simbolismo cristão e submetendo as representações a um notável espírito de síntese. Figuram seis vícios capitais: a Soberba apresenta-se sob a forma de rei Midas com as acentuadas orelhas de burro sob a tiara que lhe cinge a cabeça, as orelhas



Figura 7: Rosto aristocrático representado na curva do painel lateral de uma das cadeiras.

de burro são sinónimo da falta de ponderação que este vício implica resultado da estultice própria dos arrogantes³² convencidos da sua superioridade, tal foi o caso do rei que se manifestou sem que ninguém lho tivesse solicitado durante o julgamento de Apolo; a Avareza traduz-se numa mão que se cerra em torno de um saco de moedas³³, a mão do avaro cuja bolsa de dinheiro se transforma para ele em objecto de veneração; a Inveja materializa-se numa belíssima cabeça de Medusa (fig. 1), porque como nos diz Cesare Ripa³⁴ à sua figuração convêm as serpentes no lugar dos cabelos devido aos seus maus pensamentos, porque destila constantemente veneno e está sempre pronta a causar dano aos outros; a Luxúria surge estampada no rosto do Sátiro que é a sua representação clássica³⁵; o pecado da Gula é-nos sugerido pelas representações de suínos, animais associados ao desbragamento em geral, característica que os liga também à luxúria e à avareza³⁶, extremamente gulosos são capazes de comer sem parar³⁷; a Preguiça, na sua forma mais condenável, a acédia, é encarnada por uma pequena tartaruga sinónimo de ócio e indolência³⁸. Por sua vez, enunciam-se apenas duas virtudes teológicas: a Fé e a Caridade. A primeira virtude teológica é materializada na forma de golfinho, alegoria de fé e de Jesus Cristo³⁹, enquanto para representar a Caridade se recorre a um dos seus atributos, o arminho⁴⁰, que nesta figuração sustém no dorso a sua cria.

Esta nossa proposta de leitura iconográfica não esgota de todo o cosmos simbólico da obra em análise tal é a riqueza do seu universo alegórico povoado de sereias, grifos,

³² PERUGINO, Cesare Ripa, *op. cit.*, p.49.

³³ Idem, p.58

³⁴ Idem, p.333.

³⁵ Idem, p.403.

³⁶ Lucas 15, 11-32.

³⁷ PERUGINO, Cesare Ripa, *op.cit.*, p.284.

³⁸ Idem, p.7.

³⁹ IMPELLUSO, Lucia – *La nature et ses symboles*. Paris: Hazan, 2004. ISBN 2 85025 919 5, p.350.

⁴⁰ Idem, p.228.



Figura 8: Corpo de duas cadeiras situadas na primeira fiada do cadeiral, à esquerda da cadeira episcopal.

Sagitários entre outras criaturas fantásticas que convivem amavelmente com o reino animal habitado por aves, como é o caso do belíssimo cisne cuja representação na mesma cadeira onde encontramos um símio com rosto humano, ser híbrido associado ao logro, indicia hipocrisia, pois sob a sua penugem branca esconde uma carnação negra⁴¹, répteis, e animais marinhos os que são disciplinados pela figura de Neptuno. Mesmo não esvaziando o repertório de significados que se nos oferecem, expusemos amplamente o seu carácter enciclopédico que conforme nos foi dado compreender deriva tanto da erudição do encomendante e da sua vivência quanto de uma tradição

medieval, de que são evidentes os vestígios quer na simbologia atribuída ao reino animal quer no universo mitológico, exercício que nos permite ver que estamos perante uma amostragem transversal das iconografias pagã e cristã bem como das opções ornamentais clássicas com apontamentos do conhecimento de novas realidades veiculado pelos Descobrimientos do que é belíssimo exemplo um delicado rosto de jovem negra, que singularmente apresenta semelhanças com a Vénus negra, alegoria da África, que Rubens representará cerca de oito décadas mais tarde na sua obra *Os quatro continentes*. Abordamos concisamente os assuntos centrais que ancoram a composição artística sendo o tema central a Salvação que se enaltece como resposta veemente às heresias contemporâneas as quais em grande parte derivavam do progressivo abandono a que os fiéis se sentiam votados pela Igreja⁴². E, finalmente, fomos progressivamente compreendendo o quanto a obra tem de contribuição directa do mecenas não só pelos indícios de narrativa biográfica que apontamos, mas também pelo desfile de informação que percorre o cadeiral e que não pode derivar de outra fonte senão da sua paixão pela cultura clássica que bebera não só na formação europeia e na experiência de duas décadas⁴³ do Vaticano, na intimidade da corte pontifícia, como também da apreciação *in loco* das produções de Roma Antiga e dos artistas seus contemporâneos.

5. Considerações finais

Resta-nos tecer duas considerações finais, que sacrificamos até agora em função da leitura iconográfica, a primeira relativamente à obra em si e a segunda em relação ao seu alcance ideológico.

⁴¹ PERUGINO, Cesare Ripa, *op.cit.*, p. 291.

⁴² Para este tema consultar duas obras de referência: CHAUNU, Pierre – *O tempo das Reformas (1250 – 1550)*. A crise da Cristandade. Vol. I. Lisboa: Edições 70, 2002. ISBN 972-44-0888-4 e DELUMEAU, Jean – *A civilização do Renascimento*. Lisboa: Edições 70, 2004. ISBN 972-44-1178.

⁴³ A embaixada de D. Miguel da Silva junto da Santa Sé decorre, grosso modo, entre 1515 e 1525.

A qualidade da obra de talha é inquestionável, comparável à qualidade do desenho e à articulação narrativa, perante tal realidade é impraticável que não questionemos a sua autoria. Parece-nos que a reconhecida erudição do mecenas, que origina esta obra impar, não surtiria qualquer efeito no sentido de equiparar o conteúdo à forma tal como é o caso. Vejamos, não negando que existissem exímios executores no país que pudessem ter concretizado a obra de talha, duvidamos contudo que o seu repertório iconográfico encontrasse este nível de sofisticação, uma vez que ele contraria no seu todo o “*sentido de quase marginalidade experimental*” que refere Vítor Serrão ao analisar as vias de penetração do Renascimento italiano em Portugal.⁴⁴ É verdade que alguns pormenores demonstram menor qualidade técnica e que algumas figurações não se devem certamente à vontade do encomendante, que inclusive estava ausente do país, pelo menos à data da sua conclusão, mas todo o conjunto clama uma superintendência italiana, independentemente da execução poder ter ficado a cargo de uma oficina nacional e, possivelmente, até local. Deste modo abre-se a perspectiva de que a sua concepção e supervisão tenha sido entregue ao mestre André Italiano vedor das obras de carpintaria do bispo de Viseu, conforme nos desvenda uma carta de Francisco Toscano, datada de 1542, pela qual o corregedor do Porto informa D. João III que com a fuga do bispo se havia de pagar em reis “...6 000 a mestre Andre italiano vedor das obras suas de carpintaria...”⁴⁵.

Tornou-se notório ao longo da anterior reflexão que a obra foi concebida tendo em vista um alcance que ultrapassa largamente o hemisfério sagrado. Não se podendo logicamente constringer esta dimensão, percebe-se por duas vias distintas uma intenção de exaltação do mecenas humanista. Em primeiro lugar, e de forma explícita, retratam-se os protagonistas de uma história de vida ou evocam-se através dos seus símbolos heráldicos, em segundo lugar através da alegoria enuncia-se o desfecho da crónica. É forçoso perceber que a atribuição da dignidade cardinalícia a D. Miguel da Silva por Paulo III coloca ao rubro as relações entre aquele e a coroa portuguesa, independentemente de outras razões que subjazam à indisposição entre o monarca e o bispo de Viseu, concomitantemente é este episódio que definitivamente consagra a sua vitória, ainda que à custa do seu sacrifício pessoal originado por desnaturalização perpétua, sobre o país que desejou verdadeiramente cultivar e que soberbo o renegou. Clarifica-se o cotejo entre o tema central da composição, o Sacrifício, e a biografia de Miguel da Silva que a bem da sua compreensão se faz representar com a mais evidente insígnia da sua formação humanista. Tal como Cristo renegado e sacrificado pelos seus ressuscita para a vida eterna também o mecenas assegura a sua eternidade, após o sacrifício, enquanto cardeal de Viseu e mecenas humanista, por via desta obra que reflecte todos os seus atributos culturais. Tal postura vai de encontro à própria cultura de uma época em que se torna habitual a representação do encomendante, quer pelo retrato quer pela alegoria, com vista a exaltar os seus traços de personalidade e o seu percurso de vida que lhe conferiram, graças ao mérito próprio, o seu estatuto de indivíduo poderoso, rico e erudito, sempre com desejo de eternização na história.

⁴⁴ SERRÃO, Vítor – *O Renascimento e o Maneirismo*. História da Arte em Portugal. Vol.3. Lisboa: Editorial Presença, 2002, p.55.

⁴⁵ IANTT – *Corpo Cronológico*, Parte I, maço 71, nº 133.

Desejado por um príncipe humanista, provavelmente materializado por um artista italiano é natural que de todas as características do cadeiral ressalte o carácter verdadeiramente renascentista, herdeiro de uma tradição medieval corrigida e adequada às novas correntes ideológicas, dicionário inquestionável de uma gramática clássica integralmente apreendida e testemunho do poder, opulência e cultura do indivíduo responsável pela sua feitura configura a exaltação da *virtú* do seu mecenas, ele próprio, tal como Cristo, renegado pelos seus e injustamente condenado graças à mesquinhez dos homens.

Bibliografia

Fontes Manuscritas

Correspondência do Cabido da Sé de Viseu. AMG/ DA/ COR/ 038.
IANTT – *Corpo Cronológico*, Parte I, maço 71, nº 133.

Fontes Literárias

ALCAIDE, Víctor Nieto e CHECA, Fernando – *El Renacimiento*. Madrid: Ediciones Istmo, 2000. ISBN 84 – 7090 – 108 – 7.

ANTUNES, Manuel Augusto Lima Engrácia – *Assentos, encomendantes e utilizadores na igreja monástica beneditina no norte de Portugal. Sécs. XVII a XIX*. Vol. I. Tese de doutoramento em História da Arte. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007.

Bíblia Sagrada. Edição Pastoral. 2ª ed. Apelação: PAULUS Editora, 2004. ISBN 972-30-0813-0.

BARROCA, Mário Jorge – *As fortificações do litoral portuense*. Lisboa: Edições Inapa, 2001. ISBN 972-8387-94-6.

BATTISTINI, Matilde – *Symboles et Allégories*. Paris: Hazan, 2004. ISBN 2 85025 914 4.

CHAUNU, Pierre – *O tempo das Reformas (1250 – 1550)*. A crise da Cristandade. Vol. I. Lisboa: Edições 70, 2002. ISBN 972-44-0888-4.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain – *Dicionário dos símbolos*. Lisboa: Editorial Teorema, 1982. ISBN 972-695-215-8.

DELUMEAU, Jean – *A civilização do Renascimento*. Lisboa: Edições 70, 2004. ISBN 972-44-1178.

DESWARTE, Sylvie – *Il “Perfetto Cortegiano” D. Miguel da Silva*. Roma: Bulzoni Editore, 1989. ISBN 88-7119-027-0.

DIAS, José Sebastião da Silva – *A política cultural da época de D. João III*. Vol. I. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1969.

GIOVANNI, Boccaccio – *Genealogia de los dioses paganos*. Madrid: Editora Nacional, 1983. ISBN 84-276-0634-6.

GRIMAL, Pierre – *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. 5ª ed. Lisboa: Difel, 2009. ISBN 978-972-29-0926-6.

HOLANDA, Francisco de – *Álbum dos Desenhos das Antigualbas*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989. ISBN 972-24-0733-3.

IMPELLUSO, Lucia – *La nature et ses symboles*. Paris: Hazan, 2004. ISBN 2 85025 919 5.

MACHADO, Diogo Barbosa – *Bibliotheca Lusitana*. 4 Tomos. Coimbra: Atlântida Editora, 1966.

MARTINEZ, Constantino Falcón; FERNANDEZ-GALIANO, Emilio e MELERO, Raquel López - *Dicionário de Mitologia Clássica*. Lisboa: Editorial Presença, 1997.

MUELA, Juan Carmona - *Iconografía Clásica*. 4ª ed. Madrid: Istmo, 2008. ISBN 978-84-460-2939-7.

MUELA, Juan Carmona - *Iconografía Cristiana*. Madrid: Istmo, 1998. ISBN 84-7090-343-8.

OTERO, Aurélio de Santos - *Los Evangelios Apócrifos*. 13ª ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2006. ISBN 978-84-7914-044-1.

PANOFSKY, Erwin - *O Significado nas Artes Visuais*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

PEREIRA, Manoel Botelho Ribeiro - *Diálogos Moraes e Políticos*. Viseu: Junta Distrital, 1955.

SERRÃO, Vítor - *O Renascimento e o Maneirismo*. História da Arte em Portugal. Vol.3. Lisboa: Editorial Presença, 2002.

SEZNEC, Jean - *The Survival of the Pagan Gods*. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art. New York: Princeton University Press, 1972. ISBN 0-691-01783-2.

SILVA, Luiz Augusto Rebello da Silva - *Corpo diplomático português*. Tomo IV. Lisboa: Ordem da Academia Real de Sciencias de Lisboa, 1870.

Fontes Electrónicas

ALLEN, J. Romilly - *Early Christian Symbolism in Great Britain and Ireland before the Thirteenth Century*. London: Whiting & Co., 1887. Disponível em HTTP: <<http://bestiary.ca/etexts/allen1887/allen1887.htm>>

REGGIANO, Vincenzo Catari - *Le vere e nove imagini degli dei delli Antichi*. Padova: Piero Paolo Tozzi, 1615. Disponível em HTTP: <<http://www.archive.org/details/levereenoveimagi00cart>>

DOUGLAS, Norman - *Birds and beasts of the Greek anthology*. London: Chapman and Hall, 1928. Disponível em HTTP: <<http://bestiary.ca/etexts/douglas1928/douglas1928.htm>>

EVANS, E. P. - *Animal Symbolism in ecclesiastical architecture*. London: W. Heinemann, 1896. Disponível em http: <<http://bestiary.ca/etexts/evans1896/evans1896.htm>>

PERUGINO, Cesare Ripa - *La Novissima Iconologia del Signore Cavalier Cesare Ripa*. Padova: Pier Paolo Tozzi, 1625. Disponível em HTTP: <<http://www.archive.org/details/dellanovissimaic00ripa>>

RODRIGUES, Maria Dalila Aguiar - *Modos de expressão na pintura portuguesa: o processo criativo de Vasco Fernandes (1500 - 1542)*. [2 CD-ROM] Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Coimbra. Ed. de autor. Coimbra, 2000.

SAGREDO, Diego de - *Medidas del Romano*. s.l.: s.n., 1549. Disponível em HTTP: <<http://www.scribd.com/doc/8542565/1549-Sagredo-Medidas-Del-Romano>>

SARAIVA, Anísio Miguel de Sousa - *Catálogo do Arquivo do Museu de Grão Vasco [I]*. [1 CD-Rom] Viseu: Instituto dos Museus e da Conservação/ Museu Grão Vasco, 2007. ISBN 978-972-776-352-8.

THEOBALD, Bishop - *PHYSIOLOGUS*. A metrical Bestiary of twelve chapters by Bishop Theobald. London: John & Edward Bumpus, 1928. Disponível em HTTP: <<http://bestiary.ca/etexts/rendell1928/rendell1928.htm>>

POLLIO, Marcus Vitruvius - *De architectura*. Veneza: Giovanni Tacuino, 1511. Disponível em HTTP: <<http://www.bvh.univ-tours.fr>>